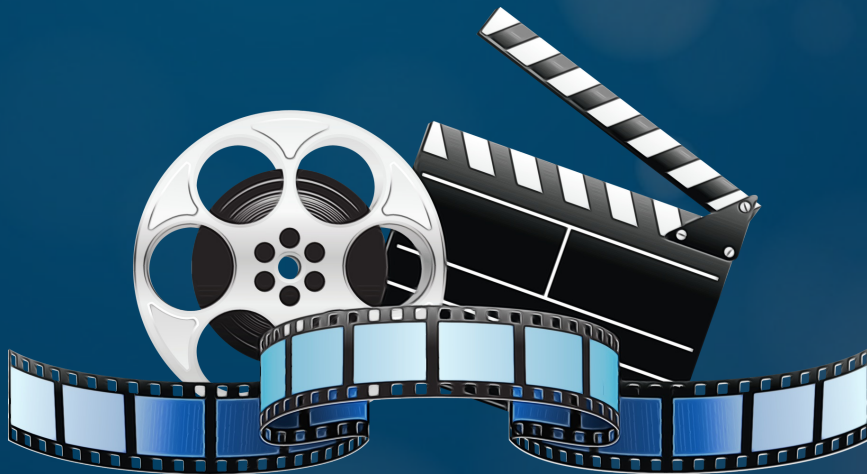


ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ПОЧАТКОВИЙ КУРС З ІСТОРІЇ КІНОМИСТЕЦТВА

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК
ДО ТИПОВОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ
З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
СЕРЕДНЬОГО (БАЗОВОГО) ПІДРІВНЯ
ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ
З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ПОЧАТКОВОГО ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ,
КЛАС КІНОМИСТЕЦТВА, МУЛЬТИМЕДІА, АНІМАЦІЇ



КИЇВ - 2024

**ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

ПОЧАТКОВИЙ КУРС З ІСТОРІЇ КІНОМИСТЕЦТВА

навчальний посібник
до Типової навчальної програми
з навчальної дисципліни
середнього (базового) підрівня
початкової мистецької освіти
з аудіовізуального мистецтва
початкового професійного спрямування,
клас кіномистецтва, мультимедіа, анімації

Київ – 2024

Початковий курс з історії кіномистецтва: навчальний посібник до Типової навчальної програми з навчальної дисципліни середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з аудіовізуального мистецтва початкового професійного спрямування, клас кіномистецтва, мультимедіа, анімації / укладачі: *Бриль М. М. (перший рік навчання), Власенко О. В. (другий рік навчання), Журавльова Т. Л. (перший, четвертий роки навчання), Ковальчук І. М. (третій рік навчання).* Київ : ДНМЦЗКМО, 2024. 480 с.

Навчальна дисципліна **«Початковий курс з історії кіномистецтва»** в учнів у **класах кіномистецтва, мультимедіа, анімації** сприяє: формуванню базових знань про кіно, його історію виникнення та розвиток, вміння розпізнавати високохудожні зразки кіномистецтва; розумінню особливостей різних видів і жанрів кіномистецтва; вмінню висловлюватися та обґрунтувати власну думку щодо творчості видатних митців кіно.

Навчальний посібник до Типової навчальної програми з цієї дисципліни розкриває зміст всіх тем програми, має послідовний виклад навчального матеріалу, списки інформаційних джерел, фото та ілюстрації з відкритих інтернет-джерел, а також запитання та завдання до уроків за запропонованими в програмі модулями.

Посібник створено на допомогу викладачам дисципліни в мистецьких школах з навчальною метою та не передбачає комерційного розповсюдження.

© Бриль М. М., Власенко О. В.,
Журавльова Т. Л., Ковальчук І. М., 2024
© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2024

Укладачі:

Бриль М. М., директорка Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти, кандидатка психологічних наук, доцентка, заслужена працівниця культури України;

Власенко О. В., методистка вищої категорії відділу формування і моніторингу змісту та якості культурно-мистецької освіти Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти, членкиня Національної спілки журналістів України;

Журавльова Т. Л., методистка Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти;

Ковальчук І. М., начальниця наукового підрозділу – відділу наукового забезпечення змісту культурно-мистецької освіти Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти, кандидатка філологічних наук.

Рецензенти:


Михальов В. Я., доцент кафедри кіно-, телемистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, начальник відділу регіональної політики у сфері медіа Національної ради з питань телебачення та радіомовлення в Київській області, кінорежисер;

Корнакова Т. М., викладачка Дитячої школи мистецтв № 6 ім. Г. Л. Жуковського (м. Київ), викладачка Київського державного фахового хореографічного коледжу, спеціалістка вищої категорії, викладачка-методистка.

ПЕРШИЙ РІК НАВЧАННЯ

ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ КІНЕМАТОГРАФА.

ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД РОЗВИТКУ



Завдання: ознайомлення учнів з історією зародження та першим етапом розвитку кінематографа відповідно до технічних та наукових відкриттів.

За підсумками першого року навчання учень / учениця:

- пояснює використання методів, приладів, технологій першими кінематографістами для створення фільмів;
- наводить приклади перших фільмів та пояснює втілені в них художні образи;
- називає перших видатних діячів світового та українського кінематографа;
- пояснює значення термінів: «кіноавангард», «монтаж атракціонів», «кіноправда», «реалізм», «сюрреалізм», «експресіонізм», «імпресіонізм» тощо.

**Нормативний зміст, обсяг та результати першого року навчання
(за типовою навчальною програмою)**

<i>Історія зародження кінематографа. Початковий період розвитку</i>			
Навчальні модулі	Зміст навчання	Орієнтовна кількість годин	Результати навчання
Модуль 1. Історія виникнення кіно	1.1. Передумови зародження кінематографа. Фотографія як чинник народження та становлення кінематографа. Відкриття Луї Дагера, Жозеф Нісефора Н'єпса, Етьєна-Жюля Марє та ін.	2	Вміє розповісти про те, яке значення має народження фотографії для становлення кінематографа.
	1.2. Попередники кінематографа (зоотроп, мутоскоп, фенакістископ, «чарівний ліхтар» та ін.). Кінетоскоп Томаса Едісона.	2	Називає перші кінематографічні прибори та їх винахідників. Дає пояснення, що таке кіно та твір кіномистецтва.
	1.3. Народження сінематографа. Кіноапарат братів Огюста і Луї Люм'єрів. Перші короткометражні фільми Люм'єрів. Роль братів Люм'єрів у розвитку світового кінематографа.	2	Називає приклади перших фільмів, їх авторів та висловлює власне враження від сприйнятого.
	1.4. Жорж Мельєс і поява ігрового кіно. Зйомки фантастичних фільмів («Подорож на Місяць»), кінофесрії.	2	
Модуль 2. Початковий період розвитку кіно. Німий кінематограф	2.1. Кінематограф США до Голлівуду. Перші кінофільми США. Перші режисери: Томас Гарпер Інс, Мак Сеннет.	2	Розуміє значення творчості перших американських режисерів для розвитку світового кіномистецтва.
	2.2. Початковий період розвитку кінематографа в Європі. Діяльність Шарля Пате та Леона Гомона.	2	Розповідає про початковий етап розвитку німого кінематографа в Європі.
	2.3. Виникнення кінематографії в Україні. Поява першого кіно. Йосип Тимченко – винахідник прототипу сучасного кінознімального апарату та апарату для кінопроекції. Діяльність Альфреда Федецького. «Королева екрану» Віра Холодна.	2	Розповідає про факти виникнення українського кіно та його найвідоміших перших представників. Наводить приклади перших художніх вітчизняних фільмів.
Модуль 3. Майстри німого кіно	3.1. Режисер Едвін Портер та його внесок в освоєння виражальних можливостей кінокамери.	2	Пояснює методи і техніки, які режисер Едвін Портер використовував для створення фільмів.

	3.2. Видатні відкриття режисера Девіда Ворка Гріффіта (фільми «Народження нації», «Нетерпимість»).	2	Розуміє значення відкриттів режисера Девіда Ворка Гріффіта для розвитку світового кіномистецтва.
	3.3. Творчість Владислава Старевича – автора перших у світі сюжетних фільмів, які були зняті в техніці лялькової анімації.	2	Розуміє особливості створення мультиплікаційних фільмів Владислава Старевича.
Модуль 4. Розвиток світового кіномистецтва в 1920-ті рр. XX ст.	4.1. Голлівуд періоду німого кіно. Виникнення жанрів у кіно. Поява перших «кінозірок»: Мері Пікфорд, Дуглас Фербенкс, Рудольфо Валентино, Бастер Кітон, Гарольд Ллойд та ін.	2	Знає про історію створення Голлівуду та розуміє його значення в розвитку американського кіно. Називає перших американських кінозірок.
	4.2. Художні напрями в європейському кіно. Реалізм. Німецький експресіонізм. Режисери напряму: Роберт Віне, Фріц Ланг, Фрідріх-Вільгельм Мурнау.	2	Знає про розвиток європейського мистецтва кіно 20-х рр. XX ст.
	4.3. Художні напрями в європейському кіно. Французький авангард. Основні напрями: імпресіонізм, сюрреалізм.	2	Знає різницю між термінами та пояснює їх (кіноавангард, монтаж атракціонів, кіноправа, реалізм, сюрреалізм, експресіонізм, імпресіонізм тощо).
	4.4. Творчість Сергія Ейзенштейна. Метод «монтаж атракціонів».	2	
Модуль 5. Розвиток кіномистецтва в Україні в 1920–30-ті рр. XX ст.	5.1. Кінематограф Олександра Довженка (фільми «Звенигора», «Земля»). Поняття «поетичний кінематограф».	2	Розуміє значення поняття «український поетичний кінематограф».
	5.2. Українські кіномитці та їх місце в розвитку кіно: Петро Чардинін, Іван Кавалерідзе, Лесь Курбас.	2	Називає видатних діячів українського кіно 1920-х рр. XX ст.
	5.3. Кінодокументалістика Дзиги Вертова. Фільм «Людина з кіноапаратом» – один з найвпливовіших документальних фільмів в історії кінематографа.	3	Розповідає про мистецький доробок перших діячів вітчизняного кіно та їх внесок у розвиток українського, загальноєвропейського та світового кіномистецтва. Розуміє особливості створення художнього образу в документальних фільмах Дзиги Вертова.
Всього годин у навчальному році		35	

Модуль 1

Історія виникнення кіно (8 уроків)

Уроки 1.1 – 1.2

Тема «Зародження кінематографа»

Люди завжди намагалися зберегти образи світу навколо себе. Першими спробами були давні малюнки на стінах печер та інші мистецькі витвори. Спроби зафіксувати рух у зображальному мистецтві також можна відслідкувати ще в давні часи. У античному мистецтві зображення руху відіграло важливу роль, особливо у відображенні спортивних і воєнних подій, танців та міфічних сцен. Наприклад, грецькі та римські вазописи намагались передати динаміку і енергію руху, використовуючи ефектні пози та композиції. Протягом історії мистецтва було багато інших прикладів зафіксованого руху в живописі, скульптурі та інших мистецьких формах.

Однак, справжній прорив у цьому напрямі стався у XIX ст. Він був пов'язаний з виникненням фотографії, яка дозволила зафіксувати рух та час з великою точністю і деталізацією. Спадкоємцем фотографії став кінематограф. Його досягнення були б неможливі без попереднього розвитку фотографії й винаходів, які з нею пов'язані.

Коли народилося це дивовижне мистецтво та які передумови сприяли його появі?

1. Винаходи, які стали основою для появи фотографії

З давніх часів людьми був помічений один оптичний феномен: якщо промені світла, які відбиваються від об'єкта, проходять крізь малий отвір у темне приміщення та падають на протилежну стінку, на ній проєктується перевернуте зменшене зображення. Ця властивість темної кімнати була притаманна прототипу фотоапарату – камері-обскури.

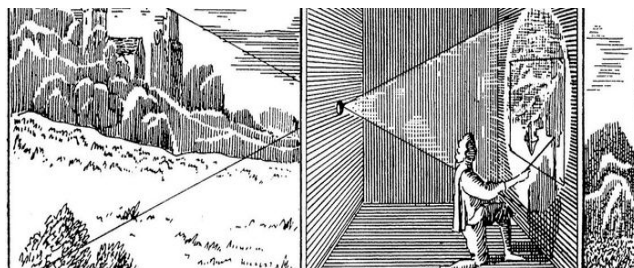
Камера-обскура (з лат. *camera* перекладається як «кімната», а *obscura* – «темна») – це спеціальний світлонепроникний пристрій, з невеликим отвором в одній зі стінок коробка та екран з матового скла чи тонкого білого паперу на протилежній стінці. Основний принцип роботи камери-обскури вже згадувався: світло, яке проходить через невеликий отвір у стінці, утворює перевернуте зменшене зображення об'єктів на внутрішній поверхні протилежної стінки камери.

Камера-обскура була відома ще з античних часів. Грецький філософ **Аристотель** описав цей принцип у своїй роботі **«Problemata» (IV ст. до н.е.)**, а китайський філософ **Мі Ті** – виникнення такого зображення на стіні затемненої кімнати **(V ст. до н. е.)**.

У Середньовіччі та епоху Відродження використання різних оптичних приладів та камери-обскури було дуже поширеним. Наприклад, вона була важливим інструментом для художників, оскільки дозволяла точно відтворювати перспективу та деталі об'єктів. Тому її використовували для

малювання та вивчення перспективи. Твори мистецтва в цей час якраз почали вирізнятися значною деталізацією.

Відповідні досліди з камерою-обскура проводив **Леонардо да Вінчі**. Наприклад, використовував її для створення детальних малюнків на своїх картинах. Вважається, що і перший точний і повний опис камери-обскури та принцип її роботи був знайдений у неопублікованих працях італійського генія.



Малювання пейзажу
за допомогою камери-обскури

У мистецтві в XV ст. відтворення найдрібніших відблисків, тіней на полотні було справжнім проривом для художників. Найвідомішою картиною, в якій дослідники помітили використання оптичного приладу, подібного камери-обскури, є робота **Яна Ван Ейка «Портрет подружжя Арнольфіні»** (1434 р.).

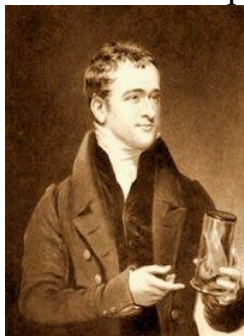


Ян Ван Ейк «Портрет
подружжя Арнольфіні»

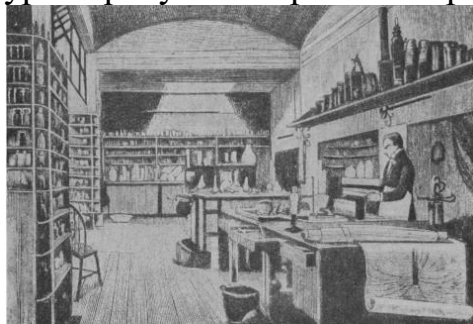
Значний внесок у вдосконалення камери-обскури зробив італійський фізик **Джованні Баттіста делла Порта**. Він залишив чіткий опис камери-обскури та застосував збірну лінзу (1558 р.).

У XIX ст. камери-обскури досить широко ввійшли в життя європейців. Вони були різних розмірів та форм: від простих коробок до складних оптичних пристроїв з лінзами. Використовувалися для малювання та для наочного вивчення оптики граверами, художниками, архітекторами, мандрівниками. Зображення, отримане в камері, обмальовували олівцем. Це допомагало зафіксувати образи навіть тим, у кого не вистачало таланту малювати з натури. У сучасному світі камери-обскури також застосовуються для творчої фотографії, особливо в місцях з вражаючими краєвидами, де вона допомагає зафіксувати унікальні перспективи та світлові ефекти.

У 1802 р. британські винахідники **Гемфрі Деві** та **Томас Веджвуд** за допомогою камери-обскури спробували отримати перше зображення.



Гемфрі Деві



Лабораторія Гемфрі Деві



Томас Веджвуд

Для цього вони використовували звичайний папір, який був просочений розчином азотнокислого срібла та солі. Однак зображення було малоконтрасним, а при потраплянні на нього світла, зникало. Тому такі експерименти припинилися.

В історії розвитку фотографії також є відомими експерименти німецького вченого **Йогана Генріха Шульце**, який довів чутливість солей бромю до світла.

У 1725 р. він представив докази, що саме світло, а не тепло, змушує срібну сіль ставати темною. Експеримент був успішний та вчений отримав зображення, проте на той час Шульц не думав як його зберегти.

Отже, до початку ХІХ ст. вчені експериментували, щоб знайти спосіб зафіксувати світлове зображення, яке виникало в камері-обскурі.

2. Поява фотографії

Фотографія (у перекладі з грецької – «світлопис») створила основу для розвитку кінематографа тим, що дозволила зафіксувати момент часу і зображення реального світу. Створенню кінематографа сприяли також наукові дослідження у фізиці, хімії, різноманітні технічні відкриття і розробки.

Внесок Жозефа Ньєпса. Історія фотографії починається з видатного винаходу, який належить військовому інженеру **Жозефу Нісефору Ньєпсу**. Цей французький вчений, який народився в 1765 р., зробив перший крок до того явища, яке сьогодні ми називаємо фотографією. Своє захоплення літографією й експериментами з камерою-обскурою він перетворив на один із перших важливих проривів у появі фотографії.

Ньєпс був захоплений ідеєю зафіксувати зображення за допомогою світла. У 1820-х рр. він експериментував із світлочутливими матеріалами, сподіваючись зафіксувати образи з навколишнього світу. Його спроби спочатку були невдалими, але він продовжував експерименти та в 1822 р. отримав перше стійке зображення в камері-обскурі.

У **1826 р.** Ньєпс **створив перше відоме фотографічне зображення** за допомогою хімічних реакцій на пластині, яка була покрита *бітумом* – асфальтом природного походження. Він назвав це **«геліографія»**. Спочатку пластинка покривалась спеціальною речовиною, яка реагувала на світло. Потім вона розміщувалася в камері-обскурі, яка за допомогою лінз збирала світло та створювала зображення на пластинці. Після



Жозеф Ньєпс



Вид з вікна в Ле Гра, 1826

цього на короткий час пластинку відкривали світлу. Це дозволяло зробленому зображенню фіксуватися. Потім пластинка знаходилась у спеціальному розчині, що дозволяло виділити зображення. Ньєпсу вдалося отримати повноцінний кадр, який назвали *«Вигляд з вікна в Ле Гра»*. Саме цей знімок й увійшов в історію як *перша фотографія*, хоча був нечітким. Його важливість неможливо переоцінити.

Перші фотографії Ньєпса відображали пейзажі його рідного міста. Фотографувати людей така технологія, як і раніше, не дозволяла. Ньєпс не зупинився на досягнутому та продовжував працювати, покращуючи свої методи, але йому не вдалося побачити повний розвиток своєї ідеї. Він помер у 1833 р., залишивши після себе спадщину, яка назавжди змінила світ мистецтва і науки.

Удосконалення камери-обскури та робота Жозефа Ньєпса поклали початок епосі фотографії та відкрили нові можливості для експериментів майстрів зображення.

Винаходи Луї Дагера. Луї Жак Манде Дагер (1789–1851) був талановитим художником, інженером-архітектором та винахідником у багатьох галузях. Він малював пейзажі, портрети та історичні картини. Його творчість була досить різноманітною.

Дагер працював у театральній майстерні «Гран Опера», де робив прекрасні декорації. Крім того він створював оригінальні вироби, які також займають певне місце в передісторії кінематографа. Це так звані *діорами* (від грецьких слів «ді» – «наскрізь» та «орама» – «дивитися»). Для цього на великому полотні малювались великі картини. Наприклад, панорами Риму, Лондона та інших міст. Розмір полотен залежав від розміру приміщення, в якому демонстрували цей атракціон. Стрічкоподібні, вигнуті півколом мальовничі картини з переднім предметним планом дозволяли глядачеві повністю відчувати *ефект присутності*. Полотна підсвічувалися, що робило видовище ще більш ефектним. Основну роль для сприйняття в діорамі відігравало освітлення, його різні прийоми, а також особлива система дзеркал. Все це робило огляд діорам дуже ефектним. Парижани були приголомшені від правдоподібності побачених ними картин. У репертуарі Дагера були такі діорамні вистави: *«Долина Гальдо»*, *«Лісові хащі різної пори дня»* та ін. Всі вони були досить популярні серед публіки.

Проте Дагер шукав спосіб, який дозволив би швидше намалювати картини великого розміру. У 1827 р. він запропонував Жозефу Нісефору Ньєпсу співпрацю, свідченням чого стало підписання контракту та спільна робота над методами фотографування. За умовами договору між ними навіть після смерті Ньєпса Луї Дагер успадкував все устаткування та продовжив їх дослідження. Згодом він винайшов новий метод: *дагеротипію* – процес



Луї Дагер

виготовлення фотографії на металічній пластині, яка вкрита йодистим сріблом. Так виник **дагеротип** (назви походять від прізвища винахідника), який став попередником фотографії. Перший дагеротип був отриманий у лабораторії Дагера в 1837 р. та називався **«Натюрморт у студії художника»**.

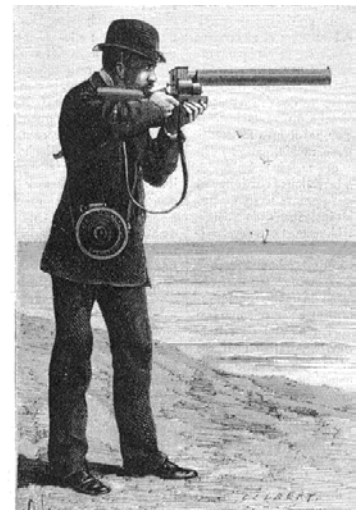


Перший дагеротип «Натюрморт у студії художника»

Для створення дагеротипу потрібно було мати спеціально підготовлене приміщення, світлочутливу пластинку, вкриту сріблом. Фотографи використовували ще дзеркальний апарат для створення зображення, а потім обробляли пластину розчинами для фіксації зображення та його захисту від знищення. Отже, заслуга Дагера полягала в тому, що він вперше знайшов **спосіб перетворення прихованого зображення у видиме**.

Дагеротип був значним кроком у розвитку фотографії, оскільки він вперше дозволив зафіксувати зображення безпосередньо на матеріалі, що реагує на світло. Дагеротип – це справжнє мистецтво, яке вимагало від фотографа не тільки вміння працювати з технікою, а й таланту. Щоб створити дагеротип, потрібно було дуже добре володіти світлочутливим матеріалом, вибирати правильний ракурс і освітлення, а також вміти обробити зображення під час його виготовлення.

Дагеротипи мали дуже високу якість зображення, але для їх створення потрібний був досить довгий час експозиції, що робило неможливим фотографування рухомих об'єктів. Більше вони використовувались для створення портретів та пейзажів. У 1840–1850-х рр. дагеротипи були на піці популярності, але з часом їхнє місце почали займати більш прості та доступні процеси фотографування. У технологічному плані винахід дагеротипа вважають передостаннім кроком перед появою кінематографа.

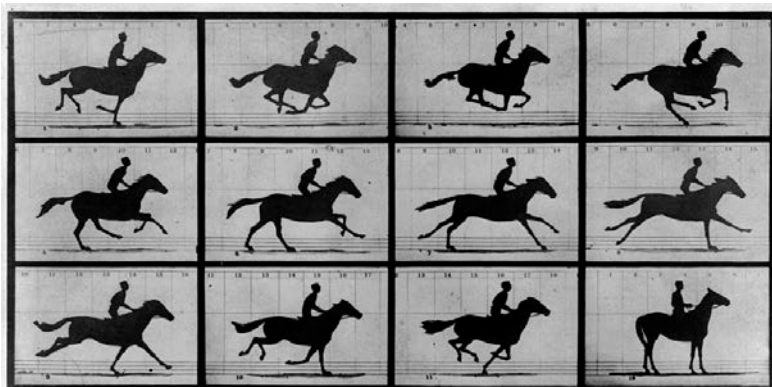


Фотографічна рушниця

Відкриття Етьєна-Жюля Марє та досліді Едварда Мейбріджа. Етьєн-Жюль Марє – французький біолог, інженер і фотограф, піонер хромофотографії, який здійснив значний вплив на розвиток кінематографії. Упродовж свого життя Е.-Ж. Марє написав і опублікував 25 книг та більше 280 статей з наукової тематики. Етьєн-Жюль Марє вивчав рух тварин і політ птахів. Він вирішив, використовуючи фотографію, проаналізувати різноманітні форми руху. У 1882 р. Етьєн-Жюль Марє створив **фотографічну рушницю** – спеціальний фотоапарат для зйомки з рук із довгофокусним об'єктивом.

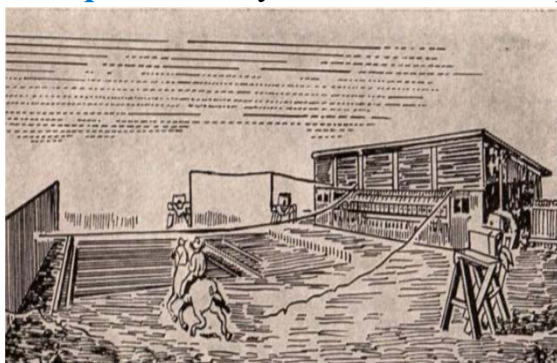
Пізніше Марє розробив декілька інших хромофотографічних апаратів, але залишився в історії кіно насамперед як винахідник фоторушниць. Такі конструкції, які можна назвати фоторушницею, були також створені й іншими винахідниками в різних країнах.

З життя Е.-Ж. Марє також широковідомий один цікавий факт. Наприкінці 60-х рр. ХІХ ст. вчений, продовжуючи досліджувати рух графічними методами, зумів зробити десять знімків коней за секунду на одну фотопластину. За результатами цього дослідження, Марє вивів графік руху коня.



Кінь в русі Мейбріджа

Потім за цим робили відповідні малюнки. І вийшло так, що ці малюнки спростували багатовіковий накопичений досвід, що склався в живописі. Виявилось, що всі художники, навіть найславетніші живописці, малювали коней в русі неправильно. Цьому доведеному вченим факту відмовлялися вірити в суспільстві. Суперечки про те, як рухаються коні, розгорялися повсюдно. Звідусіль виникали групи «віруючих» і «невіруючих». Один американський губернатор – багата людина та любитель коней – навіть заклався в 1872 р. на величезну на той час суму в 25 000 доларів. Він, мовляв, доведе правоту отриманих нових досліджень. Тут йому допоміг **Едвард Мейбрідж**. Рішучий, схильний до ризику Мейбрідж взявся за роботу.



Бігова доріжка для дослідів Мейбріджа

На Всесвітній виставці в Чикаго в 1893 р. Мейбрідж сконструював спеціальний павільйон «Зоопраксографічний хол» для демонстрації результатів, отриманих в експериментах з конями. Ним була зроблена спеціальна бігова доріжка, на якій Мейбрідж встановив 24 (у перші роки – 12) kabіни з фотокамерами на відстані 27 дюймів один від одного. До затвора

були прив'язані мотузки так, щоб затвор спрацьовував від ніг коня. Коли кінь чіпляв за мотузку, він сам себе фотографував. Ці фотографії, відомі як «Кінь у русі» (англ. «*The horse in motion*»), показали, що всі ноги коня знаходяться у повітрі під час кроку. Про ці досліді йшов великий розголос по світу: так «коні-

Демонстрація результатів експерименту Мейбріджа: 1878 – 1881 Eadward Muybridge – «The Attitudes of Animals in Motion» 1 – Horses. *Magical media museum* : website. URL: <http://surl.li/qwocq>.

фотографи» зробили Мейбріджа відомим, а це дослідження стало ключовим внеском у розвиток фотографії та кінематографа.

На теренах України знайомство з мистецтвом фотографії відбулося в 1840-х рр., завдяки фотографам з різних країн, які брали участь у щорічних міжнародних ярмарках та залишались в Україні на деякий час.

Є свідчення, що першими в Україні були французькі фотографи **Жак і Шарль-Поль Гербст**. У 1839 р. у Львові з'явилася фотографія **Я. Глойнера**. Найперше фотоательє в Україні відкрив в Одесі художник Мюнхенської королівської академії живопису **Філіпп Гаас**. У 1850-х рр. і в Києві вже були місцеві фотографи. Поступово фотостудії починають з'являтися в Харкові, Одесі, Чернівцях та інших містах.

Послуги перших фотографів були досить дорогими, але, незважаючи на це, фотографія стає доволі швидко дуже популярною. Імена 2 українських фотомитців цього періоду – **Микола Петров** та **Генрік-Пйот Міколяш** – увійшли до «Світової історії фотографії», яка була видана в 1984 р. у США та збирає інформацію про кращих фотографів світу всіх часів.

Отже, одним з ключових моментів зародження кінематографа був розвиток технологій, які дозволили зафіксувати і відтворити зображення рухомих об'єктів. Перші пристрої, які фіксували рухомі зображення, використовували принципи, засновані на відомостях про фотографію. Фотографія як основна передумова зародження кінематографа мала великий вплив на його розвиток і еволюцію.

Контрольні запитання

1. Які винаходи стали основою для появи фотографії?
2. Опиши, як ти розумієш принцип дії камери-обскури?
3. Як називалася перша в історії фотографія? Хто і коли її зробив?
4. Яка сутність такого винаходу як дареготип? Чому він так називався? Яке значення він мав в історії кінематографа?
5. Чим були корисними відкриття Етьєна-Жюля Марє та досліди Едварда Мейбріджа для кінематографа? Хто був їх головним героєм?

Використані джерела

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
2. Гавран І., Попова Я. Роль кінематографа у житті сучасної людини. *Вісник КНУКіМ. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2019. 2 (2). С. 181–187. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185700> (дата звернення: 01.07.24).
3. Гейдн С. Коротка історія фотографії. Львів : Вид-во Старого Лева, 2012. 224 с.
4. Горевалов С., Зикун Н. Фотографія й становлення фотосправи в Україні: історія та сучасність (до 180-річчя фотографії). *Наукові записки інституту журналістики*. 2020. С. 53–65. URL: <https://doi.org/10.17721/2522-1272.2020.76> (дата звернення: 01.07.24).
5. Крижанівський Б. З родини Прометеевої. До 70-річчя кінематографії. *Мистецтво*. 1965, листопад 6 (69) – грудень. С. 11–13. URL: https://uartlib.org/downloads/OM19656_uartlib.org.pdf (дата звернення: 01.07.24).
6. Царенко О. М., Рябець С. І. Нариси з історії техніки та технологій: навч. посіб. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. 494 с.
7. Чому художники епохи Відродження раптово навчилися малювати? Відділ мистецтв. *ХОУНБ ім. Олесь Гончара* : вебсайт. URL: <http://surl.li/qwam> (дата звернення: 01.07.24).

Уроки 1.3 – 1.4

Тема «Перші прибори – попередники кінематографа»

*Наш великий недолік у тому, що ми
занадто швидко опускаємо руки.
Найбільш вірний шлях до успіху –
весь час пробувати ще один раз.
Т. Едісон*

1. Попередники кінематографа (фенакістископ, зоотроп, праксиноскоп, мутоскоп, «чарівний ліхтар» тощо)

Протягом ХІХ ст. йшли інтенсивні пошуки вираження оптичної ілюзії руху. У різних країнах майже водночас відбувався пошук кращих технік зйомки, приладів і апаратів. З 1860-х рр. учені-винахідники створили багато механізмів (зоотроп, праксиноскоп тощо) для демонстрації зображення в русі. З'являлися більш складні прилади, які повинні були досягти цієї мети.

До переліку різних пристроїв – **попередників кінематографа**, дослідники відносять цілий список апаратів:

• кінетоскоп Едісона • фенакістископ Плато • зоотроп Горнера • праксиноскоп Рейно • тауматроп Фіттона та доктора Парі • стробоскоп Штампфера • хронофотограф Демені	• електротахіоскоп Аншютца • паноптикон Латама • фантаскоп Дженкінса та Армата • біоскоп Складановського • «магічний барабан /ліхтар» або «колесо диявола» Ухаціуса	• кінеоптикон, кінеограф • сінематоскоп • сценетограф • хронофотографоскоп • пікторіалограф • хрономатограф • кінематоскоп • пантамімограф	• фотобіоскоп • сінеограф • хроноскоп • сімографоскоп • лампоскоп • кінеоптоскоп, • сінематограф • кінематограф
--	---	--	--

Спробуємо дослідити появу деяких з них.

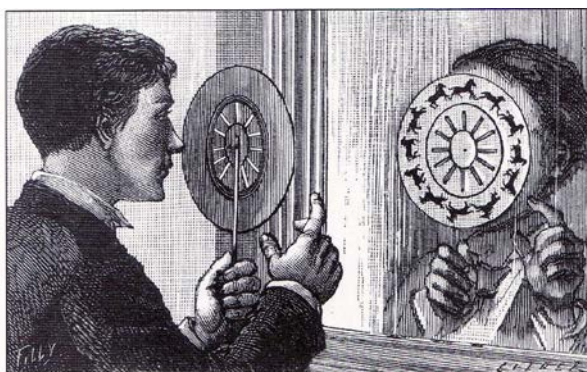
Фенакістископ. Одним з перших пристроїв, який дозволяв створювати ілюзію руху був винахід бельгійського вченого та винахідника **Жозефа Плато**. У 1801 р. у Брюсселі в родині досвідченого художника, який спеціалізувався на малюванні квітів, народився Жозеф Антуан Фердинанд Плато. У молодості майбутній вчений вивчав юриспруденцію, але згодом став найвідомішим бельгійським інженером ХІХ ст. Потяг до науки для Плато був пов'язаний як з найважливішими відкриттями, так й з травмами. Плато мав намір визначити міру опору сітківки людського ока зберігати певний час сліди зображення, яке вже не видно. Влітку 1829 р. він протягом 25 секунд дивився на полуденний сонячний диск, після чого тимчасово осліп на тиждень. Коли одужав, знов починав все спочатку, знаючи, чим загрожують його експерименти. Скінчилося це для нього повною невиліковною сліпотою.



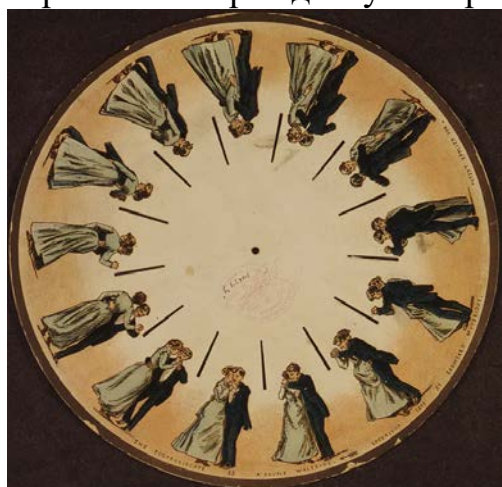
Жозеф Плато

За кілька років фанатичної винахідницької діяльності Жозеф Плато зумів дослідити **персистенцію зору** (властивість людського зору, яка виглядає так, якщо предмет, на який дивляться, зникає, зображення на сітківці ока зберігається ще приблизно 1/10 секунди) не лише теоретично, а й за допомогою кількох нових, створених ним приладів. У 1828 р. Плато повторив дослід вченого Джеймса д'Арсі, трохи його змінивши. Він прикріпив до колеса, що обертається, диск з кольоровими секторами. У результаті вдалося з'ясувати, як відбиваються графічні образи, що демонструвалися, на сітківці ока, їх точну тривалість, колір та інтенсивність.

1832 р. Жозеф Плато сконструював спеціальний прилад – **фенакістископ**, в якому серія нерухомих малюнків, що обертаються, сприймається глядачем ніби один, але рухомий малюнок. Виникає оптична ілюзія руху, тому прилад і було названо від слів «фенакс» – «омана» та «скопія» – «бачення». Плато створив диск з набором ілюстрацій, які були об'єднані послідовно. Під час обертання перед дзеркалом картонного диску з отворами, в яких зображені різноманітні фігури, через 12 отворів диску створювалося враження, що фігури рухаються. Коли



Принцип роботи фенакістископу



Театр фенакістископічних картин

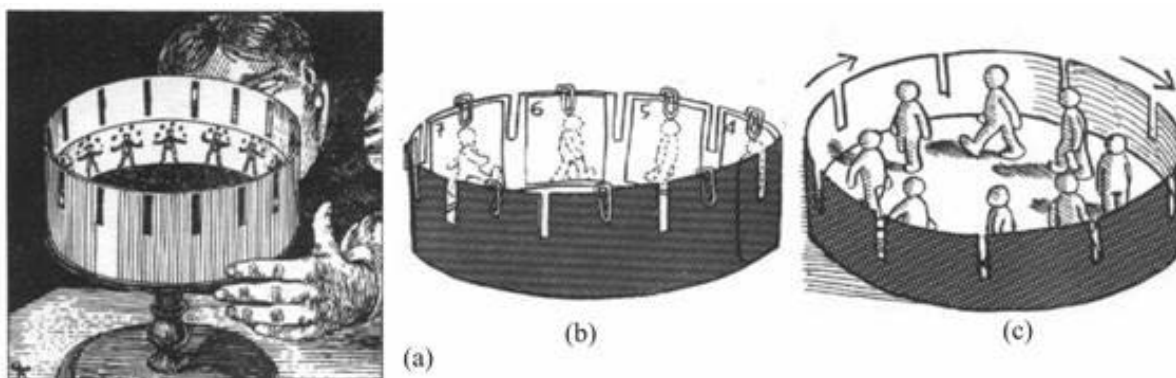
диск обертася швидко, зображення на ньому зливалися в одне, формуючи в сприйнятті глядача відчуття руху. Це відбувається тому, що при швидкому русі будь-якого об'єкта очі людини не помічають усіх проміжних положень: на сітківці встигає «знятися» приблизно 14 зображень на секунду, які поєднуються між собою в рухому картинку. Цей винахід ще назвали **«театр фенакістископічних картин»**. Показуючи серію нерухомих зображень, які швидко змінювалися, фенакістископ створював у глядача ілюзію рухомого зображення.

Стробоскопічний пристрій. Майже водночас з Плато (1833 р.) **Симон фон Штампфер** винайшов апарат, який був дуже схожим на фенакістископ та назвав його **стробоскопом**. Два дослідники не знали робіт один одного та прийшли до їх створення кожен своїм шляхом.

Зоотроп. У 1834 р. британський математик **Вільям Джордж Горнер** удосконалив винахід Плато. Він назвав свій винахід **«дедалеум»** (на честь Дедала, персонажа давньогрецької міфології, скульптора і будівельника, винахідника різних інструментів, який також конструював моделі тварин

та людей, що рухалися) або **«колесо диявола»**. Це був циліндр з набором ілюстрацій по обидва боки, розташованих на його внутрішній стороні. Коли циліндр обертася, на ілюстрації можна було дивитися через вертикальні щпарини. Зображення в ньому виглядало як живе. В одному з варіантів дедалеума замість малюнків розміщалися статуетки, що справляло враження рельєфного кіно. Такий принцип роботи пристроїв був відомий ще в Давньому Китаї. Близько 180 р. н. е. винахідник **Дін Хуан** створив пристрій, який називали **«чао хуа чіч куан»** («труба, яка змушує з'являтися фантазії»).

Один з пристроїв, які працювали за подібним принципом, у 1860 р. француз **Дезвінь** та американець **Вільям Ф. Лінкольн** назвали **зоотропом**. Популярність зоотропу Лінкольна закріпила за всіма подібними апаратами назву «зоотроп». У Великій Британії приблизно в цей час зоотроп патентує **Мілтон Бредлі**.



Принцип роботи зоотропу

Зоотроп (від давньогрецьк. «зоон» – життя, «тропос» – обертання: «колесо життя») – пристрій, принцип роботи якого заснований на інерції людського зору та демонструє рухомі малюнки. У середину пристрою вмонтовувалася довга стрічка, згорнута в коло. Ці стрічки могли вмістити багато картинок. Малюнки в ньому було намальовані на стрічці з тонкого картону. Це було ні що інше, як **прототип сучасної кіноплівки**.

Персистенція (від лат. *persisto* – «постійно перебувати, залишатися») – це здатність ока поєднувати зображення, яке швидко змінюється, в одне нерухоме зображення. Цей ефект ґрунтується на інерції людського ока. Так, коли заради забави крутять палаючий смолоскип, око бачить вогняний шар, замість кількох положень одного й того ж палаючого смолоскипа. Саме на цьому принципі заснований кінематограф, бо зображення на кіноекрані – це безліч зображень, що швидко змінюються.



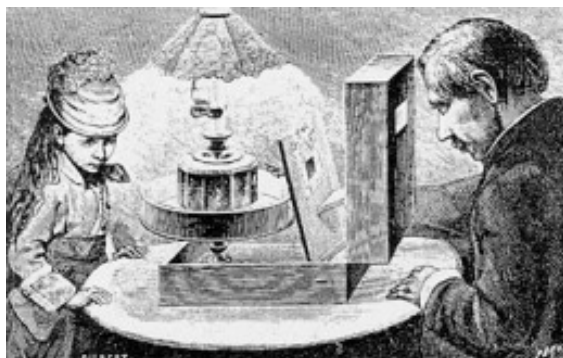
Зоотроп

Праксиноскоп. У 1877 р. французький винахідник, художник і популяризатор науки **Шарль-Еміль Рейно** запатентував **праксиноскоп** (грец. πράξις – «дія» і σκοπέω – «дивлюся») – оптичний прилад для демонстрації малюнків, що рухаються. Він був створений на основі зоотропу і фенакістископу та став ще однією докінематографічною технологією.



Шарль-Еміль Рейно

Цей прилад мав вигляд відкритого циліндра з висотою стінок близько 10 см, на внутрішній стороні якого розміщено смугу з 8 або 12 мініатюр. У центрі циліндра розміщувалася дзеркальна призма, кількість сторін якої відповідала числу мініатюр. Внутрішній радіус призми складав половину радіусу циліндра. При цьому кожна мініатюра відображалася у відповідній грані призми так, що відхилення грані при обертанні компенсували зміщення зображення, забезпечуючи нерухомість між змінами. З'являвся **анімаційний ефект плавного руху**. Враження **«оптичного театру»**



Вигляд «Оптичного театру»

створювалося за допомогою спеціального дерев'яного кожуху з оглядовим вікном та декоративною панеллю із зображеними на ній театральними лаштунками.

Програми, які показував Рейно, склались з декількох сюжетів, а сеанс тривав 15–20 хв. Усі свої «фільми» Рейно малював, розфарбовував і монтував самостійно. Саме Шарля-Еміля Рейно

вважають **винахідником техніки мальованої анімації**.

Рейно також першим зробив роздільне малювання персонажів і декорацій, синхронізував зображення і звук, самостійно складав музичний супровід для своїх фільмів. На честь першого показу **28 жовтня 1892 р.** «пантомім» Рейно зараз відзначається **Міжнародний день анімації (з 2002 р.)**.



Праксиноскоп. Театр Рейно

Мутоскоп. Для відтворення коротких фільмів або фотографій в рухомому форматі використовувався такий пристрій, як **мутоскоп**. Це був перший комерційно доступний апарат для домашнього перегляду. Прилад був створений **Вільямом Діксоном**. Мутоскоп дозволяв одному глядачеві переглядати картинки через окуляр. Завдяки якісній конструкції зображення, що демонструвалося, було якісним та достатньо великим за розмірами.

Як працював мутоскоп? Окремі кадри ролика були зазвичай чорно-білими фотографіями, які друкували на гнучких, непрозорих картках. Картки були закріплені за принципом каталогу, який можна було гортати. За одну хвилину перегляду можна було продивитися 850 карток. Мутоскопи мали прийомник для монет, які автоматично запускали перегляд. Гортання знімків освітлювалося електричною лампою та здійснювалося вручну спеціальною рукояткою. Кожна машинка мала тільки один блок знімків з єдиним коротким роликком, який було описано в рекламній табличці на корпусі мутоскопу. Як розважальний автомат пристрій був популярним декілька десятиріч. У Великій Британії мутоскопи зустрічалися до 70-х рр. ХХ ст. на морських пірсах, де прогулювалися люди.



Мутоскоп

«Чарівний ліхтар». *Laterna magica (магічний / чарівний ліхтар, фантаскоп, скіоптикон, лампаскоп, туманні картини)* – це апарат для проєкції зображення, який був розповсюджений у XVII–XX ст. Історія чарівного ліхтаря сягає своїми коріннями в глибину століть. Досі ніхто не знає імені винахідника цього пристрою. Дослідники сперечаються і називають декілька імен. Вперше цей прилад був описаний у 1646 р. у книзі священника-єзуїта *Альфонсо Кірхера «Велике мистецтво світла та тіні»*. Проте Кірхер не був першим. Ймовірно винахід «чарівного ліхтаря» належить голандському вченому *Християну Гюйгенсу*. А данський математик *Томас Вальгенстен* уперше ввів у використання термін *«laterna magica»* і був активним популяризатором апарату.

На сучасний погляд «чарівний ліхтар» – примітивний слайд-проєктор з таким простим джерелом світла як свічка. Також був екран, щоб показувати намальовані вручну картинки. Чарівний ліхтар створював ілюзію руху. «Чарівний ліхтар» складався з корпусу, зробленого з дерева або метала з отвором і/або об'єктивом. У корпусі розміщувалося джерело світла: у XVII ст. це були свічка або лампадка, пізніше – електрична лампа. Зображення наносили на скляні пластини в металевому, дерев'яному або картонному обрамленні, а потім проєктували через оптичну систему та отвір у фронтальній частині апарату. Світло від джерела могло посилюватися за допомогою рефлектора. Для забезпечення циркуляції повітря до «чарівного ліхтаря» могли додавати кожух. Якщо спочатку «чарівні ліхтарі» були створені за схожим принципом з камерою-обскури, то пізніше в них почали використовувати лінзи і об'єктиви. Цей винахід став прототипом більшості сучасних проєкційних апаратів: діапроєктора, епідіаскопа, кінопроєктора тощо.

Спочатку ліхтар слугував для розваг знатних людей, а згодом став популярним і серед бідного населення. Деякі з демонстраторів, проєктуючи образи на клуби диму в затемненій залі, досягали ефекту присутності, що викликало страх у глядачів та навіть дало ще одну назву для апарату – *«ліхтар жаху»*. Ще з релігійною метою церковники так показували віруючим жахи пекла.

Пізніше «чарівний ліхтар» став широко розповсюдженим. Його вдосконалили: замість свічок почали використовувати нафту, олію, а потім й електрику. Збільшувалась кількість об'єктів, покращувалась якість та чіткість зображення. Пластини стали прямокутними, квадратними, круглими. Слайди спочатку розписували вручну на склі, але з появою фотографії почали друкувати на спеціальних плівках.

До другої половини XVIII ст. вчені використовували «чарівний ліхтар» з науковою метою. У 1848 р. у Великій Британії за допомогою ліхтаря було проілюстровано курс лекцій у політехнічному університеті.

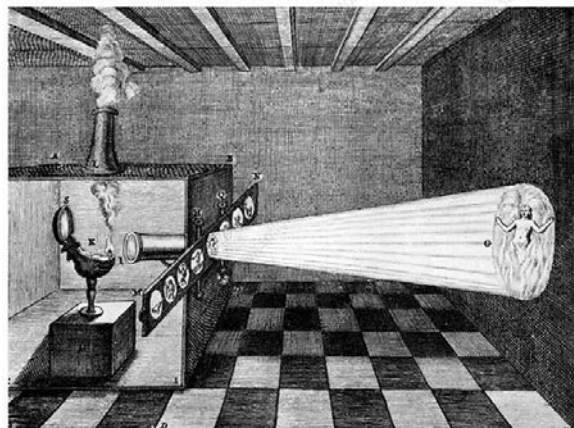
Проте незабаром підприємливі люди розширили діапазон приладу. Демонстрації «туманних картин» почали проводити на ярмарках, виставках, у театрах вар'єте.

У XIX ст. широко поширився прообраз студійного кінематографа – жанр *«Life Model Slides»*. Сеанс зазвичай тривав до 2 год. супроводжувався музикою, оповіданнями, читанням. Акторські трупи на фоні декорацій ілюстрували історії. До пластин додавалися тексти, тематика показів була найрізноманітнішою.

У 1853 р. австрійський барон *фон Ухаціус* представив публіці *перший кінопроектор, який поєднував в собі фенанкітоскоп та «чарівний ліхтар»*. У 1860-ті рр. схожі пристрої створюють за прикладом зоотропу.

У другій половині XIX ст. чарівні ліхтарі стали дуже популярними та перетворилися на засіб масової інформації.

У XX ст. їх почали виготовляти з використанням більш сучасних матеріалів і зображень та продовжували використовувати в приватних квартирах та освітніх закладах. Електричні фільмоскопи та діапроектори були ще довго популярні. Сьогодні їх використовують як інтерактивну іграшку та засіб для навчання. Магічний ліхтар можна вважати першим прообразом кінематографа, в якому ще не було передачі руху.



«Чарівний ліхтар»

2. Кінетоскоп Томаса Едісона

Томас Алва Едісон (1847–1931) – американський електротехнік, винахідник, засновник великих електротехнічних підприємств і компаній. За своє життя Едісон запатентував понад 1 000 винаходів. Найбільш відомі з едісонівських винаходів – **лампа розжарювання** і **фонограф**. Також Едісон удосконалив телеграф, телефон і зробив великий внесок у розвиток американської кіноіндустрії. У 1928 р. він був нагороджений вищою нагородою США – Золотою медаллю Конгресу. А в 1973 р. його ім'я було занесене до зали Національної Слави винахідників.

Внаслідок перенесеної в дитинстві скарлатини, Едісон ходив до школи лише 3 місяці. Після того як вчитель назвав його «неспроможним до навчання», він отримував освіту тільки від своєї матері. Однак це не завадило стати йому одним з найвідоміших винахідників у світі.



Фонограф Томаса Едісона

У 1877 р. Томас Едісон створив один з перших пристроїв для запису звуку – **фонограф**. Пізніше він був удосконалений та використовувався для прослуховування музики та звукових записів. Фонограф відіграв важливу роль у розвитку звукозапису та музичної індустрії.

Едісон першим у світі створив у Вест-Оранжі науково-дослідний центр, в якому працювали багато креативних науковців, інженерів та винахідників. Як керівник центру Едісон визначав напрями роботи, генерував цікаві ідеї, брав участь у створенні нових приладів та апаратів.

Наприкінці XIX ст. над ідеєю запису рухомих зображень працювало багато інженерів у всьому світі. Томас Едісон також замислювався над ідеєю створення апарату, який би знімав і проєктував рух. У лютому 1888 р. Едвард Мейбрідж запропонував Едісону разом створити апарат для запису руху та звуку на основі його зоопраксіноскопу та едісонівського фонографу.

Співпраця з Мейбріджем не склалася, тому Едісон розпочав створення пристрою самостійно. Для захисту авторського права на майбутній прилад 17 жовтня 1888 р. Едісон стисло описав ідею приладу та подав заявку

в патентне бюро. Вчений шукав спосіб створити «інструмент, який зробить для ока те саме, що фонограф для вуха». Так йому прийшла ідея створити апарат, який би показував фотографії у швидкій послідовності, через що здавалося, ніби зображення рухалося.

Для фіксації зображення необхідно було створити світлочутливий матеріал. Цьому сприяв **Джон Кербут**, який в 1888 р. створив плівку на целулоїдній основі з особливим світлочутливим покриттям – **емульсією**. Через деякий час Кербут також розробив 35-міліметрову плівку, яка згодом надовго стала стандартним форматом. Компанія «Eastman Company» (нині це «Kodak») почала масово випускати плівку, яку потім використовували лабораторії Едісона. Працівники наукового центру Едісона **Вільям Діксон** та **Вільям Хейс** удосконалили механізм, за допомогою якого рухалася плівка, та розробили прототип кінетоскопа.

Кінетоскоп (від грецьких слів «kineto» – рух та «scopos» – дивитися) вперше продемонстрували **20 травня 1891 р.** у Національній федерації жіночих клубів у Нью-Йорку. Під час демонстрації 150 глядачок побачили у фільмі поважного вусатого молодого чоловіка, одягнутого в білу сорочку, жилет і краватку. Він тримав у руках капелюха, повільно перекладав його з однієї руки в іншу, наче вітаючись. Цю подію деякі дослідники вважають **першою демонстрацією кінофільму аудиторії**. Цей німий чорно-білий фільм «**Діксон вітається**» тривав лише 3 секунди, а створив його асистент Едісона – досвідчений механік і фотограф Вільям Хейс.

24 серпня 1891 р. Томас Едісон отримує патенти на **кінетограф (камеру)** та **кінетоскоп (проекційний апарат)**, який ще доопрацьовувався винахідниками. У квітні 1894 р. Едісон відкрив у Нью-Йорку перший **салон кінетоскопів** – зал **Кінетоскоп Парлор**, в якому було десять ящиків, призначених для демонстрації фільмів. Один сеанс у такому кінотеатрі коштував 25 центів. Згодом Едісон відкрив салони, що мали успіх серед публіки, й в інших містах. Почалася комерційна історія кінетоскопа. Продаж апаратів почався в Європі. На основі кінетоскопу було створено **першу у світі кіномережу**, яка принесла за рік 150 тисяч доларів прибутку. Але кінетоскоп не дозволяв колективно переглядати зображене на екрані, бо передбачав індивідуальний перегляд глядачем, коли зображення можна було побачити через спеціальний отвір.

Кінетоскоп Едісона являв собою дерев'яну скриню, всередині якої була натягнута на роликах кіноплівка, що безперервно рухалася повз окуляр,



Кінетофон, глядач у навушниках та будова кінетоскопа

розташований на верхній кришці апарату. Глядач дивився у віконечко апарату, щоб переглянути короткий фільм. Суттєвий недолік кінетоскопа – водночас дивитися кіно могла лише одна людина.

У 1895 р. Томас Едісон придумав **кінетофон** – прилад, який дозволяв демонструвати рухомі картинки з фонограмою зі звуком через навушники, записаного на фонографі. Цей апарат представляв поміщені в один корпус кінетоскоп та фонограф.

Усі ці пристрої були першими кроками в розвитку кінематографа й відіграли важливу роль у створенні основ для сучасного кіно.

Контрольні запитання та завдання

1. Які прибори, апарати вважаються попередниками кінематографа?
2. Як принцип мультиплікації, віднайдений Жозефом Плато, вплинув на винаходи в кінематографі? Які прибори його демонстрували?
3. Чому Міжнародний день анімації відзначається 28 жовтня? Як це пов'язано з історією кінематографа?
4. Як називається здатність ока поєднувати зображення, яке швидко змінюється, в одне нерухоме зображення?
5. Чому мутоскопи були довго популярними в деяких країнах Європи?
6. Як називався прототип більшості сучасних проекційних оптичних пристроїв – діапроектора, епідіаскопа, фотозбільшувача, кінопроектора?
7. На якому пристрої в 1891 р. було продемонстровано фільм «Діксон вітається»? Що відбувалося в цій стрічці? Яку роль він відіграв в історії кінематографа? Назвіть імена винахідників, які були до цього причетні.
8. Самостійно зробити зоотроп:
 - How to make a Zoetrope Record Player URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FGyYbmtBLLo>.
 - How to Make a Zoetrope. URL: <http://surl.li/qwgtu>.

Використані джерела

1. Бирзул О. Твоя книга про кіно. Львів: Видавництво Старого Лева, 2024. 164 с.
2. Історія винаходу кінематоскопа. Винахідник і раціоналізатор. *Наука і техніка. Всеукраїнський науково-популярний журнал*. 5.02.2021. URL: <https://vir.uan.ua/history-invention-cinema/> (дата звернення: 01.07.24).
3. Капельгородська Н. Начерки далекої кіноісторії. Київ: АВДІ, 2005. 213 с.
4. Конько А. Патентний троль чи король кіноіндустрії: як Томас Едісон вплинув на появу Голлівуда. 24 канал: *вебсайт*, 22.02.2022. URL: <http://surl.li/qwlii> (дата звернення: 01.07.24).
5. Крижанівський Б. М. Цікавий кінематограф. Київ: Мистецтво, 1974. 175 с.
6. Миславський В. Н. Кінословник. Терміни. Визначення. Жаргонізми. Харків: ХЧМГУ, 2006. 328 с.
7. Царенко О. М., Рябець С. І. Нариси з історії техніки та технологій. Навчальний посібник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. 494 с.
8. Чорний О. Кінетоскоп: ювілей першої демонстрації рухомого зображення. URL: <http://surl.li/elvzzh> (дата звернення: 01.07.24).
9. History of animation. *Magical media museum*: website. URL: <https://www.youtube.com/@magicalmotionmuseum/playlists> (дата звернення: 01.07.24).

Уроки 1.5 – 1.6

Тема «Внесок братів Огюста і Луї Люм'єрів в історію кіно»

1. Родина Люм'єрів

Родоначальниками як кінематографа, так і мистецтва зйомки вважають французьких підприємців – братів *Луї* та *Огюста Люм'єрів*. Головний винахід – апарат для запису та відтворення руху, який вони назвали *сінематограф* (від гр. слів – «рух» та «писати, зображати», тобто «той, хто записує рух»).

19 жовтня 1862 р. у Безансоні в сім'ї винахідника Антуана Люм'єра народився син *Огюст*, а два роки потому – 5 жовтня, – світ побачив молодший брат *Луї*. З самого дитинства в хлопчиків були різні захоплення. Якщо Луї багато часу проводив вдома з батьком та мав пристрасть до винахідництва, то старший брат Огюст захоплювався фотографією та медициною. У 1882 р. їх батько придбав у Ліоні велику ділянку і побудував там фабрику з виробництва фотопластин. Уже на початку роботи фабрики, підприємця ледь не спіткало банкрутство, але на допомогу йому прийшов молодший син Луї, який



Луї Люм'єр

винайшов новий вид фотопластин – «блакитні етикетки», які зробили тоді прорив у фотографії. З часом брати сформували чудовий тандем, де кожний знайшов собі місце: старший брат був менеджером, а молодший відповідав за технологічний процес.

У 1889 р. Антуан Люм'єр придбав синам винахід Едісона – кінетоскоп та запропонував хлопцям зробити винахід кращий, ніж в Едісона.



Огюст Люм'єр

2. Народження сінематографа братів Огюста і Луї Люм'єрів

Після ознайомлення з кінетоскопом Луї став головним винахідником нового апарату, а Огюст здебільшого допомагав йому грошима. Через деякий час брати змогли представити світу інноваційний прилад – *сінематограф*, який, на відміну від кінетоскопа Томаса Едісона, дозволяв одночасний перегляд стрічок великою аудиторією.

Камера, яку створили брати Люм'єр, була справжнім портативним ательє. Цей прилад міг проводити зйомку, друкувати позитиви й дозволяв переглядати фільми, тобто поєднував одразу три процеси: *знімальний*, *копіювальний* та *проекційний*.



Сінематограф братів
Люм'єр

13 лютого 1895 р. брати Люм'єр отримали **патент під номером 245032** на апарат, який було створено для «отримування та розглядання зображень» на перфорованій целулоїдній плівці 35 мм. Принцип дії апарату описувався в преамбулі до патенту: *«Механізм цього пристрою має суттєвий характер переривчастої дії на регулярну перфоровану стрічку, щоб забезпечити їй послідовні рухи, розділені періодами відпочинку...»*.

Процес був дуже схожим на роботу швейної машини, яка послідовно просуває та зупиняє тканину, поки виконується стібок. Також пристрій був справжньою автономною фабрикою зображення, яка об'єднала в одному невеликому пристрої вагою менше 5 кг функції камери, принтера та проектора, що значно полегшувало транспортування для операторів. Кінокамера була легкою, зручною, із задовільною швидкістю зйомки. На цьому апараті можна було друкувати позитиви. До того ж сінематограф використовувався і як проектор: достатньо було відкрити задні дверцята, встановити за плівкою джерело сильного світла, і кадри, змінюючи один одного, створювали рухомі зображення.

3. Перші короткометражні фільми Люм'єрів

На конференції фотопромисловців **22 березня 1895 р.** брати вперше продемонстрували власну хронікальну стрічку **«Вихід працівників з фабрики Люм'єрів у Ліоні»**. Існує три офіційно визнаних версій цього фільму, що може говорити про серйозний підхід братів до презентації своєї роботи. Зйомки фільмів були продиктовані їх науковим підходом до справи. Відомо, що на конгресі було показано 7 фільмів, вірогідно і всі три версії **«Вихід працівників з фабрики...»**. Експерти вважають, що всі вони зняті в один день і саме **цей фільм вважається першим в історії кіно**. Фільм було знято на фабриці, що належала батькові братів Люм'єрів, на якій виробляли фотопластини. Фабрика була великою, мала багато будівель. Майже всі вони були зруйновані в 1975 р., крім одного ангару, з якого у фільмі виходили працівники фабрики. Тепер ця будівля – історична пам'ятка – у цьому приміщенні знаходиться Інститут Люм'єр.

Посилання на всі три версії фільму «Вихід працівників з фабрики Люм'єрів»: 1895 Louis Lumière – «La sortie des usines Lumière»:
https://youtu.be/d5CuvsECs6Y?si=6uDOnbQf_TDnGWUF.

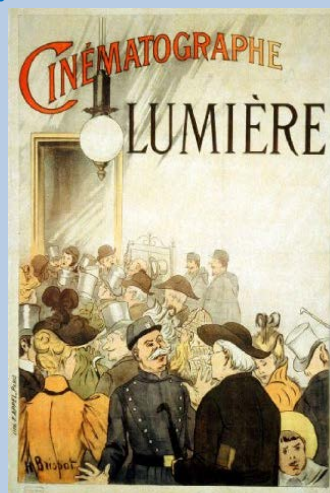
12 червня здійснили показ першої в світі кінохроніки подій – стрічки **«Прибуття делегатів на фотографічний конгрес у Ліоні»**.

Перші стрічки Люм'єри знімали у хронікальній манері з однієї позиції, одним відрізком від самого початку й до кінця.

28 грудня 1895 р. в Парижі, в «Гранд кафе» на бульварі Капуцинів, 14, брати Люм'єри влаштували **перший у світі публічний кіносеанс**. Вхідний квиток коштував лише 1 франк, куплено було 35 квитків. Вперше люди, зібравшись разом, могли переживати емоції, які показували їм з екрана. Збереглася афіша цього історичного заходу. Цього вечора було

Програма першого кіносеансу в історії людства

1. «Вихід робітників з фабрики Люм'єр в Ліоні».
2. «Вольтажування».
3. «Вилонювання червоних рибок».
4. «Прибуття делегатів на фотоконгрес у Ліоні».
5. «Ковалі».
6. «Политий поливальник».
7. «Сніданок немовля».
8. «Стрибок через брезент».
9. «Площа Кордельє в Ліоні».
10. «Морське купання».



Афіша показу

показано 10 перших фільмів тривалістю 45–50 секунд.

Цей показ мав шалений успіх і **28 грудня 1895 р.** відтоді прийнято вважати **днем народження кіно**. Так світ дізнався про сінематограф. Насамперед так називали як апарат для зйомки та показу кінофільмів, та й кіно загалом.

У січні 1896 р. Люм'єрам спала на думку ідея відправити операторів знімати фільми по всьому світу. Вони поїхали в Японію, Північну Америку, Латинську Америку. Було знято загалом 1 500 фільмів, кожен із яких тривав приблизно 1 хвилину. У цьому ж році брати провели світове турне зі своїм винаходом, відвідавши Лондон, Нью-Йорк, Бомбей. **3 січня 1897 р. вони дісталися Києва**. Кінопоказ відбувся в бальній залі Дворянського зібрання. Він стояв на місці сучасного Будинку профспілок на Майдані Незалежності.

«Политий поливальник» – **перший комедійний фільм** в історії кіно. Фільм знятий в приморському містечку Ла-Сьота, де мали свій маєток Люм'єри. Його тривалість – 40 секунд. Сюжет фільму простий та комедійний: хлопчик наступає на шлангу садівника та вода припиняє литися з неї. Коли садівник заглядає в шланг, хлопчик прибирає ногу та вода виливається в обличчя садівнику, який ображається та хоче помститися огидному хулігану. Існують дві версії фільму. У першій – садівник мститься хлопчику тим, що поливає його, у другій – садівник його відлупцює. Треба зазначити, що цей фільм є **найпершим ігровим**, а не документальним

фільмом в історії кіно. Це єдиний ігровий фільм братів Люм'єрів, всі інші фільми є документальними. Сюжет для цієї сценки підказали або жарти молодшого брата – Едуарда Люм'єра, або стиль традиційних комічних коміксів для дітей у ХІХ ст. Спочатку фільм називався «Садівник та



маленький бешкетник».

У місті Безансоні у 2007 р. за мотивами фільму облаштували пам'ятник скульптора Паскаля Купо.



Пам'ятник за сюжетом фільму «Политий поливальник»

Відео деяких фільмів з показу:

- «Вихід робітників з фабрики Люм'єр в Ліоні»: <https://youtu.be/DEQeIRLxaM4>.
- «Ковалі»: <https://youtu.be/VL4ro93KUJI?si=VhDX5X6yhVBwdDam>.
- «Сніданок немовля»: <https://youtu.be/i8Yi4du489w?si=aujMbxnj-hMjf9kF> (у фільмі знімаються Огюст Люм'єр, його дружина Маргарита та їхня маленька дитина. Тому вважається, що Люм'єри також винайшли жанр сімейної драми).
- «Стрибок через брезент»: <https://youtu.be/0ad25mMO7F8?si=bGuzeKbkTBnXgClT>.
- «Площа Кордельєс в Ліоні»: <https://youtu.be/FV20uJ-2MQ8?si=4G1G2i0Azff1Owzx>.
- «Морське купання»: https://youtu.be/vAP2_Wq7CZk?si=JRdvQxFa3phMCTOc.

Фільм «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота». Найвідомішою роботою Люм'єрів в історії кіно вважається 50-секундний фільм *«Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота»*. Демонстрація фільму відбулася 6 січня 1896 р.

Стрічка стала класикою кіно завдяки тому, що вперше на екрані було показано рух у перспективі. Також у фільмі люди вперше були зняті загальним, середнім та крупним планами, хоча камера залишалася статичною, але герої фільму рухалися, що й створило необхідний ефект.

Фільм не монтувався, а знімався одразу, без виключення камери. У камери був об'єктив зі значною фокусною відстанню. Це дозволило досягти глибини різкості від одного метра до нескінченності. Вперше також було обрано незвичний ракурс зйомки.

Це фільм, який дуже здивував публіку. За свідченнями газетних репортерів того часу,



Кадр з фільму
*«Прибуття потягу
на вокзал Ла-Сьота»* (1895)

Версії фільму «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота»:

- <https://youtu.be/BcvCeB4Vrh0?si=YRqOhLqvUD56FrtZ>;
- <https://youtu.be/v6i3uccnZhQ?si=arGIkQpwEwyJO586>.

Фільм, знятий через 100 років на тому ж місці і той же камерою. Патріс Лекон для проекту «Ламбі і компанія»: https://www.youtube.com/watch?v=TqF_F386vNA.

деякі покази фільму викликали паніку у глядачів, які не були психологічно готові сприйняти зображення потягу, що рухався.

Фільм був знятий у 1895 р., а показаний у наступному році. Під час перегляду можна звернути увагу на даму в накидці у клітинку. Багато джерел говорять про те, що це мати Люм'єрів.

Роль братів Люм'єрів у розвитку світового кінематографа:

1. Створили перший справжній кінематограф, який використовував плівку для запису й відтворення рухомих зображень. Удосконалили та створили ***зручну та переносну кінокамеру***.

2. Значно вдосконалили принцип руху кіноплівки. Перфорована целулоїдна стрічка рухалася в їхньому апараті перервано, завдяки ***грейферному механізму***, що був позичений кмітливим Луї з передачі у швейній машинці: зубці у верхньому положенні входили в спеціальні круглі отвори (перфорацію) й тягнули за собою плівку; а спускаючись униз, залишали плівку нерухомою. Це зробило швидкість кінозйомки та кінопроекції стабільними.

3. Організували ***перші в історії колективні, публічні платні перегляди фільмів – кіносеанси***. Їх перший публічний показ у Парижі в 1895 р. вважається початком сучасного кінематографа.

4. Зняли перший *ігровий (постановчий) фільм, він же – перший комедійний.*

5. У своїх фільмах Люм'єри не інсценували події, а знімали на плівку живі картини життя. У фільмах не було акторів, сценарію, декорацій. *«Життя як воно є»* – такою була програма дій братів Люм'єрів. Їх екранний світ переважно був *реалістичним відображенням життя.*

6. З низки причин як винахідники кінематографа у світову історію ввійшли саме брати Люм'єр. На той час у них була *найкраща знімальна та демонстраційна апаратура.*

7. Люм'єри започаткували підхід до кінематографа як до галузі підприємництва. Їм належить *ініціатива систематичного випуску фільмів,* фірма розіслала Францією та іншими країнами спеціально навчених операторів («мисливців за кадрами»), які проводили як зйомку, так і демонстрацію кінострічок.

Контрольні запитання

1. Який фільм вважається першим фільмом в історії кіно?
2. Якими були основні переваги такого пристрою як сінематограф?
3. Яка історична подія відбулася 28 грудня 1895 р. у Парижі у «Гранд кафе» на бульварі Капуцинів, 14?
4. Які 10 перших фільмів продемонстрували брати Люм'єри? Чим вони відрізнялися?
5. Чи відвідували під час світового турне брати Люм'єр Київ?
6. У чому значення фільму «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» в історії кіно? Чому зйомки цього фільму були новаторськими?
7. Опишіть роль братів Люм'єрів у розвитку світового кінематографа?

Використані джерела

1. Бордмен А. Ілюстрована історія кіно. Львів : Вид-во Старого Лева, 2019. 112 с.
2. Букс Дж. Що таке фільм. Київ : Гуманітарний центр, 2016. 240 с.
3. Дачковська М. Народження кінематографа: альманах братів Люм'єрів. Детектор медіа. *MediaSapiens* : вебсайт. 03.08.2015. URL: <http://surl.li/qwmqt> (дата звернення: 01.07.24).
4. Крижанівський Б. М. Як народилося кіно. Київ : Веселка, 1966. 84 с.
5. Одна історія. Як брати Люм'єр винайшли кіно і створили перший фільм. *24 канал* : вебсайт. URL: https://youtu.be/FWYv_ErmpuY?si=yJG6CfCFo2I40bkQ (дата звернення: 01.07.24).
6. Росс Е. Кіношно. Графічна мандрівка світом кіно. Київ : Рідна мова, 2019. 200 с.
7. Сайт Інституту Люм'єр. URL: <https://www.institut-lumiere.org/> та віртуального історичного музею на сайті: <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions.html> (дата звернення: 01.07.24).
8. Царенко О. М., Рябець С. І. Нариси з історії техніки та технологій. Навчальний посібник. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. 494 с.

Уроки 1.7 – 1.8

Тема «Творча діяльність Жоржа Мельєса і поява ігрового кіно»

1. Жорж Мельєс і його внесок у кіно

Засновники кіно – брати Люм'єри проводили документальні зйомки. Документальне або неігрове кіно – це фільми, в основі яких лежить фільмування подій чи людей, які є в реальності. **Ігрове (художнє) кіно, яке побудовано на грі акторів, започаткував Жорж Мельєс.**

Жорж Мельєс – один із найяскравіших фокусників свого часу, піонер ігрового кіно, який вперше довів, що цей витвір може бути мистецтвом. Він народився в Парижі 8 грудня 1861 р. у багатій буржуазній сім'ї. Жоржу, як і його братам, судилося прийняти естафету ведення сімейного бізнесу на фабриці взуття. Ще в дитинстві Жорж уже був зацікавленим, чутливим, винахідливим, талановитим, мав бунтарський характер та успіхи в малюванні, обожнював ляльковий театр (перший свій театр від організував у 10 років).



Жорж Мельєс

Закінчивши навчання, Мельєс працював інженером на фабриці батька, але своїм захопленням – малюванню та театру – він приділяв багато часу. Його карикатури друкувались в журналах та газетах. Деякий час він працював декоратором, актором і режисером у театрі, який належав ілюзіоністу Жану Ежену Робер-Удену. Незабаром Мельєс стає власником цього театру.

У грудні 1895 р., опинившись на одному з перших показів братів Люм'єр, Мельєс зрозумів, що кінематограф відкриває великі можливості для реалізації творчих ідей. Мельєс захотів купити камеру в братів Люм'єр, але вони не продали її. Отримавши відмову, він швидко придбав англійський аналог кінокамери. Перші фільми Мельєса, можна назвати кінематографічними виставами, які спочатку демонстрували в його театрі. Крім цього він почав фільмувати на плівку естрадні вистави.

У 1897 р. Жорж Мельєс побудував на своїй віллі в Монтре **першу в світі кіностудію «Стар фільм»**, торгівельною маркою якої була зірка. Це був скляний павільйон, обладнаний різноманітними пристроями та засобами сценічної техніки: люками, містками, візками для пересування кінокамери, тросами для польотів, фонами тощо, що давало можливість ставити балети, ревію й апофеози, як у театрі феєрій.

На кінематографічну творчість Ж. Мельєса значний вплив мало сценічне мистецтво. У його студії разом з тривимірними предметами використовувались намальовані декорації, навіть намальована перспектива. Використання різноманітних освітлювальних приборів створювало казкову

та фантастичну атмосферу. У кіно він використовував численні виражальні засоби театру: сценарій, акторську гру, костюми, грим, декорації, спеціальні механізми, поділ дійства на акти тощо.

Під впливом Мельєса в ранньому кіно виникли нові **принципи театральної організації кінокадру**. Камера в його фільмах імітувала точку зору глядача партера, персонажа часто показували на повний зріст, під час зйомки перевага надавалась бічному руху камери.

Специфічність німого кіно, коли актори повинні були передавати почуття жестами і мімікою, а не мовою як у театрі, змусили Мельєса **шукати нові принципи акторської гри**.

Мельєс першим у кіно застосував **макети**, якими вже користувалися в театрах, зробив **зйомки підводного світу через акваріум**. Для показу і відновлення історичних подій здійснив **інсценування** на основі документальних зйомок.

Перші технічні спроби та досягнення Мельєса були пов'язані з використанням **стопкадру** (коли камера припиняє знімати, щоб щось додати або видалити зі сцени). Використовуючи цей метод, Мельєс створював різні трюки, які вражали глядача.

Мельєс не використовував монтаж, його фільми склалися зі сцен, як у театрі, крім того зйомка здійснювалась з однієї точки. Іноді режисер знімав короткі сцени великим планом, також з однієї точки, а іноді користувався ним як трюком, щоб, наприклад, показати велетня (як у фільмах «Подорожі Гулівера», «Людина з гумовою головою»).

З 1897 по 1912 рр. Мельєс зняв близько **520 поетичних, фантастичних, казкових, гумористичних фільмів, перші репортажі, перші історичні та політичні фільми, перші рекламні оголошення**. У його каталозі є фільми, що відтворюють реальні події – так звана реконструйована **історична хроніка**. «Хроніка» знімалася в кіноательє на основі скрупульозно зібраної документації. Величезним успіхом у публіки користувався, наприклад, фільм **«Коронація Едуарда VII»** (1902), створений за допомогою церемоніймейстера Вестмінстерського абатства. А також **«Справа Дрейфуса»** (1899), в якій ясно відчуваються симпатії режисера до жертви судового свавілля. Мельєс скористався тут фотоматеріалами, причому в деяких сценах були використано фотографії, опубліковані в пресі.

Мельєс був не тільки **автором та режисером, художником, актором, але ще й механіком, творцем трюкових ефектів, декоратором, хореографом**. Він вигадував сценарії, практикував різні технічні прийоми, застосовував накладення, крупний план, уповільнену зйомку, прискорення, використання підкладок та моделей, стоп-кадр. Він першим застосував так звану **подвійну експозицію (тобто накладання зображення), нерухоме зображення та сповільнену зйомку (каденцію), зйомку на чорному оксамиті**. Він вигадував та практикував всі майбутні професії кіно. Також займався громадською роботою: був першим президентом французького

кінематографічного синдикату, головою перших міжнародних кінематографічних конгресів тощо.

Мельєс знімав власні фільми за свої кошти та швидко зіткнувся з проблемою конкуренції та індустріалізації кіно у світі. Згодом фільми Мельєса стали жертвами плагіату, особливо його фільм *«Мандрівка на Місяць»* (1902). Крім того, кінематограф стрімко розвивався, багато режисерів почали знімати фільми на натурі, а Мельєс продовжував працювати в студії, не змінюючи свої методи. У 1913 р. він зняв свій останній фільм та закриття студії.

Світ кіно забув про Мельєса до 1929 р., коли журналісти заново відкрили його як кіномитця та організували гала-концерт на його честь. У 1931 р. Жорж Мельєс отримав Орден Почесного легіону, який вручив йому сам Луї Люм'єр, який назвав його «творцем кінематографічного видовища».

2. Зйомки фантастичних фільмів (*«Подорож на Місяць»*), кінофесрій

Один з перших фільмів Жоржа Мельєса називався *«Подорож на Місяць»* – це кінофесрія, **перший ігровий науково-фантастичний фільм в історії кіно з елементами комедії**. За сюжетом, група науковців планує подорож на Місяць. Для цього будують космічний корабель і готують грандіозне обладнання. Корабель запускають у космос пострілом з гармати і він потрапляє на Місяць, де вчені зустрічають стрибаючих селенітів. Потім вчені повертаються на Землю, де їх гучно зустрічають співвітчизники.



Кадр з фільму
«Подорож на Місяць»

Фільм був знятий за мотивами (означає, без чіткого проходження сюжету) роману Жюль Верна *«Подорож на Місяць»*. З роману в ньому два моменти: політ на Місяць і те, як цей політ здійснився – відправка снаряду з гігантської гармати. Ще один роман, що надихнув Мельєса – *«Перші люди на Місяці»* Герберта Веллса. У ньому описується зустріч людей і селенітів (селеніти – жителі Місяця, від імені богині Місяця Селени). Мельєс запозичив із цього роману селенітів, бурю на Місяці, спуск на дно океану,

Чорно-біла версія фільму *«Подорож на Місяць»*:
<https://youtu.be/XZpgpr-P2C4?si=4W5aNgFOUqpg6CP9>.

Фрагменти кольорової версії фільму:

- https://youtu.be/b64Jwg_kls8?si=oXeJ-InOoZR-FoIc;
- <https://youtu.be/hCPK2KQ5V0o?si=X8iJoQdtMoYXD9hg>;
- https://youtu.be/H0ptED56XEY?si=wcU_cx--puuefzcQ;
- https://youtu.be/38YVp3fYxvM?si=l7PjLHVv_o4kiBvZ.

битву з селенітами тощо. У фільмі знімалися актори декількох паризьких театрів. Цікаво, що сам Мельєс також грав у фільмі професора Барбенфоуїліса.

Мельєс створив дві версії фільму: чорно-білу і кольорову, яка була розфарбована вручну.

Запитання для учнів. Подумайте, який би варіант ви обрали: з кольором чи без нього? Чому?

Довгий час фільм демонструвався без останньої сцени (урочиста зустріч астронавтів на Землі). Цей фінальний фрагмент вважався загубленим і був знайдений у 2002 р. у Франції. Найвідоміша і найцитованіша сцена фільму – «місяць з космічним кораблем, що потрапив у око (приземлення космічного корабля на Місяць)».



Найцитованіша сцена із фільму та принт на футболці

У 1993 р. була знайдена кольорова версія фільму. Це була єдина кольорова копія, що вціліла. Процес реставрації плівки тривав до 2010 р. Показ відновленої кольорової версії відбувся на 64-му Каннському кінофестивалі (2011).

Темперамент Мельєса, природа його обдарування штовхали художника до фантастики. Більшість його фільмів, зокрема найбільш вдалі, – це розповіді про невідомі країни; причому слід підкреслити, що в них завжди є наукова гіпотеза. Для мельєсівських казок характерний раціоналізм ХІХ ст., класичним представником якого в літературі був Жюль Верн, автор багатьох вигадок, використаних Мельєсом.

Мельєс – творець фільмів-видовищ, феєрій, якими зробив значний внесок у розвиток кіномистецтва. **Феєрія**, від французького «фея», – один із жанрів драми. Особливість драм-феєрій у наявності фантастично-казкового сюжету, містичних або фантастичних дійових осіб, використання в дії безлічі театральних трюків та сценічних ефектів. Мельєс був засновником **кінофеєрії**.



Кадр з фільму «У царстві фей»

Ж. Мельєс створив багато фантастичних та казкових феєрій. Деякі з яких були екранізаціями відомих літературних творів: *«Різдвяний сон»*, *«Пригоди барона Мюнхгаузена»*, *«Попелюшка»*, *«Червона шапочка»*, *«Робінзон Крузо»*, *«Подорожі Гулівера»*, *«Синя борода»*. Найчарівнішою феєрією Мельєса дослідники називають фільм *«У царстві фей»* (1903).

Фільм «Людина з головами» (або *«Чотири проблемні голови»*), **1898 р.**, в якому Мельєс виконав головну роль. У картині чи не вперше в історії кіно застосовується **прихований монтаж і спецефекти**. Часто це робилося всліпу, адже перші кінокамери не мали лічильника кадрів, тож Мельєсу доводилося ідеально запам'ятовувати положення ручки камери, щоб вносити необхідні зміни у відзнятий матеріал через багатократну експозицію кадру.

Фільм «Людина з гумовою головою». Глядач бачить, як Жорж Мельєс знаходиться у своїй лабораторії, дістає з коробки зменшену живу копію своєї голови і вирішує її збільшити: ставить її на полицю з трубкою і починає надувати голову як повітряну кульку. Цей фільм особливо важливий, тому що демонструє, якої досконалості Мельєс досяг, і як йому навіть вдається рухати техніку (розмір голови змінюється, наближаючись і віддаляючись від камери).

Фільми Мельєса відрізняються багатою фантазією як у виборі тем, так і в багатстві та різноманітності технічних рішень. Це був художник, який добре усвідомлював свою місію, розумів, що він робить і чого прагне. Говорячи про використання ним трюки, Мельєс писав: *«Застосовуючи всі ці трюки у потрібних комбінаціях і з особливим умінням, я без вагань заявляю, що сьогодні в кіно можливе створення найнеймовірніших, найбільш немислимих речей. Вміло застосований трюк, за допомогою якого можна зробити видимими надприродні, уявні, нереальні явища, дозволяє створювати в істинному сенсі цього слова художні видовища, що дають величезну насолоду тим, хто може зрозуміти, що ці мистецтва об'єднуються для створення цих видовищ»*.

Отже, Жорж Мельєс перетворив кінематограф на видовище. Почавши з наслідування творчості Люм'єрів, він знайшов свій шлях у кіно. Для його творчості були характерні фантазія, феєричність, видовищність, що досягалось за допомогою багатьох технічних трюків, винахідником яких він був. Проте митець не міг звільнитись від театрального впливу.

Багато французьких та й зарубіжних режисерів перебували під впливом творчості Мельєса, наслідуючи, а іноді копіюючи його стрічки. Його справедливо можна назвати творцем художньої ірреальності. Вражаючі мультимедійні експерименти у наш час були б неможливі без самовідданості

Фільм «Людина з головами»:

Un homme de têtes (or The Four Troublesome Heads) by Georges Melies:
<https://youtu.be/IKQRV4XKZt4?si=DwJ6bVlrvvzIzx8h>.

Фільм «Людина з гумовою головою»:

L'Homme a la tete de Caoutchouc:
<https://youtu.be/AgpWtyTlnxM?si=FW3IDlIRYwoFbWF8>.

таких людей, як Жорж Мельєс. Після Мельєса кінематограф розвивався багатьма майстрами режисури, технологій та монтажу, але це анітрохи не затьмарює його великий внесок у розвиток світової кіноіндустрії.

У 2011 р. режисер Мартін Скорсезе зняв фільм **«Хранитель часу»**, в основу якого покладено **біографію Жоржа Мельєса**.

Контрольні запитання та завдання

1. Які технічні засоби, що використовував Жорж Мельєс, мали значення для розвитку кінематографа в майбутньому?

2. Як називався перший науково-фантастичний фільм в історії кіно?

3. Що таке кінофестиваль? Дайте визначення.

4. Подивитися фільм «Хранитель часу» (“HUGO”), 2011 р., реж. Мартін Скорсезе, який присвячений історії французького кінорежисера і винахідника Жоржа Мельєса. Дайте відповіді на запитання:

- Які факти у фільмі, пов’язані з біографією Жоржа Мельєса, а які є вигадкою авторів?

- Які фільми Мельєса згадуються у фільмі Скорсезе?

- Чому важливо зберегти різні форми мистецтва, особливо кіно?

5. Напишіть / намалюйте одне повідомлення, яке важливо зберегти для нащадків (наприклад, як нащадки цінують творчість та вклад Мельєса в кіно). Після створення такого повідомлення, дайте відповідь на запитання: чи хотілося б вам написати сценарій для короткометражного фільму на основі цього повідомлення і чому?

Використані джерела

1. Жорж Мельєс: людина, яка перетворила кіно на магію. WAS: *Популярна історія*: вебсайт. URL: <https://youtu.be/aOOPXVCwFgg?si=KzodqWDp5Ldop5aD> (дата звернення: 18.07.24).

2. Крижанівський Б. М. Книга про кіно. Нариси : для серед. та ст. шк. віку. Київ : Веселка, 1987. 159 с.

3. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ : НАКККиМ, 2017. 392 с. URL: <http://surl.li/qxdib> (дата звернення: 01.07.24).

4. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. Київ : В-во Івана Федорова, 1997. Ч. 1. 240 с.

5. Театр і кіно. Дитяча енциклопедія. Київ : Фоліо, 2015. 316 с.

6. Georges Méliès (фільмографія Жоржа Мельєса – 100 фільмів). URL: <http://surl.li/qxjvi> (дата звернення: 18.07.24).

7. The Bioscope (процес реставрації кольорової версії фільму). URL: <https://thebioscope.net/2011/05/09/the-moon-is-yellow/> (дата звернення: 01.07.24).

8. The Georges Méliès. *PROJECT: site officiel de Georges Méliès*. URL: <https://www.thegeorgesmeliesproject.org/> (дата звернення: 18.07.24).

9. The Smashing Pumpkins – onight, Tonight (Official Music Video) (кліп за мотивами фільму). URL: <https://youtu.be/NOG3eus4ZSo?si=EohiK6KBQnVf9Vjl> (дата звернення: 01.07.24).

Модуль 2

Початковий період розвитку кіно. Німий кінематограф (6 уроків)

Уроки 2.1 – 2.2

Тема «Виникнення кінематографа в США»

1. Кінематограф США до Голлівуду. Перші кінофільми США

Період початкового розвитку американського кіно можна віднести до проміжку часу приблизно з 1890 по 1910 рр. Цей період відзначався експериментами з технікою та жанрами кіно, поступовим формуванням кінематографічної грамотності серед глядачів.

Становлення американського кінематографа почалося у 1892 р., коли **Томас Едісон** разом з інженером **Вільямом Діксоном** сконструювали кінетограф, за допомогою якого можна було записувати рух, та кінетоскоп. На зміну цим винаходам прийшов **вітаскоп** з проєкцією фільмів на екран. Відтоді кінематограф почав стрімко розвиватися.

Знаменними подіями цього періоду були:

- створення **перших кінотеатрів** у 1902 р.;
- заснування **перших студій**;
- розвиток **технічних засобів кінематографа**.

Перший **публічний кіносеанс** відбувся в Нью-Йорку.

Десятки дрібних кіностудій, які почали виникати в Нью-Йорку, Чикаго та інших містах, стали центрами, де об'єднувалися талановиті режисери, актори та технічний персонал для створення фільмів. Виникнення кінокомпаній «Едісон», «Байограф», «Вайтограф» та конкуренція призвели до краху дрібних студій.

Якщо європейський кінематограф фінансувався приватними меценатами та культурними фондами, **американський швидко став комерційно орієнтованим**. Багато американських підприємців, банків та компаній вклали гроші в розвиток кіно, тому з кожним роком збільшувалась кількість кінотеатрів. До 1908 р. їх було вже понад 3 тисяч. Американські студії активно інвестували в маркетинг та рекламу, що сприяло широкому розповсюдженню американських фільмів по всьому світу.

Нова розвага, яка до того ж була дешева, привертала величезну аудиторію в кінотеатри. За місяць у США випускалося 400 одночастинних фільмів. Фільми того часу були німими і мали короткометражний формат, супроводжувались титрами на екрані та музикою у виконанні **піаніста (танера) або невеличкого оркестру**. Оскільки німі фільми були позбавлені мовного бар'єру, кіно стало улюбленою та найдешевшою розвагою для американців.

Поступово фільми стали більш складними за сюжетом і виконанням. **Виникли різноманітні жанри фільмів: мелодрама, вестерн або ковбойський фільм, гротескна комедія.**

Одним з перших *вестернів* був фільм «Велике пограбування потягу», який було знято на студії «Едісон» у 1903 р. Багато для розвитку цього жанру зробив *Томас Інс*. Саме він почав знімати ковбойські фільми на природі, у відкритому просторі, а не в павільйонах. Типовим позитивним героєм вестернів був шериф, ковбой чи таємничий вершник.

Популярними у глядачів були *комічні фільми*. Рання кінокомедія в США була заснована на традиціях американського театру бурлеску.

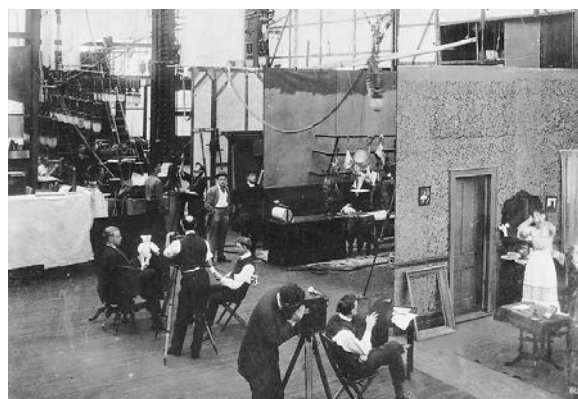
Кінорежисер *Девід Ворк Гріффіт* ще на початку розвитку американського кінематографа, зняв фільми, що стали надбанням кінематографа, а також розробив нову систему акторської гри в кіно.

Отже, до появи Голлівуду, американське кіновиробництво було в процесі становлення, експериментування з технікою та жанрами, та не було сконцентровано в одному центрі. Кінорежисери США відкривали можливості великого плану, зміни точки зйомки камери (ракурсу), специфіку роботи кіноартиста, особливості кінодраматургії. Провідні студії «*Байограф*» та «*Вайтограф*» працювали над розвитком американського кінематографічного стилю, рисами якого стали: зміна планів зйомки, оповідальна роль кінокамери, монтажне перекидання дії. Характерним для американських фільмів ще в перші роки розвитку кіно було створення сценаріїв-історій, нескладних за сюжетом та зі щасливим кінцем.

Томас Алва Едісон теж створив кіностудію, де знімали ігрові фільми. За часи свого існування його кіностудія випустила більш ніж 1 200 фільмів.

Едісон, який розробив апарати для зйомки і показу картин, володів патентами на свої відкриття. Його фірма примушувала платити тих діячів кінематографа, які користувалися їх апаратами та плівкою з перфорацією. Але студії та власники кінотеатрів часто відмовлялись це робити. Почалась так звана «*війна патентів*». Щоб виграти в суді, у 1909 р. фірма Едісона об'єдналася з іншими компаніями, що також володіли патентами. Виник *Патентний трест*, метою якого була монополізація кіновиробництва та прокату фільмів. Трест вимагав у поліції Нью-Йорку закрити в місті кінотеатри, які не платили податки. День, коли було закрито більше 500 кінотеатрів, увійшов в історію американського кіно під назвою «чорне Різдво». Через деякий час трест почав сильно впливати на значну частину американського кіноринку.

Кінопідприємців, які не приєдналися до Патентного тресту, почали називати «*незалежними*». Вони також об'єдналися. Незалежні виявилися більш успішними в комерційному змаганні, тому що зробили ставку на недорогі кінотеатри, які могли відвідувати люди з невисоким заробітком. Щоб уникнути



Зйомки в павільйоні студії «Едісон»

переслідування від Патентного тресту, «незалежні» наприкінці 1907 – початку 1908 рр. стали перебиратися на Західне узбережжя до Каліфорнії. Наприкінці 1910-х рр., центр виробництва фільмів переноситься в каліфорнійський Голлівуд. Тут споруджуються розкішні кінотеатри, замість невідомих виконавців з'являються розрекламовані зірки. Старі компанії занепадають.

З самого початку свого виникнення **американський кінематограф мав свої особливості:**

- американські режисери часто зосереджувались на масовому розважальному контенті. Сюжети фільмів часто були динамічними, з акцентом на пригоди, героїзм та чітке розмежування між добром і злом;
- вже перші американські фільми відзначалися високою технічною якістю, динамічним монтажем, масштабними постановками та використанням новітніх технологій;
- американське кіно відображало американську культуру, ідеї та стиль життя, включаючи оптимізм, індивідуалізм та підприємництво.

З появою Голлівуду як центру кіноіндустрії, американське кіно почало завойовувати світову славу і стало важливою частиною американської культури. У 1914 р. американська кінопродукція становила близько половини від світової. У цей час відбувся перехід від короткометражного фільму до повнометражного, стали виходити фільми з великим бюджетом, з'явилась велика кількість популярних акторів. З'явилась кінокомпанія «Парамаунт», що об'єднала інтереси продюсерів і прокатників. Почав формуватися монополістичний характер американського кіно.

2. Перші режисери: Томас Гарпер Інс, Мак Сеннет

Початковий період у розвитку американського кіно пов'язаний з Девідом Ворк Гріффітом, Томасом Інсом, Маком Сеннетом, Едвіном Портером.

Актор, режисер та продюсер **Томас Гарпер Інс (1882–1924)**, який багато зробив для розвитку виражальних засобів у кіно, був помітною постаттю раннього американського кіно. Він народився 1882 р. у Ньюпорті в родині акторів. З 6 років виступав на сцені, багато їздив по країні з водевільною трупкою. До початку роботи в кіно спробував більше 10 професій.

У 1906 р. він прийшов у кінематограф та чотири роки знімався в епізодичних ролях на студії «Байограф».

У 1911 р. Томас Інс як режисер зняв свій перший фільм у **ковбойському жанрі**, який пізніше почали називати **вестерн** – «через прерії». У наступному році Т. Інс створив власну кінофірму. Він знімав фільми різних жанрів: історичні драми («Битва при Геттисберзі»), мелодрами («Тайфун», «Гнів богів»), соціальні картини («Італієць»).



Томас Гарпер Інс

Але з його ім'ям пов'язане перш за все народження та розвиток жанру вестерну, за що його прозвали **«батьком вестерну»**. Саме цей жанр приніс Томасу Інсу славу. Це були пригодницькі фільми про Далекий Захід США («Остання битва Кастера», «Окраїни пекла» тощо). Стрічки ці зазвичай знімалися на натурі, декорації були мінімалістичні й тому не вимагали великих витрат. Фільми Томаса Інса відрізнялися лаконічністю, динамікою розвитку дії, вмільним використанням природи, яка підкреслювала психологічні переживання героїв. Інс був справжнім художником, тому що одним з перших став застосовувати натурні зйомки, вмюючи знаходити ландшафти, які несли самі по собі особливий настрій. У своїх фільмах режисер лірично показував красу каліфорнійської природи, створював романтичні образи ковбоїв, мисливців, золотошукачів. У фільмі **«Війна у преріях»** індіанського вождя вперше грав не білий актор, як було прийнято на той час, а червоношкірий – з ім'ям Орліне Перо. Також Томас Інс вважається родоначальником **системи типажу** в американському кіно.

Своєрідним відкриттям для кіно став актор **Вільям Харт**, який на екрані грав переважно **ролі ковбоїв та благородних бандитів**. Він чудово володів вогнепальною зброєю, відмінно їздив верхи і був популярним серед публіки. Вільям Харт створив виразний образ сильного, мовчазного ковбоя, людини з великим серцем. Він зіграв в численних фільмах: **«Роуден-Блакитна мітка»**, **«Акула Монро»**, **«Мовчазна людина»** та багатьох інших, які мали величезний успіх у глядачів. У 1915 р. Інс разом з Девідом Ворком Гріффітом і Максом Сеннетом заснував компанію «Трайенгл» («Трикутник»), де у 1916 р. був випущений один з його видатніших фільмів **«Цивілізація»**.



Актор Вільям Харт

Величезне значення Томас Інс надавав драматургічній основі фільму, повноцінному **сценарію**. Одним з перших у Голлівуді Інс створив **сценарне бюро**, яке очолював професійний літератор Гарднер Салліван. Томас Інс сам переглядав усі сценарії та вносив правки, створював детальні режисерські розкадрування, виписував діалоги та, віддаючи фільм у виробництво, вимагав, щоб знімали чітко за його вказівками. Саме він ввів у практику фільмовиробництва **письмову детальну розробку всього плану постановки – кадр за кадром**.

Такі сценарії ввійшли в історію кіно, як **«залізний сценарій»**.

Другою відмінністю роботи Інса було **одночасне керівництво постановкою кількох фільмів**. Він заклав основи голлівудської системи **конвеєрного виробництва кінотворів**. Режисер ставив собі за мету швидко робити щонайбільше фільмів та створив їх понад 800.

Також Томас Інс розробив **систему постановки картин**, якою згодом став широко користуватися Голлівуд, **зробив головним** у створенні кіно не режисера, а **продюсера**. Лишаючись режисером, проявив себе переважно як

продюсер і був талановитим організатором кіновиробництва. Від його практики пішов ретельний контроль продюсера над завершальною стадією роботи над фільмом.

На студії Томаса Інса тоді підібрався досить великий штат режисерів, більшість з яких стала згодом провідними майстрами американської виробничої моделі кінематографа. Серед них *Фред Нібло*, *Френк Борзедж*, *Реджінальд Баркер*, *Генрі Кінг* та ін. Томас Інс мав вміння створювати атмосферу фільму, надавати йому ритм і напруженість. Він, як і герої його фільмів, був наполегливою, цілеспрямованою людиною.

У становленні кіно в США важливу роль відіграла творчість *Мака Сеннета* (1880–1960), **родоначальника американської школи кінокомедії**. Мак Сеннет (справжнє ім'я Майкл Сіннот) народився в робітничій ірландській родині. Жодної спеціальної освіти не отримав. Завдяки голосу – гарному густому басу, – виступав на сцені. У 1908 р. розпочав працювати в кінофірмі «Байограф», знімався у фільмах. Через деякий час за допомогою Гріффіта, опанував професію режисера.



Мак Сеннет

У 1912 р. на гроші підприємців Кесселя та Боумена заснував кіностудію *«Кістоун»* і почав знімати комедійні фільми. Враховуючи невибагливість смаків широких кіл американських глядачів, Мак Сеннет спирався у своїх фільмах на практику мюзик-холу



Студія «Кістоун»

і бурлеску, а також, використовуючи досвід європейських майстрів комедійного жанру і циркову клоунаду, він створив своєрідний жанр комедії – *«слепстік»*. Майже всі перші комедійні актори, які знімалися в кіно, починали свою кар'єру в цирках, мюзик-холах, пантомімах, водевілях. Оскільки фільми були німі, їм доводилося викликати сміх у глядачів за допомогою жестів та міміки. Так і виник різновид кінокомедії – слепстік.

Фільми Мака Сеннета зазвичай були короткометражними, в одну або в дві частини, були комедіями становищ та представляли собою нагромадження найнеймовірніших ситуацій, об'єднаних досить примітивним сюжетом. Режисер не зупинявся перед включенням у фільм очевидних безглуздостей, аби вони були смішні: погоні, несподівані вибухи, постріли, карколомні трюки. Це був свій абсурдний, але веселий світ, який змушував публіку реготати до упаду.

Мак Сеннет вважав, що у фільмі повинен відбуватися постійний рух, а у комедіях головною повинна бути дія, тому комічний епізод має тривати

не більше, ніж 100 секунд. Його фільми отримали назву **«кістоунські комедії»**. Сеннет чудово знав смаки публіки і створював улюблені невибагливими глядачами ексцентричні комедії та завжди працював тільки в цьому жанрі.

Принцип побудови фільмів Мака Сеннета – жодної секунди відпочинку від сміху. Тому у своїх фільмах він використовував багато екранних трюків – так званих **«тегів»**, які були основним принципом комічного. Цей термін прийшов з англійського театру в середині XIX ст. У кінематографії «тегами» почали називати комічні трюки, що широко використовувалися



«Чудові купальниці», студія «Кістоун»

в кінокомедіях. За режисерським задумом, актори у фільмах спотикалися, падали, билися, закидали фізіономії один одного тістечками з кремом та тортами, розігравали одну смішну сценку за іншою, ставали жертвами транспортних засобів, що втратили керування. Студія «Кістоун» випускала два – три фільми на тиждень, тому винайдений одного разу прийом повторювався по кілька разів.

Багато трюків були зроблені за допомогою застосування кінематографічних прийомів та нових виразних засобів. Режисер використовував **уповільнену зйомку**, за допомогою якої персонажі на екрані рухалися швидким кроком і це було смішно. Також застосовувалась **прискорена та зворотна зйомки**. Наприклад, при використанні зворотної зйомки плавець вистрибував із води на трамплін. Була створена ціла серія фільмів з автомобілями, де карколомні трюки виконували машини, які перелітали через паркани та кущі, вривалися в стіни, переверталися, підскакували, їхали телеграфними дротами.

Компанія «Кістоун» випустила десятки комедій становищ, в яких діяли улюблені персонажі Сеннета, що він вигадав сам у 1912 р., – недалекі, незграбні, некомпетентні «кістоунські полісмени». Висміяний поліцейський залишився в кіно й досі. Суперничати з ними у популярності могло лише інше знамените творіння Мака Сеннета – **«Чудові купальниці»**.

Сеннет **відкрив багато комедійних акторів**. На його думку, головне, що потрібно комедійному актору – **«візитна картка»**. З цим поняттям він пов'язував чисто зовнішні прикмети – костюм, аксесуари, грим, манеру поведінки, особливі рухи. У Сеннета починали свою кар'єру та знімалися майже всі відомі комедійні актори: **Чарлі Чаплін, Бестер Кітон, Мейбл Норман, Гарольд Ллойд, Гаррі Ленгдон** та багато ін. Режисер заохочував акторську імпровізацію, знахідки, давав свободу дії акторам у своїх фільмах.

Мак Сеннет – основоположник всієї американської школи кінокомедії. Багато діячів кіно наслідували його традиції, а створена режисером школа американської кінокомедії **стала першою школою кінокомедії у світі**. Хоча

жанр «слепстік» був характерний для німого кіно, наступне покоління режисерів та акторів використовували в комедійних фільмах елементи фарсу й буфонади. Наприклад, Джим Керрі в таких фільмах як *«Ейс Вентура, улюбленець-детектив»* та *«Маска»*. Широко риси «слепстіка» використовувались у мультиплікаційних серіалах, наприклад, «Том і Джеррі».

У 1938 р. Мак Сеннет був нагороджений почесною Оскарівською премією як «геній комедії». Фільми Мака Сеннета: «Самотня вілла» (1909), «Підглядаючий Піт» (1913), «Останній жарт Мейбл» (1914), «Ігровий матч» (1930).

Контрольні запитання

1. Поясніть, чому американський кінематограф стрімко розвивався з самого початку його виникнення?
2. Назвіть особливості американського кінематографа, які виникли вже на початку його розвитку.
3. Поясніть, як виникло поняття «незалежне кіно» в американському кінематографі?
4. Розкажіть про внесок у розвиток кіномистецтва режисера Томаса Харпера Інса.
5. Чи подобається вам фільми жанру вестерн? Розкажіть про свій улюблений фільм у цьому жанрі.
6. Проаналізуйте особливості творчості режисера Мака Сеннета.
7. Поясніть, що таке жанр «слепстік». Назвіть його риси.
8. Розкажіть, що таке «тег». Чи використовують теги в сучасних фільмах? Наведіть приклади.

Використані джерела

1. Безуглий А. А. Розробка філософської проблематики у кінематографі. Досвід Д. Гриффіта, С. Ейзенштейна. *Філософія*. Вип. 40 (53), 2019. С. 198–204. URL: <http://surl.li/rvzbxk> (дата звернення: 18.07.24).
2. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. С. 95–99. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/149237948.pdf> (дата звернення: 18.07.24).
3. Десятник Г. О., Лимар Л. Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості: тексти лекцій. Київ, Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2020. С. 35. URL: <http://surl.li/yhcdxs> (дата звернення: 18.07.24).
4. Капельгородська Н. Начерки далекої кіноісторії. Київ : АВДІ, 2005. 213 с.
5. Масол Л. М. Мистецтво (рівень стандарту, профільний рівень) : підручник для 10 (11) кл. закл. ЗСО. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2018. С. 59–61.
6. Миславський В. Н. Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків : ТОВ «Видавництво Точка», 2024. 228 с.
7. Мистецтво (рівень стандарту, профільний рівень) : підруч. для 10 (11) кл. закл. ЗСО. О. А. Комаровська, С. А. Нічкало, І. В. Руденко. Харків : Вид-во «Ранок», 2018. С. 38–49, 55–57.
8. Супутник кіномана: справ. каталог зарубіжного німого кіно / упоряд. Ю. В. Герман. Вінниця : Континент ПРИМ, 1996. 896 с.

Уроки 2.3 – 2.4

Тема «Початковий період розвитку кінематографа в Європі. Діяльність Шарля Пате та Леона Гомона»

1. Початок розвитку європейського кінематографа

Європейський кінематограф – найстаріший у світі, а Франція вважається його батьківщиною. З першого публічного кінопоказу братів Люм'єр, кіно дуже швидко почало поширюватися Європою. Всі перші кінопідприємства в різних країнах мали *одну спільну рису*: на першому плані стояла торгівля апаратами та їх експлуатація, і лише потім – виробництво фільмів. Знімалися фільми таких жанрів як *хроніка, подорожі, документальні та науково-популярні, екранізації номерів мюзик-холів*.

Цей період в історії кінематографії називають *«ярмарковим»*. Кінотеатрів було дуже мало, більше сеансів проходило в закладах тимчасового характеру. Тому клієнтами кінофірм були переважно власники ярмаркових балаганів, які включали кіносеанси у свої розважальні програми. У цей період ярмаркове кіно починає широко поширюватися спочатку в Англії, потім – у Франції.

У початковий період розвитку кінематографа, французьке кіно панує у світі. Уже в 1896 р. випуск та продаж фільмів у Франції почали різні кінопідприємства, головнішими з яких були *фірми «Пате» та «Гомон»*. Про інтенсивність розвитку кінематографа в країні свідчить той факт, що *до Першої світової війни французьке кіно випускало близько 90% світової кінопродукції*.

Фірми «Пате» та «Гомон» мали філії в багатьох країнах, а також постійний склад режисерів, акторів і технічних співробітників. Сотні операторів було направлено в десятки країн, де вони знімали вуличні та екзотичні сценки, воєнні паради, звірів у зоопарках та на природі, дитячі розваги. Фірми конкурували між собою та будували роботу на задоволенні запитів масового глядача. Поступово великі фірми перейшли до фабричного виробництва фільмів. Почали з'являтися кінематографічні спеціальності: оператор, сценарист, режисер тощо. Але фільми ще залишались анонімними та вважались власністю фірми. На початку ХХ ст. фірма «Пате», а потім і «Гомон» почали відкривати кінозали, першим з яких був у 1908 р. «Сінема-палас» у Парижі.

У Великій Британії мережа кінозалів розвивалась набагато швидше, ніж у Франції. Розширенню кінопрокату в країні сприяла наявність там розвиненої мережі мюзик-холів, які перетворилися на кінозали.

У Німеччині прокат фільмів розвивався вкрай повільно. Першим у 1905 р. відкрив розкішний кінозал *Оскар Месснер*. Порівняно з іншими країнами кількість кінотеатрів у Німеччині була дуже незначна.

Першим кінематографічним апаратом на території Італії був кінетоскоп Едісона. Незабаром з'явився і сінематограф Люм'єрів. Перший італійський кінофільм під назвою *«Взяття Риму» режисера Філомео Альберіні*

продемонстрували аудиторії лише в 1905 р. Натомість в Італії на початку XX ст. у великих містах спостерігалося швидке зростання кінозалів.

З самого початку європейський кінематограф схилився до авторського кіно, з акцентом на психологічну глибину, філософські теми та соціальні проблеми. Європейські фільми часто були більш оригінальними і експериментальними.

В Європі розвивалися як великі студії, так і незалежні кінопроекти. Це сприяло різноманітності стилів і підходів до створення фільмів. Європейське кіно приділяло велику увагу візуальній естетиці, що часто було важливішим за сам сюжет. Режисери експериментували з композицією кадру, зі світлом, тінями та незвичними ракурсами. Європейське кіно відображало багатство європейської культури, її історичний контекст та різноманітність національних традицій. Тому з самого початку популярними жанрами стали екранізації, драми, мелодрами, історичні фільми.



Кінозал «Гомон Колор», відкритий у 1912 р.

2. Діяльність Шарля Пате

Шарль Пате (1863–1957) – один з основоположників французького кінематографа та кіновиробництва, кінопромисловець. Він разом з братами створив одне з перших французьких кінопідприємств – фірму **«Брати Пате»**. Спочатку фірма займалася торгівлею кінетоскопів Едісона, а коли вирішили придбати кіноапарат братів Люм'єрів і отримали відмову, почали самі працювати над створенням власного апарату. Першу модель свого кіноапарату Пате запатентували 1896 р. та згодом було налагоджено його виробництво. Пізніше брати покинули цю справу і Шарль Пате продовжив займатися кінематографом самостійно.



Шарль Пате

Уже в 1897 р. неподалік від Парижа, у м. Венсані, було побудовано кіностудію Пате, де не тільки знімали та випускали фільми, а також там знаходився цех із виготовлення кіноапаратури. Саме Шарль Пате визначив шляхи подальшого розвитку кінематографа: якщо до цього фільми знімали аматори, то тепер з'явилися кіноспеціальності режисера, сценариста, оператора, актора та настав час для масового кіновиробництва.

Девіз фірми Шарля Пате був **«Якість понад кількість»**. Цей девіз прагнення компанії «Пате» забезпечити високу якість своїх продуктів, навіть

якщо це означало менший обсяг виробництва. Девіз допоміг фірмі стати лідером у світовій кіноіндустрії та встановити стандарти, що визначали розвиток кінематографа на багато десятиліть вперед.

З часом фірма «Пате» стала найбільшою у світі компанією з кіновиробництва, кіноустаткування, а також великим виробником грамплатівок. На початку ХХ ст. Шарль Пате створив численні філії в багатьох країнах світу. Навіть період з 1903 по 1909 рр. в історії світового кіно має назву як *«**епоха Пате**»*. У 1904 р. агенції «Пате» послідовно були відкриті в Лондоні, Мадриді, Брюсселі, Берліні, Санкт-Петербурзі; у 1906 р. – в Амстердамі, Барселоні, Мілані; у 1907 р. – у Києві, Будапешті, Варшаві тощо.

Компанія «Пате» створила розгалужену мережу кінотеатрів по всьому світу, що дозволяло демонструвати свої фільми на високому рівні якості. За декілька років фірма побудувала понад 200 кінотеатрів у Франції, Бельгії, Мадриді, Римі, Нью-Йорку, а також в Австралії та Японії. Магазини Шарля Пате продавали до 6 тисяч проєкційних апаратів на рік. Усі кіноустановки як в Америці, так і в Європі були обладнані проєкційними апаратами «Пате». Шарль Пате швидко поставив під власний контроль більшу частину європейського кіновиробництва і прокату, зокрема майже повністю монополізувавши виробництво кінохроніки.

Фірма почала знімати фільми. Символом кіностудії «Пате» став гальський півень. У 1908 р. «Пате» починає випускати кінохроніку, серії науково-популярних фільмів, виходить перший кіножурнал «Пате-журнал». На початку кожного його номера на екрані з'являвся півник, який піднімав голову, і йшли титри: «Все бачимо, все знаємо».

У 1908 р. фірма «Пате» випустила серію із 22 документальних стрічок, серед яких – «Пожежа в Одесі», «Мальовнича Одеса», «Мальовничий Київ».

Пате першим почав не продавати, а надавати в оренду свої фільми, започаткувавши кінопрокат. Інші фірми наслідували його приклад.

Компанія наймала талановитих режисерів, операторів та акторів, що забезпечувало високий художній рівень фільмів. Для зйомок ігрових фільмів фірма запросила декілька режисерів, серед них *Фердинанда Зекка*, який одним з перших почав знімати фільми-детективи. У 1901 р. він зняв *«Історію одного злочину»*, який став найвідомішим фільмом режисера.

Частину своїх ігрових фільмів фірма «Пате» знімала *в Україні, зокрема «Єврейські куплети» (1907), «Чи не час, Пантелею, посоромитись людей» (1908), «Жидівка-вихрестка» (1911)*. У 1909 р. Шарль Пате створив свій перший повнометражний фільм *«Знедолені»*. Це була екранізація однойменного роману Віктора Гюго.



Логотип фірми «Пате»

Фірма «Пате» мала високі стандарти якості для всіх аспектів своєї продукції – від сценарію до кінцевого монтажу. Пате перетворив кіно на промисловість і довів своїми доходами, що кінематограф може бути джерелом великих прибутків. Він один продавав у США більше фільмів, ніж усі 8 компаній тресту «Едісон». Крім того, кіно, яке було створено для розваги, поступово ставало мистецтвом. Цьому у Франції сприяла її культура, багатство літератури та живопису, театр, а також діяльність таких діячів як Шарль Пате.

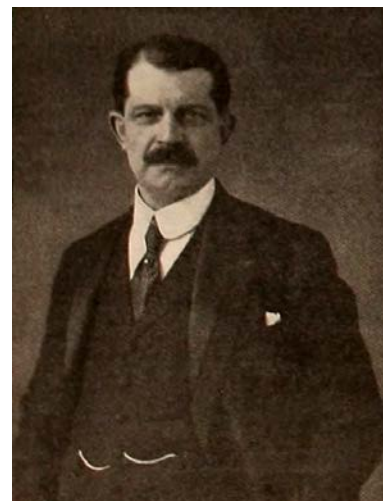
3. Діяльність Леона Гомона

Значний внесок у розвиток європейської продюсерської моделі кіновиробництва зробив французький кіновинахідник та кінопідприємець **Леон Гомон** (1864–1946). 12 серпня 1895 р. ним було засновано компанію **«Гомон» («Gaumont»)**, яка стане найстарішою кінокомпанією в історії. Її логотипом стала стилізована маргаритка із ініціалами «Л. Г.».

Спочатку Гомон був очільником компанії з продажу фотоматеріалів і устаткування. За короткий термін він став успішним і небезпечним конкурентом підприємницькій діяльності відомих братів Пате.

Леон Гомон був великим шанувальником творчості братів Люм'єр та кінематографа в цілому, тому він вирішив розпочати виробництво **проекційного та знімального обладнання** в 1900 р., а потім звукового обладнання **хронофона** та обладнання для фарбування. У 1896 р. Леон Гомон випустив та запатентував свій перший апарат марки «Хроно», який у ті часи був кращим проекційним апаратом, крім того продавався дешево. Леон Гомон як конструктор і водночас підприємець, сконструював і запатентував унікальні кінопристрої – **проектувальний і звуковідтворювальний апарат «Film parlants»**, в якому були синтезовані здобутки грамофона і кінопоказу, а також кінопроектор **хронохром (chronochrome)**, що репродукував проекцію зображення в кольорі.

Успіх обладнання «Хроно» спричинив попит на фільми фірми «Гомон». У фірми тоді був один оператор, який об'їхав Францію та зняв фільми «Купання в потоці», «Ніжна ванна», «Селянин», «Збір буряків», «Пташиний ринок». Але глядачі хотіли дивитись ігрові фільми. І тоді на пустирі біля майстерень було збудовано декорації і секретарка Леона Гомона **Еліс Гі-Бланше** зняла тут перші ігрові фільми фірми «Гомон»: **«Пригоди подорожнього», «Бочар», «Молитва моряків», «Злочин телячої голови»** тощо. Довгий час постановки фільмів Гомона проходили під відкритим небом.



Леон Гомон



Логотип кінокомпанії
«Гомон»

Крім того Гомон створив студію та спеціальні майстерні, налагодив масове виробництво й продаж кінообладнання. У кінокомпанії були створені всі необхідні умови для розвитку творчості талановитих режисерів таких як Еліс Гі-Бланше, Луї Фейяд, Жан Дюран, Ромео Бозетті, Леонс Перре, Еміль Кохль.

Еліс Гі-Бланше стала **першою у світі жінкою-режисером і продюсером**, яка зняла 300 фільмів і навіть 110 фоноцен, тобто фільмів зі звуком. Це було нововведенням як для того часу.

Починаючи з 1910 р., Леон Гомон також випускав знамениті **«Actualités Gaumont»**, які щотижня демонструвалися в кінотеатрах перед початком фільму.

У цьому ж році Леон Гомон купив іподром на площі Кліші і перетворив його на гігантський кінотеатр на 3 400 місць **«Палац Гомон»**.

Л. Гомон був підприємцем та як обачливий кінопродюсер піклувався про безпечність публічних показів. Він винайшов, виробив, встановив у глядацьких залах та реалізував для власників інших кінотеатрів проектори власної розробки, конструкція яких була оздоблена особливим протипожежним щитком, що запобігало займанню кіноплівки та пожежам.

Отже, Леон Гомон **заклав основи європейської моделі продюсування**.

Переважна монополія «Пате» і «Гомон» тривала аж до кінця Першої світової війни. З часом їм довелося поступитись спочатку американському, а потім – і незалежному європейському кіно.



Фотосцени «Вихід у Париж» фірми «Гомон»



«Палац Гомон»

Контрольні запитання

1. Назвіть основні риси європейського кіномистецтва на початку його розвитку.
2. Поясніть, яку роль Шарль Пате відіграв у розвитку кінематографа.
3. Який девіз був у фірми Шарля Пате?
4. Розкажіть, які технологічні інновації запровадив Леон Гомон.
5. Проаналізуйте внесок у розвиток європейського та світового кінематографа фірм «Пате» та «Гомон».

Використані джерела

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
2. Крижанівський Б. М. Книга про кіно. Нариси. Київ : Веселка, 1987. 159 с.
3. *HISTORY OF PATHÉ* : website. URL: <https://pathe.com/en/pathe/> (дата звернення: 18.07.24).

Уроки 2.5 – 2.6

Тема «Виникнення кінематографії в Україні»

1. Перші кроки кінематографа в Україні

Через кілька місяців після першого сеансу братів Люм'єр у Парижі наприкінці 1895 р., кінематограф починає завойовувати екрани Європи не оминувши, звичайно, й Україну. Але розвиток українського кіно розпочався ще до братів Люм'єр: **у 1893 р. одеський винахідник Йосип Тимченко створив кінознімальний та кінопроекційний апарати**. Але його винахід не був запатентований, тому про нього дізналися лише з часом.

Спочатку на українському кіноринку з'являються фільми країн західної Європи та США. Механіки, оператори та різні підприємці роз'їжджали по всьому світу з апаратами та стрічками Люм'єрів, фірми «Пате» та інших кінофірм. Фірма «Пате» відкрила мережу філій у різних містах: у Києві, Львові, Харкові, Одесі. По філіях розсилалися кінокамери для зйомки місцевих подій і поповнення хронік «Пате-журналу». В Одесі ерудовану людину навіть шанобливо називали «Пате-журнал».

Першим великим фільмом, знятим у Криму фірмою «Пате», була хронікальна стрічка **«Панорама Ялти»**. Частину своїх ігрових фільмів фірма «Пате» також знімала в Україні. Одеське представництво кінофірми «Пате» випускає фільм **«Смерть солдата»**, а режисери французької фірми «Фільм д'Ар» – декілька фільмів за сюжетами класики світової літератури.

Перший показ «рухомих картин» у Києві відбувся в середині грудня 1896 р. у приміщенні театру Бергоньє, яке орендував актор і режисер Микола Соловцов (тепер це будівля Національного академічного театру ім. Лесі Українки).

У Львові розпочалися перші регулярні кіносеанси французьких фільмів у вересні 1896 р. у пасажі Гаусмана, де відбувся перший показ



Театр Бергоньє

за допомогою вітаскопу – приладу Томаса Едісона. У програмі сеансу показували вісім рухомих картин: «Фехтувальники», «На бульварах», «Шотландський танець», «Боксери», «Корабель на морі», «Веселощі дітей в Тюільрі». Першим сюжетним фільмом про Львів вважають стрічку **«У львівській кав'ярні»**, який вперше показали в липні 1897 р. На замовлення Крайового туристичного союзу було знято фільм, де показали краєвиди околиць Львова, а також традиційні гуцульські свята, весілля, коломийки. У місті показ фільмів організовували в невеликих камерних залах, кав'ярнях, ресторанах з театральними сценами, залах філармонії, Нового театру.

Історія саме українського кінематографа починається з перших фільмувань *Альфреда Федецького*. У 1896–1897 рр. було знято перші хронікальні та документальні кінострічки. У 1896 р. відбувся перший публічний кіносеанс у Харкові, який організував відомий на той час фотограф Альфред Федецький. Це була стрічка *«Вид Харківського вокзалу в момент відходу поїзда»*.

Першу кінозйомку в Криму в листопаді 1898 р. провів *Борис Матушевський*, знявши імператорську сім'ю на відпочинку. У 1907 р. фотограф *Микола Козловський* зняв першу українську кінохроніку в Києві – *«Повінь на Дніпрі в Києві 1907 року»*.

З 1900-х рр. в Україні починають виникати власні **кіностудії**. В Одесі у 1912 р. починає працювати студія «Мирограф» Мирона Гросмана та знімаються фільми «Жилець із телефоном», «Спритний апаш», «Одеські катакомби» тощо.

Протягом 1912–1913 рр. у Львові відкриваються студії: «Фабрика-фільм» М. Мленця, «Кінофільм» Е. Порембського, «Полонія» Е. Лорембського, «Леополія» А. і Л. Крогульських.

Одним з піонерів українського кінематографа був катеринославський кінооператор і кінорежисер *Данило Сахненко*. У 1911 р. створюється *«Південноросійське акціонерне товариство «Сахненко і К°»* – перше кіновиробниче підприємство на території України, що стало початком кінопромисловості. У 1911 р. в передмісті Катеринослава Данило Сахненко зняв *перший повнометражний український німий фільм «Запорізька Січ»*.

Значну частину перших ігрових фільмів було присвячено історії України: «Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Запорожець за Дунаєм», «Облога Запорожжя», «Мазепа». На жаль, майже всі ці фільми не збереглися.

У 1907 р. були зняті ігрові фільми різних жанрів – комедії, драми, водевілі, екранізації: «Шельменко-денщик», «Москаль-чарівник», «Ніч перед Різдом», «Наталка Полтавка», «Наймичка» тощо.

Один з перших українських режисерів *Олекса Олексієнко* в 1909–1910 рр. безпосередньо спеціалізувався на зйомках стрічок української тематики. Зазвичай це були водевілі, побутово-родинні драми та комедії: «Сватання на вечорницях», «Ніч перед Різдом», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Бувальщина, або На чужий коровай рота не роззявляй».

Український підприємець та організатор кіновиробництва *Олександр Олексійович Ханжонков*, перебуваючи в Ялті, звернув увагу на унікальні природні умови Криму, що дозволяли вести зйомки фільмів цілий рік. Весною 1917 р. він створив там свою кінобазу, що пізніше перетворилася на *Ялтинську кіностудію*.

У 1910-х рр. у різних українських містах з'являються **стаціонарні кінотеатри**: «Аполло», «Експрес», «Мулен Руж», «Гігант», «Комік», «Пантеон». Найбільший кінотеатр Одеси налічував 320 місць для глядачів у партері та на балконі, клуб-кінотеатр у Горлівці – 300 місць. Двоповерховий кінотеатр у Гадячі на 500 місць мав природне освітлення зали та касового

вестибюлю. Чотири ілюзіони відкрились у Севастополі, три кінотеатри – у Маріуполі, п'ять – у Катеринославі, серед яких «Гігант» на тисячу місць.

У Києві найкращими вважали кінотеатри бізнесмена **Олександра Шанцера**. Один з них – **«Експрес»**, що відкрився в 1912 р. на Хрещатику, вражав своєю архітектурою та розкішшю. Вагомий внесок у розвиток кіно у Львові зробив представник віденської фірми «Уранія» Герман Опат, заснувавши чотири кінотеатри.

2. Йосип Тимченко – винахідник прототипу сучасного кіноапарату та апарату для кінопроекції

Народився Йосип Тимченко 15 квітня 1852 р. у с. Окіп на Харківщині в родині селянина-кріпака. Закінчив церковно-парафіяльну школу. У 14 років почав навчання в механічній майстерні Харківського університету. За сім років праці у майстерні став справжнім майстром точної механіки.

У 1874 р. Йосип приїхав до Одеси з мрією вирушити в Океанію, але експедиція не відбулася. Тож він починає працювати робітником у Товаристві пароплавства та торгівлі, де завдяки природному таланту до механіки та своїм першим апаратам для перевірки парових котлів, зробив кар'єру. Вже у 1880 р. Й. Тимченко очолив механічну майстерню Одеського (тоді – Новоросійського) університету.



Йосип Тимченко

Для того, щоб втілити в життя свої задуми, винахідник узяв кредит для будівництва великої майстерні. Цей ризик був виправданий, бо після створення майстерні, Тимченко отримав багато приватних замовлень. При майстерні Йосип облаштував обсерваторію та метеорологічну станцію, тому що займався конструюванням механічних програмних пристроїв для Одеської обсерваторії. Серед його винаходів – вимірювальна апаратура для метеорологічних досліджень.

Йосип Тимченко займався створенням спеціальних приладів та інструментів для мікрохірургії в офтальмології, а в 1890 р. розробив масштабний проєкт підігріву й подачі лікувальних грязей Куяльницького курорту на Одещині. Також він є автором електричного сигналізатора для телеграфних дротів та апарату для визначення пошкодження рейок на першій моделі автоматичної телефонної станції Фрейденберга в Одесі.

За свої унікальні винаходи, які демонструвалися на міжнародних виставках, Йосип Тимченко отримав п'ять золотих і три срібні медалі, був нагороджений орденом Святого Станіслава III ступеня.

Унікальною сторінкою діяльності Тимченка є внесок у виникнення кінематографа. У 1893 р. спільно з фізиком Миколою Любимовим він розробив стрибковий механізм – «равлик», який дозволяв переривчасто змінювати кадри в стробоскопі та кінетоскопі. Так було сконструйовано прототип сучасного кінознімального та кінопроекційного апарату. Це сталося за три місяці до

презентації кінескопа Томаса Едісона та за два роки до відкриття братів Люм'єрів. Принцип отримання переривчастого руху, який винайшов Йосип Тимченко, був надійнішим в експлуатації, економічнішим і якіснішим під час відтворення зображення, ніж прилад братів Люм'єрів. Вважають, що тоді ж винахідник зміг зробити перші кінозйомки.

У листопаді та грудні 1893 р. в Одесі у готелі «Франція» відбулась демонстрація фільмів, знятих кінескопом на іподромі – **«Вершник»** та **«Метальник списа»**. Це були **перші українські хронікальні сюжети, зроблені за два роки до офіційної дати народження кіно.**

Український механік випередив західноєвропейських винахідників Луї Люм'єра, Жоржа Демені, Сергія Складовського. 9 січня 1894 р. на Шостому засіданні секції фізики ІХ з'їзду російських натуралістів та лікарів у Москві було продемонстровано цей кінескоп. Учасники з'їзду схвально сприйняли апарат й висловили подяку винахіднику. На жаль, винайдені Тимченком апарати не були запатентовані.

Йосип Андрійович Тимченко – талановитий механік і винахідник – зробив багато для розвитку української науки й техніки й є першовідкривачем кіно. У 2012 р. у Харкові встановлено меморіальну дошку на фасаді будинку, де раніше знаходилась механічна майстерня, в якій працював Й. Тимченко. У 2016 р. в Одесі на честь винахідника та вченого було названо вулицю.



Меморіальна дошка Йосипу Тимченку в Харкові

3. Діяльність Альфреда Федецького

Альфред Костянтинович Федецький (1857–1902) – видатний український фотограф, перший кінооператор, якого вважають першим українським кінематографістом. Народився Альфред Федецький в Житомирі в сім'ї польських шляхтичів. Батько його був театральним антрепренером, режисером та актором. Навчався Федецький фотографії у Віденській академії мистецтв. Повернувшись в Україну, працював у Києві директором фотоательє. У 1886 р. переїхав у Харків та відкрив там фотографічну студію, де активно займався фотомистецтвом і здобув популярність завдяки своїм високоякісним портретам. Робив фотознімки для відомих осіб тих часів, зокрема, коронованих осіб, видатних діячів мистецтва, чиновників, шляхтичів, міщан і військових. Альфред Федецький – автор фотопортретів Олексія Алчевського, Марка Кропивницького, Марії Заньковецької та інших діячів культури. Окрім портретної зйомки, створював жанрові фотокомпозиції та фотопейзажі.

Федецький був новатором у сфері фотомистецтва. Він експериментував з різними техніками і був одним з перших фотографів в Україні, хто почав використовувати електричне освітлення в студійній зйомці. Його фотографії вирізняються високою технічною якістю та художнім підходом до композиції.

Федецький залишив значну спадщину у фотографії та вважається одним з найвпливовіших українських фотографів кінця XIX – початку XX ст.

У 1896 р. із закордонної подорожі він привіз знімальний кіноапарат, яким



*Альфред Федецький
за роботою*

того ж року зняв багатотисячну хресну ходу «Урочисте перенесення чудотворної Озерянської ікони Божої Матері з Курязького монастиря до Харкова». Ця стрічка, тривалістю 1,5 хвилини, стала *першим документальним фільмом, знятим в Україні*.

Далі Федецький зняв ще кілька короткометражних фільмів у Харкові: у 1896 р. – «Вигляд харківського вокзалу в момент відходу поїзда з начальством на платформі», «Джигітування козаків 1-го Оренбурзького козацького полку»; в 1897 р. – «Народне гуляння на Кінній площі в Харкові» тощо.

Альфред Федецький здійснив одну з перших на території України ігрових кінозйомок, для якої спеціально позував актор. Він відзняв виступ на сцені

театру фокусника Альбані. Ця стрічка була передвісницею ігрових фільмів.

Перший публічний кіносеанс А. Федецьким було проведено 2 грудня 1896 р. у приміщенні Харківського оперного театру. Були присутні близько 1 000 осіб. Було показано 18 фільмів, серед них мінімум чотири були зняті в Харкові. Фільми викликали захоплення серед публіки й представників преси, які відзначили високий рівень технічної якості зйомки. 7 грудня пройшов другий сеанс, який був благодійним.

Фільми А. Федецького не збереглися, проте, як вважають фахівці, якісь із них можуть перебувати у Французькій синематеці, де зберігається багато неатрибутованої ранньої кінохроніки.

У м. Харкові на фасаді обласної філармонії (2010 р.) та на будинку, де жив Альфред Федецький (2013 р.), встановили меморіальні дошки на його честь.



*Меморіальна дошка
Альфреду Федецькому в Харкові*

4. Віра Холодна – королева екрану

Віра Холодна (Віра Василівна Левченко) (1893–1919) – одна з найвідоміших актрис німого кіно, яка стала справжньою легендою кінематографа. Народилась Віра Левченко в Полтаві. Її батько Василь Андрійович був учителем словесності в гімназії. Віра з дитинства любила танцювати, читати вірші, співати, акомпануючи собі на фортепіано.

У 1903 р. Віра вступила до приватної жіночої гімназії Перепьолкіна, де отримувала класичну освіту. В 11 років вона починає відвідувати театральний гурток. Понад усе дівчинка мріяла стати балериною, тож витримавши величезний конкурс, вступає у балетне училище. Проте через рік батьки забрали її з училища, бо бабуся-аристократка була проти такого заняття онучки. У 1910 р. Віра Левченко вийшла заміж за Володимира Холодного, з яким познайомилась на випускному вечері в гімназії. У 1912 р. у них народилася донька, яку назвали Євгенією.



Віра Холодна

Згодом Віра Холодна вирішила спробувати свої сили в кінематографі, який на той час був новою галуззю мистецтва. Її кар'єра в кіно почалася в 1914 р., епізодичною роллю у фільмі Володимира Гардіна «Анна Кареніна», а перший великий успіх прийшов із фільмом *«Пісня торжествуючого кохання» (1915)*. Режисер Євген Бауер затвердив Віру на цю роль із першого погляду завдяки її незвичайній вроді. А була вона дуже красивою, тендітною жінкою з чудовими сірими очима. Але увагу критиків та публіки привернула гра починаючої актриси. Фільм «Життя за життя», де Віра зіграла головну роль, став дуже популярним, тому його демонстрували по два місяці поспіль у багатьох кінотеатрах. Уже через рік вона знімалася у 13 фільмах – приблизно кожні три тижні виходив новий.

Подальші ролі Віри Холодної були в основному мелодраматичними, але глядачі були в захваті. Її історії у фільмах часто були трагічними та романтичними, кіногероїні переживали сильні емоції та складні життєві ситуації. Актриса мала унікальну здатність передавати емоції без слів, що було надзвичайно важливо для німого кіно.



Кадр з фільму «Біля каміну»

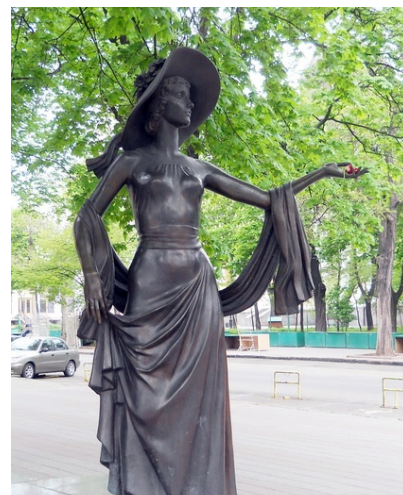
У 1917 р. на екрани вийшов один з найкращих фільмів актриси «Біля каміну», який мав великий успіх у глядачів. Гра Віри Холодної в фільмі була неперевершеною. В Одесі картина демонструвалася безперервно 90 днів, у Харкові – 100 днів.

Віра Холодна знялася в понад 80 фільмах («Міражі», «Життя за життя», «Тернистий шлях слави», «Забудь про камін, у ньому згасли вогні», «Заради щастя», «Мовчи, печаль, мовчи», «Останнє танго» тощо). До нашого часу збереглися 5 картин. Працювала в кінокомпаніях Олександра Ханжонкова, Дмитра Харитоновна. Знімалася у фільмах режисерів Євгена Бауера, Володимира Гардіна, Петра Чардиніна, В'ячеслава Висковського, Чеслава Сабінського.

Її називали «*королевою екрану*». Вона була також законодавицею мод. Журнали друкували її портрети в розкішних вбраннях, виходили серії листівок з її зображенням. Віра Холодна знімалася в кіно та виступала з концертами.

Померла актриса в Одесі в 1919 р. під час епідемії іспанського грипу у віці 25 років. Її смерть стала справжнім шоком для шанувальників і кінематографічної спільноти. Вона була похована в Одесі й в останній шлях її проводжало все місто.

Віра Холодна залишила після себе багату кінематографічну спадщину і стала символом раннього українського кінематографа. Хоча її кар'єра й була короткою, вона зробила величезний внесок у розвиток кіно і залишається найяскравішою кінозіркою початку ХХ ст.



*Пам'ятник Вірі Холодній
в Одесі*

Контрольні запитання

1. Розкажіть про перші кроки кінематографа в Україні.
2. Розкажіть про діяльність винахідника Йосипа Тимченка.
3. Які фільми знімав Альфред Федецький?
4. Розкажіть про досягнення А. Федецького як фотографа та кіномитця.
5. Назвіть фільми, в яких знімалась Віра Холодна.
6. Опишіть, у чому полягає особливість акторської гри Віри Холодної.

Використані джерела

1. Альфред Федецький: харківський фотограф, автор першого вітчизняного кінопоказу. *Факультет АВМ* : вебсайт. URL: https://youtu.be/FnWkA4vb77Q?si=pVUBNYG_khxV-9xG (дата звернення: 18.07.24).
2. Госейко Л. Історія українського кінематографу. 1896–1995. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
3. Історія українського мистецтва. 1893–2003. Київ : Вік, 2004. 412 с.
4. Йосип Тимченко – винахідник кінематографу. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wkKaGhURXog> (дата звернення: 18.07.24).
5. Королева німого кіно: феномен Віри Холодної. *Полтавщина* : вебсайт. URL: <https://poltava.to/news/4235/> (дата звернення: 18.07.24).
6. Миславський В. Н. Альфред Федецький – поет фотографії. Харків : Фактор, 2010. 216 с.
7. Миславський В. Н. Історія українського кіно. 1896–1930. *Факти і документи*. Т. 1. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.
8. Нариси з історії кіномистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.
9. Попельницька О. 100 великих діячів культури України. Київ : Арій, 2010. 464 с.
10. Юр М. Холодна Віра Василівна / Енциклопедія історії України у 10 т. Київ : Наукова думка, 2013. Т. 10. С. 407.
11. Яцишин В. Внесок Йосипа Тимченка у розвиток кінематографу. URL: <http://surl.li/lbxifb> (дата звернення: 18.07.24).

Модуль 3

Майстри німого кіно (6 уроків)

Уроки 3.1 – 3.2

Тема «“Батько” американського пригодницького кіно та вестерну режисер Едвін Портер»

1. Творча діяльність Едвіна Стентона Портера *Едвін Стентон Портер* (1870–1941) –

винахідник, оператор, сценарист, режисер, продюсер, монтажер; засновник національних стилів кіно в США – вестерну та пригодницького фільму, перший з режисерів, хто зняв сюжетний фільм та знімав на натурі.

Едвін Портер народився в Коннектикуті в США. Він розпочав свою кар'єру як електрик і механік, працюючи на різних роботах, пов'язаних з телеграфією та електрикою.

У 1890-х рр. почав працювати в кінематографі, спочатку як технік, а потім як оператор. У 1900 р. він влаштувався в майстерню Едісона та почав знімати фільми для кінетоскопу. Як і багато першопрохідців в кіно він розпочав свій шлях не маючи спеціальної освіти, але згодом став оператором хроніки та керівником лабораторії. Найбільше він відомий своїми роботами в компанії Едісона, де займався *розвитком виражальних можливостей кінокамери*. Його перші роботи в кіно були документальними фільмами та короткими нарисами.

На початку 1900-х рр. вже як режисер Едвін Портер зіграв ключову роль у розвитку американського кіно. Йому належать найвідоміші фільми доголлівудських років: *«Життя американського пожежника»* і *«Велике пограбування поїзда»*.

У 1902 р. Едвін Портер знімає фільм *«Життя американського пожежника»*, в якому був використаний вперше в історії кіно США *зв'язний монтаж окремих сцен*. У цієї коротенької стрічки є все, що характерне для динамічних бойовиків. Фільм починався в казармі пожежників: пожежник бачить сон, що його родина в небезпеці, звучить сигнал тривоги, пожежні повозки мчать по місту, під'їжджають до будинку, що палає. Щасливий кінець: пожежник врятовує свою дружину та виносить з полум'я дитину.

Едвін Портер застосував у цьому фільмі відразу кілька винайдених ним прийомів: щоб показати сон пожежника, він «вдрукував» у картину нічного пожежного депо зверху в рамці кадри, що зображали сум'яття жінки та дитини. Для показу сигналу тривоги він крупним планом зняв дзвін, а для



Едвін Портер

підкреслення швидкості пересування пожежників застосував монтаж: спочатку пожежники спускаються вниз, а в наступному кадрі екіпажі виїжджають з воріт, потім – швидко мчать вулицею і ось вже вони біля охопленого полум'ям будинку. Вийшла розірвана, але зрозуміла для глядачів низка кадрів.



Кадр з фільму
«Життя американського пожежника»

Цей фільм був одним із перших, де Портер використав *паралельний монтаж*, показуючи різні події, що відбуваються одночасно, з різних точок зору. Майстерне поєднання зйомок всередині та зовні будинку, який горів, сприяло нагнітання драматичного напруження й виявилось першим в американському кіно використанням монтажу для драматичного розвитку сюжету. Це був зразок найпростішого монтажу, але на той час він став величезним

досягненням та значним кроком у розвитку кіно.

У 1903 р. виходить фільм Е. Портера *«Велике пограбування поїзда»*, який став справжньою віхою в американському кіно. Це проста, майже цілком знята на натурі, історія про те, як згряя бандитів захопила потяг, який зупинився біля водокачки, пограбувала поштовий вагон і пасажирів. Грабіжники ховаються у лісі, але кінні переслідувачі наздоганяють їх та вбивають в перестрілці. Це був найдовший фільм свого часу (12 хв).

У *«Великому пограбуванні поїзда»*, використовуючи монтаж, режисер переміщає дію з будівлі залізничної станції на саму станцію, а потім у поштовий вагон і далі йде разом із поїздом та грабіжниками. Наприкінці фільму показуються події на станції та в лісі, де намагаються схватись бандити. Так, Портер створив послідовну розповідь, використовуючи паралельний та перехресний монтаж. Використання режисером одночасно всіх цих прийомів для досягнення драматичного ефекту було новаторським.

У фіналі фільму, глядачі бачили крупним планом бандита, який стріляє у публіку. Це **найзнаменитіша сцена фільму**, яка в той час викликала шок у глядачів. Через багато років цю сцену повторив режисер Мартін Скорсезе у фільмі *«Славні хлопці»*.

У фільмі Портер *вперше застосував оптичний фокус* та *подвійну експозицію*. Суть якої полягає в



Кадр з фільму
«Велике пограбування поїзда»

накладанні двох зображень: одне на одне. Так, щоб показати, як за вікном залізничної станції пройшов поїзд, використовували чорне тло, закривали непотрібну на цей момент частину кадру, а потім за допомогою подвійної експозиції поєднували два зображення в одне.

Цікаво й те, як у фільмі **використано колір**: пофарбовані лише частини кадрів (хмара від вибуху та хмарки від пострілів, плащ дівчинки та сукні танцюючих дівчат, а у фіналі – одяг бандита, що стріляв у глядачів).

Також у фільмі є **інші особливості**: відсутність великих і середніх планів, крім фінального. Недоліком фільму є непрофесійна робота акторів. Загалом, з точки зору сучасного глядача, фільму бракує монтажною енергетики, ритму, здавалося б, продиктованого жанром; дії обох груп персонажів не стільки зіставляються, скільки перераховуються. Це не індивідуальний недолік Портера, а історичний – тоді так знімали всі режисери.

Для зйомок фільму «Велике пограбування поїзда» Портер використав багато інших **кінонововведень**:

- орендував для зйомок ділянку залізниці;
- використовував проєкцію;
- для зйомок погоні вирив яму і встановив в ній кінокамеру;
- у сцені бійки використовує стоп-кадр;
- використовував для зйомок павільйони;
- використовував дублерів і циркових артистів.

У «Великому пограбуванні поїзда» абсолютно чітко позначилися риси нового жанру – **вестерну**, основоположником якого і став Портер. Успіх картини в глядачів був феноменальним. **Цей твір Едвіна Портера є визнаним класичним фільмом раннього американського кіно.**

Новаторство Едвіна Портера можна побачити й в інших роботах режисера. Наприклад, під час зйомки фільму «Врятований з орлиного гнізда» (1908) **використовувалася механічна лялька, що зображувала орла**. Це був перший крок до створення в майбутньому великих механічних ляльок у кіно. Фільм розповідав про викрадення хлопчика орлом, з яким боровся відважний рятівник. Цю роль виконував Девід Ворк Гріффіт, який пізніше стане відомим американським режисером.

У 1911 р. Портер став засновником власної студії «Рекс». Він також працював режисером та художнім керівником студії «Феймос плейерз».

2. Внесок у розвиток кінематографа Едвіна Портера

Наприкінці життя, все більше віддаляючись від зйомки фільмів, Портер присвячував весь свій час технічним експериментам. Всі свої гроші він вклав у виробництво проєкторів «Сімплекс».

Основні внески Едвіна Портера в кінематограф:

1. **Розвиток монтажу.** Портер відомий як один із перших, хто почав використовувати **монтаж** для створення послідовних історій у фільмах. Він зрозумів, що глядач може сприймати розповідь, якщо кадри будуть

змінюватися, показуючи різні місця дії. Це дозволило створювати більш складні та динамічні сюжети.

2. **Фільм «Велике пограбування поїзда»** – один із найвідоміших фільмів Портера, який став революційним для свого часу. У фільмі **використовувалися інноваційні техніки**, такі як *паралельний монтаж* (*cross-cutting*), що дозволило показати як одночасно відбуваються події в різних місцях. Також у цьому фільмі вперше було використано *кадри зі збільшенням* (*close-ups*), що додало драматизму.

3. **Використання спеціальних ефектів.** Портер активно експериментував зі спеціальними ефектами, такими як *стоп-кадри* та *подвійна експозиція*, що дозволяло створювати ілюзію магії та фантастичних подій у фільмах.

4. **Впровадження нових технік зйомки.** Він розширив можливості кінокамери, *застосовуючи різноманітні ракурси та рухи камери*, був одним із піонерів у використанні технічних прийомів.

5. **Створення нових жанрів – вестерн, пригодницький фільм.**

Едвін Портер залишив значний слід в історії кінематографа, заклавши основи для розвитку технічних і художніх прийомів, які використовуються й сьогодні. Його новаторські ідеї та техніки стали основою для подальших експериментів в кіно. Він показав, що фільми можуть бути не лише засобом для зйомки коротких сцен, але й потужним інструментом для розповіді складних історій, створення емоційного впливу на глядача.

Значення творчості Портера дуже велике. Він перший зробив сюжетний фільм і *вийшов з кіноапаратом на натуру*, ввів цілий комплекс технічних нововведень, що збагатили мову кіно. Саме завдяки йому народився національний стиль таких поширених у Голлівуді жанрів, як вестерн та пригодницький фільм, які потім стали такими привабливими не тільки для американців, а й глядачів інших країн. Едвін Портер залишається однією з ключових фігур в історії кіно, його роботи продовжують вивчати та цінувати за їхній внесок у розвиток кіномистецтва.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про внесок у розвиток світового кіномистецтва режисера Едвіна Портера.

2. Які спеціальні ефекти та нові техніки зйомки впроваджував і використовував у своїй роботі режисер Едвін Портер?

3. Проаналізуйте використання нововведень Едвіна Портера у фільмі «Велике пограбування поїзда».

4. Які жанри фільмів започаткував Едвін Портер?

Використані джерела

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
2. Крижанівський Б. М. Золоті сторінки кіно. Київ : Веселка, 1978. 143 с.
3. Миславський В. Н. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків : ХЧМГУ, 2007. 327 с.

Уроки 3.3 – 3.4

Тема «Видатні відкриття режисера Девіда Ворка Гріффіта»

1. Шлях у кіно Девіда Ворка Гріффіта від актора до режисера

Девід Ворк Гріффіт (1875–1948) – кінорежисер, головна фігура американського кіно початку ХХ ст., одна з найважливіших постатей в історії кінематографа, першопроходець повнометражного кіно й багатьох ключових кінематографічних технік.

Народився Д. В. Гріффіт у родині багатого плантатора в місті Луїсвіль у штаті Кентуккі. Однак його батько рано помирає та родина тримається на сестрі, яка була вчителькою та багато в чому вплинула на Девіда, наприклад, він з дитинства шепелявив та вона давала йому завдання – вчити монологи з різних п'єс. Так він швидко полюбив театр та театральну драматургію. Ще юнаком Гріффіт змінив велику кількість професій, але йому сподобалася кар'єра характерного актора, тому що він мав специфічну зовнішність – був високий, сутулий, з крючкватим носом (тобто йому давали ролі дивакуватих суб'єктів).



Девід Ворк Гріффіт

У 1907 р. Девіду Ворку Гріффіту запропонували знятися у фільмі Едвіна Портера **«Врятований з орлиного гнізда»**. Так він знайшов роботу актора на студії «Байограф». Однак, коли він побачив себе на екрані, зрозумів, що це жахливо та вирішив не зніматися. Так Гріффіт став спочатку сценаристом, а потім – режисером, якого вважали одним із найперспективніших режисерів Америки.

У 1908 р. Д. В. Гріффіт поставив свій перший фільм **«Пригоди Доллі»**. Це історія маленької п'ятирічної дівчинки, яка відпочиває з родиною на пікніку на природі, але її викрадають. Тривалість фільму – 9 хвилин. Для реалістичності стрічка знімалася на натурі, дії відбувалися на рівнинах та серед ущелин біля водопадів. За цей час герої проходять через рівнину, ущелину, водоспад. Стрічка знімалася на натурі, що надавало їй більшої реалістичності. У сюжеті було закладено **2 принципові особливості, які в подальшому стали канонем голлівудського фільму: динаміка подій** (їх кількість, швидка зміна); **happy end** (порятунок в останній момент).

Гріффіт спочатку працював у межах кінотресту та згодом став незалежним. Все, що він робив, він робив як художник кіно. Знімаючи сюжети-погоні, він відкрив так званий **«монтаж порятунку в останню хвилину»**. Це сталося у фільмі **«Відокремлена вілла»** у 1909 р. У ньому Гріффіт для посилення драматичної напруги придумав поєднувати кадри заблокованої в будинку родини та їх батька, що поспішає їй на допомогу. При цьому особливу роль грав темпоритм цього чередування: наростаючи,

він сприяв більшій гостроті сприйняття ситуації. Не можна не помітити, що в картинах пригодницького жанру цей тип монтажу успішно працює й досі.

Гріффіт активно звертався до літературної класики: романів Чарльза Діккенса, Гі де Мопассана, Джека Лондона в пошуках екранного відповідника складних літературних сюжетів. Він ставив та знімав по два фільми на тиждень (довжина картин не перевищувала 15 хв.). Так він тренувався та експериментував та зняв 500 фільмів. Також активно вивчав накопичений кінематографічний досвід, продумував власні технічні та режисерські прийоми, *розробляючи основи нової спеціальності – кінорежисури*.

Авторський стиль Д. В. Гріффіта проявився у фільмі *«Телефоністка із Лоундейла»* (1911), де він використовував зміни різних планів, монтаж паралельної дії, зміну масштабу зображення – *ефект тревелінгу (зйомки рухомою камерою)*. Зануривши кінокамеру в гущу подій, Девід намагався «оживити» її та наповнити екранний образ.

Для розкриття психології персонажів Девід Ворк Гріффіт активно розвинув *ідею паралельного монтажу*. Це було важливо для того, щоб робити зображення стрибкоподібно, переходячи від одного епізоду до іншого. Події, що відбувалися в один і той же час у різних місцях, чергувалися одна з одною протягом всієї кінострічки та перетиналися тільки у фіналі. Також він намагався *виховувати нового актора*, вимагаючи від виконавців ролей більш витонченої пластичної та психологічної роботи.

2. Культові фільми Д. В. Гріффіта: «Народження нації» та «Нетерпимість»

У 1913 р. Гріффіт пішов з компанії «Байограф» та розпочав роботу над своїм першим повнометражним фільмом. У 1914 р. він знімає художній німий фільм *«Народження нації»* за творами Томаса Діксона. Картина складалася з 2 серій.



Кадр з фільму «Народження нації»

Фільм розповідає історію відносин двох американських сімей у період незадовго до початку та під час Громадянської війни між Північчю та Півднем США та наступного періоду.

Одна сім'я – з Півночі, з дуже впливовим батьком, інша – мешканці Півдня, які володіють плантацією та рабами. Перша половина картини повністю присвячена протистоянню Півдня та Півночі, а друга розповідає про появу та становлення Ку-Клус-Клану.

У цю кінопопею Гріффіт вклав усі свої знання з режисури. У фільмі використовуються *комбіновані зйомки, паралельний монтаж, довгі панорамні кадри, стилізація під нічні зйомки з використанням різних світофільтрів, велика кількість великих статичних планів*. Фільм був

справжнім технічним чудом. Багато технік, які Гріффіт застосував у ньому вперше, кіномайстри використовують й досі.



Кадр з фільму «Народження нації»

До зйомок фільму Гріффіт запросив усіх найкращих акторів своєї школи. У масових сценах, у постановці яких режисер показав велику майстерність, було задіяно до 1 000 осіб. Особливо видовищними були батальні сцени, в яких кадри, зняті загальним планом, монтувалися з великими планами, що дозволяло глядачам спостерігати за перебігом битви наче зсередини. Деякі сцени

знялися на спеціально забарвлену плівку для більшої переконливості.

Це був **перший фільм**, для якого записали **самостійний оркестровий саундтрек** як першу спробу створити розповідь у німому фільмі не лише через титри, а й через музику.

Фільм «Народження нації» мав грандіозний успіх: за два місяці прокату витрати на його створення повністю окупилися. Фільм став найбільш значною картиною з усіх, знятих в Америці. Він заробив 100 мільйонів доларів, побув у прокаті по всіх кінотеатрах США, а потім і по всьому світу. Це зробило його **першою масовою картиною в історії кіно**. Фільм подивилися глядачі з усіх верств суспільства і це значно підвищило статус кінематографа. Проте зображення чорношкірих персонажів у фільмі було представлено у расистській формі, тому це викликало протести в суспільстві.

У 1916 р. Гріффіт, зачеплений критикою після фільму «Народження нації», зробив спробу відновити свою репутацію, випустивши фільм **«Нетерпимість»**, який у наш час **відкриває список світових кіношедеврів**. У цьому творі автор максимально наблизився до реалізації своєї мрії – зробити кінематограф мистецтвом таким же значним, як театр.



Кадр з фільму «Нетерпимість»

Фільм складається з 4 незалежних сюжетів, які переплітаються між собою.

Гріффіт будує композицію картини, показуючи сюжети одночасно, а не послідовно як зазвичай. У два з чотирьох сюжетів, режисер вставив ще по дві лінії, які розвиваються одночасно як головна та побічна. Дії відбуваються в різних країнах та в різні епохи: у Вавилоні під час правління його останнього царя Валтасара; в Стародавній Юдеї, коли розп'яли Ісуса Христа; у Франції XVI ст. у Варфоломійську ніч; в Америці початку XX ст. Картина присвячена осуду будь-якого виду нетерпимості – релігійної, національної, соціальної, яка має місце у всі часи.

Для фільму були **створені найбільш вражаючі декорації в історії кіно**: Стародавній Єрусалим, Вавилон, Франція XVI ст., Америка 1910-х рр. Все було відтворено до найдрібніших деталей. Заради цього майже в натуральний розмір були побудовані зовнішні стіни для Вавилону, на яких спокійно могла проїхати колісниця, відтворений зал для бенкетів царя Кіра, який досягав кілометра завдовжки. Деякі декорації ще протягом багатьох років використовувалися під час зйомок. На частині вавилонських декорацій були навіть побудовані павільйони маловідомої тоді студії «Disney».



Кадр з фільму «Нетерпимість»

Для кожної з епох було створене власне *тло інтертитуру*. У шумерів – це глиняні дощечки з клинописом. Костюми також були створені відповідно до тих часів. *Режисер намагався дотримуватись історичної та культурної достовірності*. У фільмі були майстерно зняті бойові сцени. Вражаюча масштабність, неймовірні декорації, сцени битв зі зброєю того часу, панорамна зйомка, величезна кількість масовки (було запрошено близько шістнадцяти тисяч статистів).

Девід Ворк Гріффіт застосував у фільмі цікаве *світлове рішення*. Більшість сцен було знято при природному освітленні. Для того, щоб глядач міг візуально розрізнити новели, режисер тонував зображення різними відтінками та знімав на спеціально забарвлену плівку: сучасність була сірою, вавилонська битва – червоною, нічні сцени – синіми. Така кольорова гама робила сцени більш переконливими та посилювала їх драматизм.

Д. В. Гріффіт для зйомки використав багато прийомів: *великий, далекий та середній плани; наплив; тревелінг*, в якому камеру підняли на повітряній кулі, для того, щоб сфотографувати величезний масштаб і всю витонченість декорацій Вавилону; повернення дії в минуле. Одним із найбільш його новаторських прийомів був *«порятунок в останню хвилину»*.

Режисер за допомогою *методу паралельного монтажу* хотів показати, *як насильство та несправедливість загрожували невинним протягом усієї історії людства*. Через увесь фільм проходить один повторюваний кадр, у якому матір качає колиску, зображуючи рядки з вірша американського поета Волта Вітмена: *«Нескінченно гоїдається колиска... З'єднуюча сьогодні і майбутнє»*. Гріффіт через монтаж як засіб смислового з'єднання кадрів та використання образного режисерського мислення, темпоритм, символи відкрив можливості кіномови та філософії кіно.

«Нетерпимість» – один із етапних фільмів у розвитку світового кіномистецтва. Грандіозний постановочний розмах, широке коло філософських та моральних проблем – це його основні риси. Головний

естетичний прийом, який використав режисер – це *перехресний монтаж*. Публіці фільм здався незрозумілим, тому комерційного успіху він не мав.

У своїй кінотворчості Гріффіт спеціалізувався здебільшого на мелодрамах, але він зняв фільми й інших жанрів: комедії, історичні картини, трилери, вестерни, екранізації різних літературних творів. Наприклад, у 1919 р. він знімає екранізацію *«Зламани пагони»*. Чудовий акторський ансамбль, створення емоційної атмосфери, визначна операторська робота зробили цей фільм ще однією вершиною у творчості режисера.

2. Творчий внесок Гріффіта в розвиток мистецтва кіно

1. *Упровадження в кінодраматургію оповідної, романної конструкції*. Гріффіт почав *розбивати сцени на безліч знімальних кадрів*, щоб надати дії більшої драматичності.

2. *Реформа системи акторської гри*. Гріффіт розумів, що камера акцентує увагу на жестах та міміці акторів, через що складається враження, ніби вони переграють. Гріффіт вимагав від акторів тонкої гри, що робило фільми переконливішими. Режисер будував образ, йдучи від душевного переживання до зовнішнього прояву, поєднуючи це з великими та середніми планами.

3. *Перетворення кінокамери на активного учасника дії*. У його фільмах з'являється камера, що рухається. Наприклад, у «Нетерпимості» камеру помістили на платформу: камера рухалася плавно, починаючи з панорами, і спускалася до сходів, виділяючи важливу деталь. Він відмовився від намальованих задників на користь твердих декорацій. Це створювало реалістичну атмосферу, а також дозволяло камері вільно переміщатися, що посилювало у глядачів відчуття залучення до дії.

4. *Паралельний монтаж*. Режисеру вдалося використати паралельний монтаж не як атракціон, а як повноправний художній елемент кіномови. Для створення максимальної напруженості він поступово нарощував темп паралельного монтажу, доки дія не досягала свого емоційного піку.

5. *Творче прийняття нових виразних засобів*: обдумане використання великого плану, перспектива кадру, вміння створити напругу через монтаж планів різної крупності та ракурсу.

Творчість Гріффіта вплинула на кінематограф настільки, що багато його новаторських концепцій й досі застосовують в сучасному кіно. Тому його визначають батьком світового кінематографа та «Шекспіром екрану».

Контрольні запитання

1. Розкажіть про творчий внесок Гріффіта в розвиток мистецтва кіно.
2. Які історичні події представлені у фільмі Гріффіта «Нетерпимість» та як фільм їх відображає?

Використані джерела

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
2. Крижанівський Б. М. Золоті сторінки кіно. Київ : Веселка, 1978. 143 с.
3. Миславський В. Н. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми. Харків : ХЧМГУ, 2007. 327 с.

Уроки 3.5 – 3.6

Тема «Творчість мультиплікатора Владислава Старевича»

1. Мультфільми про комах Владислава Старевича

Владислав Олександрович Старевич (1882–1965) – видатний кінорежисер, аніматор і винахідник. Його вважають одним із піонерів у галузі об'ємної лялькової анімації. Старевич створив багато інноваційних фільмів, які значно вплинули на розвиток анімації як жанру.

Владислав Старевич народився в родині польських шляхтичів. Дитинство провів у Ковно (нині Каунас, Литва), де навчався в гімназії. Ще тоді захоплювався мистецтвом, природою, колекціонуванням комах. Ці інтереси згодом вплинули на його творчість: першими його стрічками були науково-популярні фільми про життя комах.



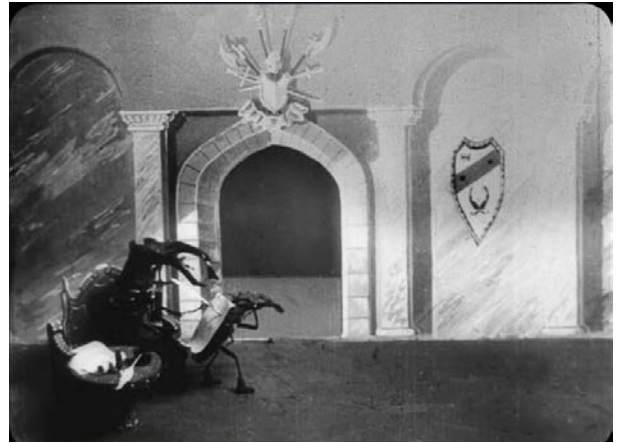
Владислав Старевич

Старевич навчався в Москві, вивчав природничі науки, його захоплення анімацією призвело до того, що він почав експериментувати з фільмами про природу. Зняв у 1909 р. у Литві перші документальні фільми, використовуючи комах, яких анімував, створюючи ілюзію їхнього життя (*«Життя бабок»* та *«Жуки-скарабеї»*).

Старевич використовував покадрову зйомку з наступним монтажем. За такої зйомки кожен кадр – окрема постановочна картинка. На зйомку одного руху йде 2 год., на епізод – тиждень. Покадрова зйомка – це основа об'ємної мультиплікації.

У 1912 р. Владислав Старевич знімає перший об'ємний анімаційний сюжетний фільм *«Прекрасна Люканіда, або Війна вусачів з рогачами»*. Це лялькова пародія на історію з лицарських романів, в якій головними героями стали жуки. Цей мультфільм було випущено Торгівельним будинком Олександра Ханжонкова, з яким почав працювати В. Старевич. Фільм створено в пародійному жанрі як салонну мелодраму. У стрічці показано історію цариці жуків-рогачів Люканіди та графа Героса з племені жуків-вусачів. Владислав Старевич знімав комах зі своєї великої колекції та надав їм необхідну якість. Крім того, режисер став виготовляти ляльок з гутаперчі, дроту, воску та частин справжніх комах. На екрані глядачі бачили справжніх, немов живих, об'ємних жуків, які грали свої ролі. Фільм мав шалений успіх у глядачів до середини 1920-х рр. Про Старевича почали говорити та писати як про нове кінематографічне диво. Покадрова техніка лялькової мультиплікації була тоді невідома, тому журналісти писали, що Владислав Старевич досяг неймовірних успіхів у дресированні жуків.

Старевич був чудовим майстром з виготовлення ляльок, робив метеликів, жуків, бабок майже натурального розміру, вигадував системи їх руху, способи регулювання швидкості цього руху. Для цього після створення мініатюрних фігур використовував шарніри з дроту, які робили фігури рухливими. Під час зйомки через кожен кадр змінював положення крил бабок, рух ніжок, положення тулуба та голови. Він робив величезну роботу, пересуваючи пінцетом лапки комах чи вусики мурашок, щоб створити рух на екрані.



Кадр з фільму «Прекрасна Люканіда або «Війна вусачів з рогачами»

Протягом 1912–1913 рр. В. Старевич зняв лялькові фільми: «Помста кінематографічного оператора», екранізація байки Івана Крилова «Бабка та мураха», «Різдво мешканців лісу», «Веселі сценки з життя звірів».

Мультфільм В. Старевича *«Помста кінематографічного оператора»* – це дотепна пародія на модний на той час у кіно жанр салонної мелодрами з її фатальними пристрастями та інтригами, але з акторами-комахами.



Кадр з фільму «Бабка та Мураха»

Владислав Старевич був режисером, оператором, сценаристом та художником мультфільму *«Бабка та Мураха»*. Всі зйомки картини проходили виключно в майстерні Старевича. У фільмі будиночок Мурахи був зроблений майстром із матеріалу, який використовують справжні мурахи. Деревя, листя, трава були зменшені пропорційно розмірам головних героїв, а пластівці снігу, навпаки, збільшені. Режисер вперше в цьому фільмі використав зйомки

крупним планом, щоб краще показати головних героїв. Фігури персонажів були зроблені із дерева, очі – з бусинок, навіть щелепи були рухливі. Старевич також застосував *подвійну експозицію*, що було нововведенням. Мультфільм «Бабка та мураха» мав великий успіх. Було надруковано 140 копій фільму. Він демонструвався в Данії, Франції та інших країнах.

У 1913 р. Старевич випускає об'ємний *фільм «Різдво мешканців лісу»*, який став **наймасовішою анімаційною стрічкою того часу**. Прокатники замовили фірмі Ханжонкова понад 500 копій цього мультфільму. Його показували дітям в багатьох губернських та повітових містах на Різдвяні свята.

Оскільки використана В. Старевичем лялькова техніка була в ті часи невідомою, ляльки з мультфільмів точно копіювали живих комах, то глядачі

вважали, що режисер фільму є майстерним дресирувальником і знімає живих комах. Владислав Старевич, використовуючи техніку **покадрової анімації**, у 1913 р. створив такі фільми як «Битва жуків», «Лісовий цар».

Разом з анімацією режисер починає займатися постановкою ігрових фільмів. Владислав Старевич у 1912 р. знімає ігровий фільм – екранізацію повісті Миколи Гоголя **«Страшна помста»**. У 1913 р., продовжуючи тему Гоголя, знімає фільм **«Ніч перед Різдом»** із зіркою кіно того часу **Іваном Мозжухіним** у ролі чорта. У фільмі Старевич вперше поєднує анімацію та гру акторів. Глядач міг побачити чорта, який зменшується до зовсім маленького розміру, а також галушки, які стрибають. За цю екранізацію Владислав Старевич отримав золоту медаль на Всесвітній виставці в Мілані.

У 1917 р. Владислав Старевич разом зі студією Ханжонкова їде в Ялту. У наступному році у Криму він поставив фільми «Каліостро», «Сорочинський ярмарок», «Вій», «Травнева ніч» (переважно втрачені) та зняв свій останній ігровий фільм «Зірка моря», який вважав своєю найкращою роботою в кіно.

2. Другий етап творчості Владислава Старевича та його внесок у розвиток мультиплікації

У 1919 р. Владислав Старевич переїхав спочатку до Італії, а потім оселився в Парижі, де продовжив свою кінематографічну діяльність. У Франції він створив мультфільми «Пісня солов'я» (1923), «Пригоди князя Ахмеда» (1926), «Щур сільський і міський щур» (1927). Ці фільми відзначалися витонченою технікою анімації та художньою виразністю.

У 1922 р. режисер випускає чудову пародію на європейський парламентаризм **«Як жаби обирали собі короля»**. За цей фільм Владислав Старевич отримав одну з найвищих кінематографічних нагород – золоту медаль Розенфельда, прообраз сучасного «Оскара». Другу премію «Оскар» йому вручили за мультфільм **«Пісня солов'я»**.

Однією з найважливіших робіт Владислава Старевича є **перший у світі повнометражний ляльковий анімаційний фільм «Рейнеке-Лис»** – екранізація роману Йоганна Вольфганга Гете. Старевич почав роботу над фільмом у 1926 р., а завершив лише в 1930 р. Це історія про найбільшого пройдисвіта в царстві звірів та його підлі вчинки. Фільм отримав вісім міжнародних премій. Від цього фільму відштовхувався Вес Андерсон, коли знімав фільм «Незрівняний містер». Брати Куей вважають, що Владислав Старевич продемонстрував у цьому фільмі свої надприродні здібності.

Ще один фільм Старевича послужив джерелом натхнення для сучасних режисерів – Веса Андерсена та творців «Історії іграшок». Це мультфільм **«Цуценя-талісман»** (“Fétiche” / “The Mascot”) – історія про плюшеву іграшку, яка блукає великим містом та протистоїть злим людям і нечистій силі. Тім Бертон включив цей мультфільм до свого списку **10 найкращих фільмів усіх часів**.

У наступні роки В. Старевич знімає мультфільми «Старий лев», «Фетиш» (1933), «Щуцень-талісман» (1933), «Казка про лисицю» (1941), «Талліна Грім» (1943), «Квітка папороті» (1949), «Північна карусель» (1958). Останній мультфільм Владислава Старевича – «Як собака з кішкою» вийшов у 1965 р.

У своєму будинку у Фонтене-су-Буа він влаштував домашню студію. Його знамениті анімаційні фільми створювали лише чотири людини – члени його родини: безпосередньо Владислав Олександрович, його дружина та дві доньки. Старша – Ірина – писала сценарії, молодша – Жанна – робила маски та ляльок, дружина – займалася костюмами, разом з чоловіком виготовляла ляльки та декорації. Помер В. Старевич у Парижі в 1965 р.

Владислав Олександрович Старевич був видатним режисером й аніматором, зробив **значний внесок у розвиток анімаційного кіно:**

1. **Засновник лялькової анімації.** Ще з 1910-х рр. Старевич почав експериментувати з анімацією, використовуючи жуків та інших комах для створення своїх перших мультиплікаційних фільмів. Також його роботи були унікальними тим, що він використовував реалістичні рухи ляльок.

2. Зняв у техніці лялькової анімації **перші повноцінні сюжетні мультфільми.**

3. Розробив багато **технік лялькової анімації**, які використовувалися протягом десятиліть. Створював детальні ляльки з рухомими частинами, що дозволяло досягати високого рівня виразності та реалістичності у мультфільмах.

4. Мультфільми майстра відрізнялися майстерністю та впровадженням **інноваційних технік**, які вплинули на подальший розвиток анімації.

5. Старевич – **натхненник** для багатьох майбутніх аніматорів і режисерів. Його роботи були високо оцінені в Європі та США, він зробив значний вплив на розвиток анімаційного мистецтва у світі.

Контрольні запитання

1. Розкрийте на прикладах особливості анімаційної творчості В. Старевича?
2. Назвіть найвідоміші мультиплікаційні фільми В. Старевича.
3. Опишіть значення творчості В. Старевича для розвитку анімації.

Використані джерела

1. Бендацці Дж. Світова історія анімації. Кн. перша. Від початку до Золотої доби. Київ : ArtHuss, 2020. 384 с.
2. Бордмен А. Ілюстрована історія кіно. Львів : Вид-во Старого Лева, 2019. 112 с.
3. Брюховецька Л. І. Українська анімація. Київ : Фенікс, 2018. 263 с.
4. Крижанівський Б. М. Великі митці кіно. Київ : Рад. школа, 1970. 87 с.
5. Крижанівський Б. М. Золоті сторінки кіно. Київ : Веселка, 1978. 143 с.
6. Крижанівський Б. М. Книга про кіно. Нариси. Київ : Веселка, 1987. 159 с.
7. Крижанівський Б. М. Мистецтво мультиплікації. Київ : Рад. школа, 1981. 118 с.
8. Супутник кіномана: справ. каталог зарубіжного німого кіно. / упоряд. Ю. В. Герман. Вінниця : Континент ПРИМ, 1996. 896 с.
9. Шупік К. О. Мистецтво мультиплікації. Київ : Наукова думка, 1983. 133 с.

Модуль 4

Розвиток світового кіномистецтва в 1920-ті рр. ХХ ст. (8 уроків)

Уроки 4.1 – 4.2

Тема «Голлівуд епохи німого кіно. Виникнення жанрів»

1. Становлення голлівудського кінематографа

Голлівуд (англ. *Hollywood*) – одне з передмість Лос-Анджелесу в штаті Каліфорнія, який є в наш час центром кіноіндустрії й де зосереджені головні кіностудії США. Історія Голлівуду розпочалася у першому десятилітті ХХ ст. Спочатку це було село, назва якого походила від назви ранчо. У 1886 р. підприємець Г. Вілкокс придбав це величезне ранчо і назвав його *Голлівуд* (у перекладі з англ. «ліс гостролистів»).



Голлівуд

Перший фільм, відзнятий на території Голлівуду – це мелодрама Девіда Ворка Гріффіта *«У старій Каліфорнії»*. А безпосередньо кіновиробництво розпочалося з того часу, як група працівників чиказької фірми У. Зегіла вибрала ці міста для натурних зйомок фільму «Граф Монте-Крісто». Згодом сюди стали переїжджати продюсери, яких місце приваблювало кліматом, значною кількістю сонячних днів, чудовими пейзажами і океаном. З 1903 р. Голлівуд став містечком, яке перетворилося на один із центрів розваг.

В 1913 р. з повнометражного фільму-вестерна *Сесіля Блаута Де Мілля «Чоловік індіанки»* у Голлівуді розпочалося кіновиробництво, а з 1914 р. тут починають будувати кіностудії. Першим засновником найстарішої американської кіностудії *«Universal»* став *Карл Леммле*. Він купив земельну ділянку і побудував тут ціле містечко «Universal City». Тут були створені великі павільйони, обладнані підсобні цехи, відкриті знімальні майданчики, вулиці з різними будинками, а також телеграфний та телефонний зв'язок та особиста залізнична гілка. Леммле відразу відкрив доступ до студії для бажаючих поглянути на те, як знімаються фільми.

У 1910-ті – наприкінці 1920-х рр. Голлівуд став універсальним знімальним майданчиком і колискою великих кіностудій – *«Universal Pictures»*, *«Paramount Pictures»*, *«Warner Brothers»*. Так тут почала формуватися ціла кіноіндустрія. Завдяки широкому зростанню студій та виникненню плеяди кінозірок тут знімалося близько *800 фільмів щорічно*. Це була «золота ера» Голлівуду, епоха експериментів і відкриттів, вершина німого кіно.

Голлівуд у цей період був інноваційним майданчиком в історії кінематографа, який історики кіно назвали *«епоху майстрів»*. Тут виробляються фільми з великими бюджетами, акторами-зірками і масштабними декораціями, розвиваються нові техніки зйомок, включаючи монтаж, спецефекти й освітлення. Великий вплив на розвиток кіномистецтва мала робота режисерів та акторів цього періоду, наприклад, Девіда



Кіностудії Голлівуду

Ворка Гріффіта, Томаса Інса, Мака Сеннета, Чарлі Чапліна, Мері Пікфорд, Дугласа Фербенкса. Фільми мали величезну популярність у глядачів, впливали на моду і поведінку людей, формуючи нові культурні тенденції.

Вже в цю епоху для Голлівуду стає характерною детально розроблена система жанрів. *Жанр* (від. лат. *genus* – рід, вид) – певний набір схожих складових ознак, які дозволяють об'єднати фільми в споріднені типи. Формування кіножанрів розпочалося саме завдяки Голлівуду та становленню його студійної системи. Вона допомогла систематизувати виробництво фільмів й полегшувала їх просування на ринок, створюючи класичні жанри вестерну, комедії та драми.

Кожна зі студій Голлівуду спеціалізувалася на випуску фільмів певних жанрів. Режисери у своїх картинах багато разів обігравали найбільш популярні сюжети, персонажів, знайомі теми, що забезпечувало швидку зйомку фільмів і касові збори від прокату. Наприклад, президент компанії «20th Century Fox» *Джозеф Шенк* наполягав, щоб у всіх сценаріях головний герой починав свій шлях з соціальних низів, проходив різні випробування й в кінці фільму досягав успіху. Він вважав, що без ідеї боротьби з обставинами та обов'язкової перемоги стрічка не буде прибутковою. На думку продюсера *Луїса Майєра*, головний герой повинен був обов'язково пережити якусь серйозну втрату та загартований такими життєвими труднощами, лише тоді досягне омріяного щастя. Фактично, це вже була реклама американської мрії, яку Голлівуд використовує й нині. *Американська мрія* – це віра в те, що будь-хто, незалежно від того, де він народився, або до якого класу належить, може досягти успіху в суспільстві. Вважається, що американська мрія досягається за рахунок певних жертв в житті, ризику і наполегливої праці.

2. Популярні жанри періоду німого кіно

Основним жанром кінематографа США німого періоду стала *комедія*. Рання американська кінокомедія – це жанр, який орієнтувався на традиції театру бурлеску. Батьком американської комічної картини вважається

режисер *Мак Сеннет*, який з 1912 по 1920 рр. зняв сотні комічних фільмів. Незмінним компонентом американської німої комедії були *теги, комічні трюки*. Особливий внесок у розвиток цього жанру внесли фільми *Чарлі Чапліна*. Помітною постаттю американської кінокомедії був *Бастер Кітон*. Найбільшої популярності німа комедія досягла в 1920-ті рр.

Найпопулярнішим кінематографічним жанром стає *пригодницьке кіно*. Народжується суто американський жанр, пов'язаний з історією США, – *вестерн*. У класичних вестернах дія розгортається на Дикому Заході Америки в XIX ст. Ці фільми часто мають досить одноманітні сюжети. Конфлікт зазвичай розгортається між підлими злочинцями, мисливцями за нагородою та представниками влади. У вестернах підкреслюється прагнення до незалежності, притаманної мешканцям західної частини США. Образи сміливих героїв і захоплююча дія принесли вестернам велику популярність.



Вестерн «Залізний кінь»

У 1898 р. з'явився *перший ковбойський фільм «Закусочна в Кріппл-Крік»*. Першим фільмом-вестерном став фільм *«Велике пограбування поїзда» (1903)* Едвіна Портера. Суттєвий внесок у розвиток жанру зробив *Томас Інс* – творець безлічі класичних персонажів і сюжетів. Він також відкрив актора *Вільяма Харта*, який став першим відомим героєм вестернів.



*Мелодрама
«Полліанна»*

Завжди у глядачів мали успіх мелодрами, які частіше з'являлися в кіно з літератури та приваблювали своєю шляхетністю, стражданнями і драматичністю. Тривалий час велику популярність у глядача мали американські ніжні та емоційні мелодрами за участю акторів: *Мері Пікфорд, Ліліан Гіш, Дугласа Фербенкса, Рудольфо Валентино*.

Рання американська німа кінопродукція чітко ділилась за темами на три напрями: комічні фільми; мелодрами, де герої страждають від кохання, а публіка співчуває зі сльозами, та авантюрні кінострічки, де черговий герой легко долає перепони й ворогів.

Американські фільми переважали на світовому кіноринку, формуючи смаки глядачів та впливаючи на кінематограф інших країн. З 1914 р. майже половину світової кінопродукції становили американські фільми.

З появою в 1927 р. звукового кіно інтерес до німого кінематографа пропав. Але деякі картини, зняті в той час у Голлівуді, вважаються шедеврами в історії кіно. Сюжети фільмів стали більш динамічними, отримали чітку структуру, а також розширилася жанрова різноманітність, зокрема, з'явилися мюзикли та гангстерські фільми.

3. Поява перших «кінозірок»

У перші роки розвитку американського кіно імена акторів та актрис, які з'являлись на екрані, не згадувались. Навіть найпопулярніші виконавці були відомі за назвою своєї кіностудії або на прізвиська, наприклад «маленька Мері». Тому, саме в студіях Голлівуду народилось явище, найбільш характерне для американського кіно – *«система кінозірок»*. *Кінозірка (star)* – поняття, що виникло в американському кіно в 1910-ті рр. та згодом розповсюдилось в європейському кінематографі.

Основоположником *«системи «кінозірок» (star system)*, на якій будувався класичний Голлівуд, вважається *Карл Леммле* – засновник найстарішої американської кіностудії «Universal». Він вирішив використовувати популярність акторів, щоб збільшити увагу глядачів до фільмів. Леммле вигадував акторам і актрисам нові імена, гламурні біографії, щедро приплачував газетяркам за згадку «зірки» на кожному кроці. Актриса *Флоренс Лоренс* у 1910 р. стала першою «зіркою» в історії американського кіно, тому мала не лише підвищену оплату праці, а й якісну широку рекламу.

Ця практика була дієвою, тому інші кінокомпанії також почали рекламувати своїх акторів. Незабаром зірки стали необхідні для касового успіху фільмів. Тривалі контракти підприємців з «зірками» стали основою для створення сценаріїв «під конкретного актора». Так знімали фільми, які в подальшому мали успіх у глядачів.

Наприкінці 1910-х рр. *кінематографічну цінність американського фільму* визначали за присутністю в кінострічці кінозірки, цікавістю сюжету та високою вартістю виробництва. Тобто найголовніше значення надавалося персоні актора чи акторки.

Першими кінозірками стали *Мері Пікфорд* і *Ліліан Гіш*, яка постійно грала в головних ролях Д. В. Гріффіта («Зламана лілія», «Нетерпимість»). Також «зірковий» статус мали: *ковбой Вільям Герт*, *рокова красуня Теда Бара*, *кіноаристократка Алла Назімова*, *коміки Бастер Кітон і Гарольд Ллойд*. Символом епохи німого кіно став *Чарльз Спенсер Чаплін*. Почалося своєрідне обожнювання глядачами найпопулярніших акторів, бажання наслідувати улюбленців у стилі одягу, зачіски, поведінки тощо.

У роки Першої світової війни в Голлівуді вже вироблялися сотні різноманітних фільмів, які вимагали постійної реклами, тому тут теж успішно застосовували «систему кінозірок»: портрети акторів друкували в журналах, газетах, на будь-якій косметичній і кондитерській продукції.

4. Ролі наївних дівчат Мері Пікфорд

Мері Пікфорд (Гледіс Луїза Сміт) народилася в 1892 р. у Торонто (Канада) у родині бідних емігрантів з Ірландії. Коли їй батько, який працював корабельним кухарем, помер, мати влаштувалася працювати в мандрівний театр. Тоді Гледіс було лише 4 роки, проте з часом вона також почала брати участь у постановках.

У 1905 р. молоду й досвідчену акторку запросили до театру відомого антрепренера, режисера й драматурга Девіда Беласко – найкращого американського театру тих часів. У цьому театрі Гледіс грає головні ролі, виступає на Бродвеї, в Чикаго і Бостоні. А також бере псевдонім Мері Пікфорд та вперше знімається на кіностудії «Байограф» у фільмі режисера Д. В. Гріффіта – *«Дорога долі»* (1910). Її успіх в часи становлення кінематографа був зумовлений спочатку зовнішніми атрибутами – красивою і яскравою зовнішністю, аристократичною манерою поведінки. Тільки потім глядач побачив у ній актрису великого таланту.



Мері Пікфорд

Мері Пікфорд поступово вдосконалювала свою акторську майстерність, проте у фільмах зазвичай грала дівчат-підлітків та юначок. Але це дозволяє їй стати ще більш популярною. Спочатку в «Байографі» Мері заробляла 75 доларів на тиждень, а в 1910 р. на кіностудії «Independent Moving Pictures» – вже 125 доларів на тиждень.

У 1912 р. Мері Пікфорд повертається працювати в театр Д. Беласко й знову грає головні ролі. Але в 1914 р. на запрошення засновника «Paramount Pictures Corporation» Адольфа Цукора, Мері Пікфорд остаточно віддає перевагу кінематографу. Так розпочинається видатний етап її кінокар'єри. В її контракті було прописано амплуа дівчини-підлітка, а гонорар тепер становив 500 доларів на тиждень. Слава Мері Пікфорд зростала не лише в Америці, а й в європейських країнах. Картини за її участю мали приголомшливий успіх.

У 1916 р. вона заснувала власну кінокомпанію «Pickford Film Corporation», а в 1919 р. стала співзасновником кінокомпанії «United Artists» разом з такими метрами німого кіно як Дуглас Фербенкс і Чарлі Чаплін.

У 1917 р. Мері Пікфорд вже займала перше місце серед американських акторів і отримувала гонорар 1 млн доларів на рік. Вона, як і раніше, грала молодих і наївних дівчат, на яких після перенесених страждань чекала щаслива доля. Це такі фільми як «Ребекка з ферми Саннібрук», «Попелюшка», «Маленька королева», «Маленька подружка», «Бідна багачка», «Маленька принцеса». Акторка створювала на екрані образ, який бажала бачити публіка.

У 1920 р. Мері Пікфорд виходить заміж за Дугласа Фербенкса. Вони оселяються у величезному маєтку Фербенкса неподалік від Лос-Анджелеса, який назвали, об'єднавши їхні прізвища – Пікфер. Вони були найвідомішою голлівудською парою 1920-х рр., організовували у своєму маєтку прийоми, на які запрошували відомих аристократів, політиків та інтелектуалів.

У 1927 р. Мері Пікфорд і Дуглас Фербенкс *стали першими акторами, які залишили відбитки своїх долонь на плиті перед входом у кінотеатр «Grauman's Chinese Theatre»*. Мері та Дуглас мали світову славу, проте їхній шлюб незабаром розпався.

У 1923–1924 рр. Мері Пікфорд намагається грати «дорослі» ролі, але вони не мають успіху. Публіка не хотіла визнавати, що її улюблениця просто подорослішала.

Відомий факт, що влітку 1926 р. Пікфорд і Фербенкс приїжджали до Радянського Союзу. За підсумками свого візиту вони видали книгу «Вони в нас. Мері Пікфорд і Дуглас Фербенкс в СРСР». У 1927 р. режисер Сергій Комаров представив фільм, який називався *«Поцілунок Мері Пікфорд»*. Для його створення було взято кадри з хроніки перебування акторів в СРСР (зокрема кадр, в якому Мері цілує одного з шанувальників) і змонтували з кадрами, які зняли після від'їзду зіркової пари. Так з'явилася комедія про хлопця Гогу, якому не щастить у коханні, але після поцілунку кінозірки жінки починають звертати на нього увагу. Про те, що такий фільм існує, Мері Пікфорд дізналася лише наприкінці свого життя.

У 1929 р. Пікфорд знялась у звуковому фільмі «Кокетка» й отримала за цю роль премію «Оскар».

З розвитком звукового кіно фільми за участю Мері Пікфорд перестали користуватися популярністю і вона більше не знімалася, її акторська кар'єра була завершена. Мері починає активно займатися продюсерською діяльністю, а також бере участь у радіопередачах і пише книгу «Сонячне світло і тінь». Також вона займається благодійністю, організовує в 1921 р. «Фонд допомоги нужденним кіноакторам». У 1976 р. Мері Пікфорд отримала почесний «Оскар» за внесок у розвиток кінематографа. Останні роки життя вона провела на самоті та померла в 1979 р. у віці 87 років.

5. Привабливий герой пригодницьких фільмів Дуглас Фербенкс

Дуглас Фербенкс (Дуглас Елтон Ульман, за іншими джерелами – Джуліус Ульман) (1883–1939) – відомий американський актор, зірка німого кіно, який створив тип винахідливого, кмітливого молодого американця, виконавець ролей у гостросюжетних та пригодницьких фільмах.

Народився в 1883 р. в Денвері, штат Колорадо, в родині успішного бізнесмена й адвоката. З дитинства займався їздою верхи, фехтуванням, легкою атлетикою, захоплювався театром. Навчаючись у Гарвардському університеті, повідомив батькам, що хоче стати актором, через що вони позбавили його фінансової підтримки. Але все одно вирушив до Європи за власні заощадження. Там працював



Дуглас Фербенкс

землекопом на будівництві паризького метро, потім вантажником у лондонському порту, матросом на вантажному судні й в 1900 р. повернувся на ньому в Америку, де якийсь час працював продавцем у крамниці та службовцем у компанії на Волл-Стріт, водночас намагаючись влаштуватися в театр.

У 1902 р. Фербенкс успішно дебютував як театральний актор на Бродвеї, взявши псевдонім «Дуглас Фербенкс». У 1907 р. одружився зі спадкоємицею великого бізнесу Анні Бет Саллі й залишив сцену. У 1909 р. у них народився син Дуглас Фербенкс-молодший. У тому ж році компанія, якою володіла його дружина, збанкрутувала, Фербенкс повернувся до акторської роботи і до 1912 р. зміг досягти досить значної популярності.

У 1915 р. серед інших театральних акторів він був запрошений зніматися у фільмах студії «Triangle Pictures». Першим фільмом Фербенкса було *«Ягня»* (1915) режисера Вільяма Крісті Кабанна за сценарієм Д. В. Гріффіта, в якому актор зіграв головну роль. Фільм був тепло прийнятий глядачами і в наступних фільмах за Фербенксом закріпилося *амплуа героя романтичних комедій*.

Спеціально під Фербенкса було створено цілу серію фільмів режисера Джона Емерсона за сценаріями Аніти Лус, в яких чарівність Фербенкса вдало поєднувалася з його іронічним ставленням до персонажів. Одним з найвідоміших фільмів цього періоду став *«Американець»* (1916).

У лютому 1917 р. Дуглас Фербенкс залишає «Triangle Pictures» і засновує власну компанію «The Douglas Fairbanks Film Corporation» під патронатом «Paramount Pictures Corporation».

У 1919 р. він розлучається з дружиною і незабаром одружується з акторкою Мері Пікфорд.

У 1920 р. Фербенкс випускає один з найвідоміших своїх фільмів *«Знак Зорро»*, успіх якого робить актора ще більш популярним і відкриває дорогу для цілої серії фільмів плаща і шпаги: «Три мушкетери» (1921), «Робін Гуд» (1922), «Багдадський злодій» (1924), «Чорний пірат» (1926) тощо. Темперамент та чарівність Фербенкса приваблювали глядачів. Славу актору принесли головні ролі в декількох соціальних комедіях, проте його мужність і атлетична фігура найбільше підходили для пригод.

Фербенкс *стає першим президентом Американської академії кіномистецтва і проводить першу церемонію вручення премій Кіноакадемії*.

Група найвідоміших американських кіноакторів, очолювана Фербенксом, також активно фінансувала товариство «Техніколор» та їх дослідження в галузі створення кольорового кіно.



Дуглас Фербенкс у фільмі
«Знак Зорро»

Останнім німим фільмом за участю Фербенкса стала *«Залізна маска»* (1929), після якої вони разом з Пікфорд знялися у фільмі *«Приборкання норовливої»* (1929). Фільм, однак, не мав очікуваного успіху і Фербенкс почав поступово відходити від справ. Останнім фільмом з його участю стала картина *«Приватне життя Дон Жуана»* (1934).

Дуглас Фербенкс часто сам писав сценарії для своїх фільмів, вказуючи себе в титрах під псевдонімом «Елтон Томас». Він також є автором книги *«Жити та посміхатися»* (1917).

У 1939 р. актор *отримав премію «Оскар» за творчу діяльність*. Дуглас Фербенкс став персонажем декількох фільмів про історію кіно. Наприклад, у фільмі *«Чаплін»* (1992) роль Фербенкса виконав Кевін Клайн. Актор також є прототипом драматичного героя німого чорно-білого фільму *«Артист»* (2011) режисера Мішеля Хазанавічуса. У фільм включено низку біографічних деталей про Фербенкса, а головний герой схожий за зовнішністю з актором. Цю роль виконав Жан Дюжарден.

6. Танцюючий актор Рудольфо Валентино

Рудольфо Валентино (справжнє ім'я – *Родольфо Альфонсо Раффаелло П'єтро Філіберто Гульєльмі ді Валентино д'Антоньолла*) (1835–1926) – відомий американський кіноактор, зірка німого кіно.

Народився в маленькому місті Кастелланета в Італії, в родині колишнього циркового артиста. Валентино навчався в сільськогосподарському коледжі, але був відрахований. Незабаром він поїхав до Парижу, де і розпочав творчу кар'єру як талановитий танцюрист.

У 1913 р. Валентино переїхав до США, де кілька років працював вуличним торговцем, офіціантом, садівником, мийником посуду, професійним партнером-танцюристом. Згодом як виконавець танго він був прийнятий в мандрівний театр.

У 1917 р. приїхав до Голлівуду, де працював статистом у фільмах Гріффіта й компанії «Юніверсал». Потім він грав епізодичні ролі, наприклад, у фільмі *«Миле чортеня»* з Мей Мюррей. У 1920 р. Рудольфо Валентино отримав першу значну роль у фільмі *«Заміжня дівка»*.

З кінокартини *«Чотири вершники Апокаліпсису»* режисера Рекса Ингрема (1921), де Валентино виконав головну роль Хуліо Деснойера, до актора прийшла популярність. Чарівність, пластичність Рудольфо Валентино та його вміння танцювати забезпечили фільму небувалий комерційний успіх: знятий за 640 тисяч доларів, приніс в прокаті 4,5 мільйони – рекордну цифру в німому кіно. Фільм визнавали шедевром, а Валентино – суперзіркою.



Рудольфо Валентино

Пригодницька мелодрама *«Шейх»* (1921) Джорджа Мелфорда принесла Валентино новий успіх: його назвуть «латинським коханцем», «роковим спокусником» і «справжнім шейхом». Сюжет фільму невігадливий. Молода англійка, подорожуючи Алжиром, закохується в молодого шейха (Валентино), який викрадає її, вирвавши з рук бандита. Перебуваючи при смерті, шейх зізнається, що він не араб, а француз, який народився в Іспанії. Потім шейх чудовим чином зцілюється і може одружитися з коханою. Фільм приніс Валентино приголомшливий успіх, він став кумиром американської публіки.



*Рудольфо Валентино
у фільмі «Шейх»*

Багато фільмів привертали увагу глядачів лише тому, що у них грав Валентино. Біля кінотеатрів збиралися довгі черги, а часом зали брали штурмом. Актор ніколи не обманював надій шанувальників свого таланту, які очей не зводили з екрану, на якому панував стрункий, смаглявий красень, виблискуючи білозубою посмішкою і чарівними очима. Переважно Рудольфо Валентино створював образи романтичних героїв, які діяли в екзотичних ситуаціях.

Режисер Інгрем запросив Рудольфо Валентино на головну роль у сучасній версії «Євгенії Гранде» Оноре Бальзака – *«Підкорююча сила»* (1921). Картина стала успішною. У фільмі «Дама з камеліями», де Валентино грав молодого Армана Дюваля, його партнеркою була знаменита актриса Алла Назімова.

Компанія «Парамаунт», пам'ятаючи триумф екзотичного «Шейха», запросила Валентино на зйомки у двох костюмних масштабних фільмах «Молодий раджа» (1922) Філа Розена та «Пан Бокере» (1924) режисера С. Олкотта. І знов успіх був приголомшливий. Популярність Валентино продовжувала зростати між 1924 і 1925 рр. Актор знявся в картині «Орел», потім на екран вийшов фільм «Син шейха» (1926).

Через шість місяців після прем'єри картини «Син шейха» у Валентино стався напад гострого апендициту. Його оперували, але почався перитоніт. Врятувати його життя не вдалося. Він помер у віці 31 року. Під час поховання з літаків на натовп сипалися пелюстки троянд.

У 1961 р. в Італії в місті Кастелланета, де народився Валентино, йому було встановлено пам'ятник.

7. Власник «великого кам'яного обличчя» – комік Бастер Кітон

Бастер Кітон (Джозеф Френсіс Кітон) (1895–1966) – американський комедійний актор, режисер, сценарист, каскадер. Народився в Пікві, штат Канзас, у родині акторів. Його батько Джо Кітон був партнером коміка та ілюзіоніста Гаррі Гудіні за спільним «Медичним шоу». Мати Майра

Катлер була дочкою одного з власників мандрівного цирку. В одинадцять років вона вже грала на декількох музичних інструментах, пізніше стала однією з перших жінок, яка виконувала соло на саксофоні. Прізвисько Бастер (англ. *Buster* – хуліган) актор отримав ще в ранньому дитинстві, за однією з версій, від Гаррі Гудіні, після падіння з якихось сходів. Батько одразу почав використовувати це прізвисько на сцені.



Бастер Кітон

З трьох років Бастер виступав з батьками в комедійному акробатичному тріо «Три Кітони». Хлопчик виявився талановитим. Публіка вибухала реготом, коли на сцені за спиною Кітона-старшого з'являвся його маленький двійник у такій самій перуці, такому самому одязі й майстерно копіював усі його жести. Через два роки був поставлений новий номер, в якому батьки Бастера зображували сімейну сварку, кидаючи один в одного різними предметами і врешті починали кидатися власним сином. Кожен раз, коли хлопчик із гуркотом падав на сцену, він вставав, обтрушувався і без тіні усмішки вибачався перед глядачами: «Вибачте, я впав!». Публіка заходила від сміху.

Кар'єру в кіно Бастер Кітон розпочав 1917 р. як партнер відомого коміка Роско «Товстуна» Арбакла. Дебют Кітона відбувся у фільмі *«Помічник м'ясника»*. Це була сцена, де Арбакл збиває Бастера з ніг, кидаючи в нього мішок борошна, яка була знята з першої спроби без жодного дубля. Роско Арбакл і Бастер Кітон стали не тільки прекрасними партнерами на екрані, а й друзями. У кількох перших фільмах Кітон працював тільки як актор, потім він став помічником режисера, сценаристом, постановником спецефектів. Його внесок майже відразу став очевидним: він привніс свій тонкий гумор, абсолютно не характерний для комедій Арбакла.

З 1917 по 1919 рр. Кітон знявся в 15 короткометражних комедіях, припинив діяльність лише в роки Першої світової війни: у червні 1918 р. він був мобілізований на фронт і провів у Франції в складі піхотної дивізії 9 місяців, мало не втративши слух. Повернувшись до Америки в 1919 р., він продовжив працювати разом з Арбаклом, незважаючи на те, що інші студії пропонували йому в чотири рази більшу заробітну плату.

У 1920 р. продюсер Джозеф Шенк надав Кітону студію і підписав із ним контракт на виробництво короткометражних комедій. Кітон розпочав зйомки фільмів, виступаючи в них і режисером, і актором. Уже в його перших комедіях проявився оригінальний гумор і унікальний стиль майстра.

Всесвітній успіх прийшов до Бастера Кітона майже відразу після виходу в прокат його першого короткометражного фільму *«Один тиждень»*,

який став хітом. Візитівкою Кітона був його завжди незворушний вираз обличчя, за що його прозвали «великим кам'яним обличчям», а також майстерні акробатичні трюки. За популярністю він поступався тепер лише Чарлі Чапліну і Гарольду Ллойдю.

Пік його кар'єри припав на другу половину 1920-х рр. За декілька наступних років Бастер Кітон зняв свої найкращі фільми, включаючи *«Генерала»* (1926) – шедевр, який *входить сьогодні в десятку найкращих фільмів усіх часів.*

Найвідоміші повнометражні фільми за участю Бастера Кітона 1920-х рр.: «Три епохи» (1921), «Наша гостинність» (1923), «Шерлок-молодший» (1924), «Навігатор» (1924), «Пароплавний Білл», «Кінооператор» (1928).



Бастер Кітон у фільмі «Генерал»

На початку 1930-х рр. Кітон підписує контракт із компанією «Metro-Goldwyn-Mayer», через що позбувається можливості знімати фільми як режисер, повністю втратив творчий контроль над створенням кінострічок. Він був змушений зніматися в посередніх картинах. На відміну від багатьох зірок німого кіно, які з появою звуку «зійшли з дистанції», він мав приємний голос, чудово співав і танцював. У звукових комедіях студії «Metro-Goldwyn-Mayer» Кітон працював як актор. Студія зруйнувала його режисерську кар'єру.

З 1940-х рр. разом із дружиною Бастер Кітон виступає в Європі в шоу-вар'єте, а також веде власне телешоу та грає камео у відомих фільмах: «Бульвар Сансет» (1950), «Навколо світу за 80 днів» (1956), «Цей божевільний, божевільний, божевільний, божевільний світ» (1963) тощо.

Наприкінці 1950-х рр., після двох десятків років роботи постановником трюків і сценаристом, характерних і епізодичних ролей, починається нова хвиля популярності Бастера Кітона. Відомий колекціонер і прокатник фільмів Реймонд Рохауер викупив права на німі фільми Кітона, які всі ці роки повільно руйнувалися в сховищах студії «Metro-Goldwyn-Mayer». Комедії Кітона побачило нове покоління глядачів. Його відразу визнали генієм і в 1959 р. йому *дали спеціальну премію «Оскар» «за унікальний артистичний дар, який забезпечив безсмертя німої комедії».*

У 1962 р. «Генерал» із величезним успіхом був знову показаний на кіноекранах у межах ретроспективи фільмів Бастера Кітона. А 1965 р. учасники Венеціанського кінофестивалю 15 хвилин стоячи аплодували актору після показу його німих комедій.

Бастер Кітон має дві зірки на Алеї слави Голлівуду та почесну премію «Оскар». У 1999 р. Американський інститут кіномистецтв вніс ім'я Кітона на двадцять першу позицію в список найвидатніших акторів століття.

8. «Романтичний очкарик» Гарольд Ллойд *Гарольд Ллойд (Гарольд Клейтон Ллойд)*

(1893–1971) – один із засновників жанру кінокомедії. Народився в містечку Берчард у США. Його батько був фотографом. Гарольд ще в дитячі роки зацікавився театром та вже в 10 років почав виступати разом з бродячим комедіантом. У віці 12 років він потрапив в провінційний театр в Омаху, де продавав програми, солодощі й грав невеличкі ролі. Потім вчився акторству в школах драматичного мистецтва в Денвері та Сан-Дієго.

1912 р. Гарольд Ллойд як статист бере участь у зйомках у Сан-Дієго. Після цього їде до Лос-Анжелесу, де за 5 доларів на тиждень працює у студіях Едісона, «Кістоун», «Юніверсал». Він влаштовує страйк статистів проти спроб дирекції зменшити зарплатню до 3 доларів, за що був звільнений.

Раптом його друг Хел Роуч отримує спадок у 200 доларів. Друзі організують власну кінокомпанію «Роуч-Ллойд». Перший фільм, який представляв собою комедійну вуличну сценку, було знято за 4 дні й продано за 850 доларів. Унаслідок фінансових суперечностей Гарольд Ллойд переходить у компанію «Пате» до режисера Мака Сеннета. На екрани виходять його перші короткометражки та Ллойд одразу стає популярним. У цих фільмах головним героєм був самотній Люк, образ якого придумав Гарольд. Люк мав маленькі вуса, котелок, вузький піджак і короткі широкі штани, чим нагадував образ Чарлі Чапліна. Пригоди Люка-одинака стали основою для 50 фільмів Гарольда Ллойда та принесли йому успіх.

У 1917 р. Гарольд Ллойд створив нового персонажа – «очкарика» або «хлопчиська», який відрізнявся тим, що завжди носив круглі окуляри, літній костюм та капелюх-канотье. Це був образ романтичного дивака на ім'я Гарольд, який елегантно викручується з найдивніших пригод. У середині 1920-х рр. його фільми, де Ллойд був сценаристом, режисером і актором, перевершили касові збори творів Чарлі Чапліна.

Усі картини Гарольда Ллойда – *це комедії положень з тетами, комічними ситуаціями, акробатичними трюками, що зображують комічні життєві ситуації американських клерків, продавців, провінціалів тощо.* У таких фільмах майже завжди був щасливий фінал.



Гарольд Ллойд



*Кадр з фільму
«Безпека в останню чергу!»*

Усі трюки Ллойд виконував самостійно. У 1920 р. на зйомках фільму «Поява привидів» він втратив великий та вказівний пальці на правій руці, тому потім йому довелося це ховати під протезом. Але все одно Гарольд продовжував виконувати всі трюки самостійно. Фільм *«Безпека в останню чергу!»* (1923), в якому він виконував трюки на стіні хмарочоса, став візитною карткою актора. А **сцена, в якій Гарольд висить на стріліці годинника** – це **одна з найвідоміших** в історії німого кіно.

Кожний новий фільм Гарольда Ллойда був ще успішнішим, ніж попередній. З 1921 р. він знімав тільки повнометражні фільми, серед яких: «Природжений моряк» (1921), «Бабусин внучок» (1922), «Сором'язливий» (1924), «Першокурсник» (1925), «Гонщик» (1928), «Божевілья кіно» (1932) та інші.

Гарольд Ллойд знявся приблизно в 200 комедійних фільмах як німих, так і звукових. У звукових фільмах високий хлопчачий голос Гарольда доповнював його екранний образ. Найкращим із його звукових фільмів була кінокартина *«Божевілья кіно»* (1932).

У 1952 р. він отримав спеціальну премію «Оскар» як «майстер комедії та добрий громадянин», бо він був не лише кінозіркою, а й благодійником та директором лікарні для дітей-інвалідів.

У 1962 р. кінокомпанія «Paramount Pictures Corporation» змонтувала найкращі роботи Гарольда Ллойда у двох фільмах «Комічний світ Гарольда Ллойда» та «Кумедний бік життя».

Контрольні запитання

1. Розкажіть про розвиток американського кіно у 1910–1920-х рр.
2. Як відбувалося створення Голлівуду? В якому штаті знаходиться Голлівуд та чому там історично розташувалися американські кіностудії?
3. Що таке «система кінозірок»?
4. Назвіть видатних зірок американського німого кіно.
5. Яке амплуа було у видатної американської актриси Мері Пікфорд?
6. Назвіть найвідоміші фільми за участю Дугласа Фербенкса.
7. Якими були особливості творчості видатного коміка Бастера Кітона?
8. Чим прославився актор Гарольд Ллойд?

Використані джерела

1. Бордмен А. О. Ілюстрована історія кіно. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 112 с.
2. Крижанівський Б. М. Великі митці кіно. Київ : Рад. Школа, 1970. 88 с.
3. Миславський В. Н. Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків : ТОВ «Видавництво Точка», 2024. 228 с.
4. Мусієнко Н. Світло далеких зірок. Київ : Мистецтво, 1995. 192 с.

Уроки 4.3 – 4.4

Тема «Художні напрями в європейському кіно. Реалізм. Німецький кіноекспресіонізм»

1. Виникнення напрямів в європейському кіно

Європейський кінематограф вважають найстарішим у світі, бо Франція є його батьківщиною. Винахід братів Люм'єрів швидко поширювався Європою і за декілька років у багатьох країнах з'явилися свої кіностудії.

Європейське кіно – збірна назва для європейських кіношкіл, його прийнято вважати академічним та, на відміну від американського, воно часто спонсорується державою. За час існування європейського кіно в ньому виникали різні течії та напрями. Завдяки художньо-технічним винаходам європейських кіномитців кінематограф отримав статус високого мистецтва.

Напря́м – це спільність ідейно-естетичних принципів, які властиві творчості групи митців певного історичного періоду. Належність до одного художнього напрямку передбачає: *спільну естетичну традицію, однотипність авторів, єдність соціальної та культурно-історичної ситуації творчості.*

Перша чверть ХХ ст. – це період становлення виразних та образотворчих засобів світового кіномистецтва, бурхливого розвитку нової мови художньої культури, яка називалася модерн, виникнення таких течій авангардного кіно: дадаїзму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму та інших напрямів та шкіл.

Поворотними в розвитку нового мистецтва стали 1920-ті рр., коли від принципу «*відображення реальності*» кінематограф зробив крок до принципу сприйняття світу через «*здається*»: *погляд на світ «зсередини» людського «Я».* В екранних творах знайшли відображення яскраві індивідуальні особливості режисерів як генераторів нових ідей.

Відомо, що кіно походить від фотографії, тому в ньому також визначаються **дві тенденції** – *реалістична* та *формотворча*. І вже основоположники кіно поділялись за напрямками: Люм'єри були реалістами, а Мельєс широко користувався своєю художньою фантазією. Зміст фільмів Люм'єрів був на той час новаторським, вони показували повсякденне життя, зняте в манері фотографії. У деяких з їхніх ранніх стрічок, таких як «Сніданок немовляти» та «Гра в карти» проявилася пристрасть до сімейних ідилій та жанрових сцен. А фільм «Политий поливальник» мав величезний успіх у публіки, оскільки в ньому з звичайної життєвої ситуації було створено справжній кіносюжет.

Деякі критики класифікують роботи Люм'єрів як «*ретельне документальне спостереження за життям*», за яке їх назвали *першими кінематографічними реалістами.*

2. Реалізм в європейському кінематографі

Реалізм (від фр. – *дійсний*, від лат. – *суттєвий*) – *напря́м початку ХІХ ст., представники якого головним принципом своєї творчості вважали достовірне відображення дійсності.* Напря́м підкреслював необхідність

відображення правди життя, втіленої специфічними засобами мистецтва, проникненням у реальність. **Основні принципи реалізму:** *об'єктивне відображення життя; існування авторського ідеалу; зображення типових характерів, конфліктів; індивідуалізація образів.*

Творчість представників цього напрямку в кіно вирізняється широким колом проблем, розкриттям людських характерів, відображенням побуту героїв, світу речей. Режисери реалізму прагнули зображувати не красу, а саме правду життя.

Реалістичний напрям кіномистецтва розвивається в перші десятиліття ХХ ст. Змістовно серед фільмів, знятих у перший період розвитку ігрового кіно в Європі, переважають психологічні драми, салонні мелодрами, героями яких були представники вищого суспільства, що переживали складні перипетії кохання, а також екранізації літературних творів. Наприклад, фільм французького режисера Жана Ренуара «Дівчинка зі сірниками» за казкою Андерсена. У реалістичному стилі знімалися також костюмні історичні стрічки.

Незабаром з'явилися фільми, режисери яких намагалися правдиво зобразити соціальну дійсність, показуючи життя селян, рибалок, службовців, звичайних людей. Наприклад, *першим реалістичним фільмом італійського кіно* стала стрічка *Ніно Мартоліо «Загублений у темряві» (1914).*

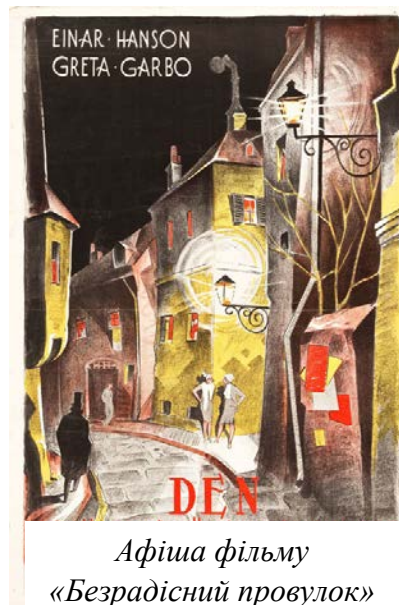
Соціальну критику мали й німецькі кінофільми, наприклад, фільм Георга Вільгельма Пабста «Безрадісний провулок» (1925).

У німецькому кіно тих років був напрям, режисери якого знімали реалістичні фільми. Цей напрям одержав назву **«камершпіле»** (від нім. «камерна драма») – різновид драми, що склалася в німецькому театрі та кіно на початку 1920-х рр. Характерними ознаками камершпіле є *психологізм, що межує з натуралізмом, соціальний песимізм, правдоподібність сюжетних ліній.*

Фільми цього напрямку розповідали **про простих людей**. У картинах досліджувалась окрема людина, її психологія, особливості характеру, які безпосередньо були пов'язані з її соціальним положенням. Режисери намагалися знайти у повсякденній діяльності людей теми трагедій, висловлюючи в них неминучість соціальної долі. Дія розгорталась у звичайних для глядача місцях: на вулицях, у бідних квартирах, дрібних крамничках.

Засновником та творцем цього напрямку був сценарист **Карл Маєр**, який у 1921 р. відкрив свою серію камершпіле двома фільмами, одним з яких був «Чорний хід», поставлений Леопольдом Іесснером у співпраці з Паулем Льоні. Наступними фільмами були «Уламки» (1921) режисера Лупу Піка та «Новорічна ніч» (1924) режисерів Карла Маєра та Лупу Піка.

Типовим зразком камершпіле став фільм Ф. Мурнау **«Остання людина» (1924)**, який вважають його найкращою режисерською роботою. Камершпіле як різновид драми надихнув багатьох режисерів на створення фільмів на тематику «маленької людини».



3. Німецький кіноекспресіонізм і його представники

Експресіонізм (від лат. *expressio* – вираження, виявлення) – художній напрям в європейському мистецтві, який виник у першій половині ХХ ст., а в кінематографі – у Німеччині в 1915–1925-х рр. Представники експресіонізму вважали, що **єдиною реальністю є суб'єктивний духовний світ людини**.

Цей напрям сформувався в складний період після Першої світової війни і заклав у творчість його провідних представників **песимістичний початок: почуття неспокою, розгубленості, страху, трагічного передчуття**. З цією метою створювали стилізовані декорації, знімали в павільйоні, використовували контрастне освітлення, незвичні ракурси й прискорене відтворення кадрів. **Експресіоністи** намагались зрозуміти й передати **внутрішній світ людини та її бажання**.

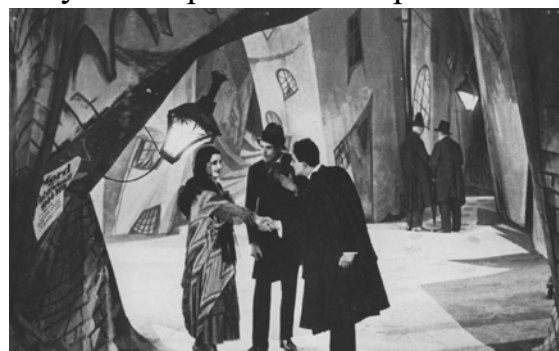


Роберт Віне

Головним героєм експресіоністських фільмів був герой-одинак, який вступав у безнадійну боротьбу з навколишнім світом. У багатьох фільмах це були фантастичні або міфічні істоти: штучна людина Гомункулус («Гомункулус», реж. Р. Райнерт), страховисько Голем («Голем, і як він прийшов у великий світ», реж. П. Вегенер), вампір Носферату («Носферату, симфонія жаху», реж. Ф. Мурнау), вбивця-сомнамбула Чезаре («Кабінет доктора Калігарі», реж. Р. Віне).

Німецький експресіонізм збагатив кіно новими темами і образотворчими прийомами. Майстерність створення кінематографічного простору за допомогою світла й тіні у фільмах експресіоністів вплинула на розвиток зображальних засобів кіномистецтва.

Першим фільмом, який відкрив новий напрям, став **«Кабінет доктора Калігарі» Роберта Віне (1873–1938)**, одного із засновників кіноекспресіонізму. **У фільмі започатковано стилістику фільмів жахів**. Сценаристи Карл Майер і Ганс Яновіц вклали в сюжет метафору жаху Першої світової війни, а також свої реальні життєві переживання.



Кадр з фільму
«Кабінет доктора Калігарі»

«Кабінет доктора Калігарі» є класичним зразком естетики експресіонізму. Художній простір фільму, змодельований у знімальному павільйоні, відображав світ, що розпадається. Художнім оформленням кінострічки займалася група німецьких художників-експресіоністів «Der Sturm», які вважали, що фільми повинні виглядати так, наче малюнки ожили. Декорації та предмети були неправильних геометричних форм: «зламани» вулиці, сходи – зигзагами тощо. Весь екранний світ представляв світ очима безумця. Акторська пластика також була ламаною та перебільшеною, що мало на меті підкреслити атмосферу безвиході та трагічності оголеної людської душі.

Видатним представником німецького кіноекспресіонізму був режисер, сценарист, продюсер **Фріц Ланг (1890–1976)** – творець фільмів *«Втомлена смерть»*, *«Метрополіс»* і *«Нібелунги»*.

Найплідніший період Ланга в кінематографі припадає на 1920-ті рр. Він розпочав писати сценарії в лазареті, видужуючи від ран, отриманих у Першій світовій війні. Потім перебрався в Німеччину, де почав знімати фільми в різних стилях.

Найвідоміший фільм Фріца Ланга *«Метрополіс» (1927)*, знятий за романом Теа фон Гарбоу. Це метафорична та науково-фантастична антиутопія. Фільм вважається найвищою сходинкою німецького кіноекспресіонізму. Дія у фільмі розгортається в майбутньому. Величезне футуристичне місто Метрополіс поділено на дві частини, на два класи: багатих, які живуть у розкоші на поверхні, і робітників, які живуть у підземеллі та підтримують місто в роботі. Головний герой, Фредер, – син правителя міста, веде безтурботне життя та розважається у Вічних Садах. Раптом він бачить дівчину Марію, яка привела знизу на верхні рівні дітей робітників, щоб показати їм краще життя. Охорона виводить дівчину та дітей, але Фредер закохується в неї з першого погляду. Він починає її шукати, потрапляє на промисловий рівень і дізнається про жорстокі умови життя робітників. Разом з Марією, яка прагне об'єднати обидва класи, Фредер намагається змінити систему, що призводить до конфліктів та несподіваних подій.

Фільм піднімає питання класових відмінностей та несправедливості, досліджує, як технології можуть впливати на суспільство та людські відносини, відображає страхи та надії людей щодо майбутнього.

«Метрополіс» відомий своїми вражаючими візуальними ефектами та архітектурними декораціями, які випередили свій час. Фільм залишається актуальним завдяки своїм універсальним темам і візуальній інноваційності. Він став безперечною класикою й вплинув на розвиток кіномистецтва.

У 1934 р. Ланг покинув фашистську Німеччину. Потім переїхав у США, де зняв 21 картину.

Фрідріх-Вільгельм Мурнау (Плумпе, 1888–1931) – німецький режисер періоду німого кінематографа, найяскравіший представник експресіонізму.



Фріц Ланг



Афіша фільму
«Метрополіс»



Фрідріх Мурнау

Мурнау навчався у Берлінському та Гайдельберзькому університетах, вивчав історію мистецтв. Його творча діяльність розпочалася з роботи театральним актором, а з 1914 р. він став помічником режисера в театрі Рейнхардта. У кінематографі він починає працювати з 1919 р. Першим його фільмом стала драма *«Хлопчик у блакитному»* (1919) у співавторстві з Ернстом Хофманном. За три роки Мурнау зняв 10 художніх фільмів. Майже всі перші фільми режисера були фільмами жахів.

Фільм *«Носферату. Симфонія жаху»* (1922), що знято за мотивами роману Брема Стокера *«Дракула»*, приніс Мурнау всесвітню славу. Існує легенда, що Мурнау не використовував грим для виконання ролі вампіра Макса Шрека, бо він був від природи страшним. Насправді Максові не лише причепили ікла та гострі вуха, а й вставили щурячі зуби та причепили ніс з горбинкою. Актор, щоб підсилити враження того, що його персонаж дійсно неживий, на крупних планах взагалі не моргав.

Далі Мурнау звертається до кінодрами та створює фільми *«Остання людина»*, *«Тартюф»*, *«Фауст»*. У січні 1925 р. Мурнау приїздить до США й підписує контракт із продюсером Вільямом Фоксом і наступного року починає працювати в Голлівуді. В Америці він зняв фільми *«Схід: Пісня двох людей»*, *«Чотири дияволи»*, *«Міська дівчина»*.

11 березня 1931 р. він загинув в автомобільній катастрофі в Санта-Барбарі (Каліфорнія). У 2000 р. Едмунд Еліас Мерідж зняв фільм *«Тінь вампіра»* – філософсько-фантастичну версію історії зйомок *«Носферату. Симфонія жаху»*, де роль Мурнау виконав Джон Малкович.

Контрольні запитання

1. Чим вирізнявся європейський кінореалізм?
2. Поясніть як кіноекспресіонізм вплинув на кіномистецтво світу.
3. Назвіть імена режисерів-реалістів.
3. Назвіть імена режисерів-експресіоністів. Що нового зробили режисери-експресіоністи в кіно?
4. Які спеціальні ефекти та нові техніки зйомки впроваджували режисери-експресіоністи?

Використані джерела

1. Безклубенко С. Д., Рутковський О. Г. Український енциклопедичний кінословник. Т. І. Основні поняття та терміни. Вінниця : КНУКІМ, 2006, 500 с.
2. Брюховецька О. Експресіонізм і кіно: перша зустріч у «Кабінеті доктора Калігарі». *Кіно-Театр*. 2000. № 6. С. 29–32.
3. Брюховецька О. Німецький кіноекспресіонізм. *Кіно-Театр*. 1997. №5. С. 42–47.
4. Експресіонізм. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL : <https://esu.com.ua/article-18833> (дата звернення: 14.09.2024).
5. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера : Психологічна історія німецького кіно. Київ : ГраніТ, 2009. 384 с.
6. Миславський В. Н. Кінословник : Терміни. Визначення. Жаргонізми. Харків : ХЧМГУ, 2006. 328 с.
7. Український енциклопедичний кінословник. Основні терміни та поняття / уклад. С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський. Вінниця : КНУКІМ, 2006. Т. 1. 500 с.
8. Фільм жахів / Горор. Київ : KINO-КОЛО, 2008. 504 с.

Уроки 4.5 – 4.6

Тема «Художні напрями в європейському кіно. Французький авангард. Імпресіонізм. Сюрреалізм»

1. Французький авангард

Різні течії та стилі французького кіно суттєво вплинули на світовий кінематограф, при цьому змогли зберегти національну своєрідність та ідентичність. Течія у французькому кіно, яка сприяла цьому, отримала назву «авангард».

Авангард (від. фр. *avant* – *перед*, *gard* – *охорона, гвардія*) – напрям, що активно розвинувся в європейському мистецтві та літературі в 1920-ті рр. У французькому кінематографі **пропагував експерименти в кіномові**. Найвидатнішими з творців французького кіноавангарду були **Жан Епштейн, Жермен Дюлак, Рене Клер та Абель Ганс**, що відкрили нові методи зйомки та монтажу.

Автором терміна «авангард» був французький режисер **Марсель Л'Ерб'є**, який у відповідь на критику свого фільму «Ельдорадо» (1921) та фільмів своїх друзів вигукнув: *«Ці фільми – авангард французького кіно!»*. Ключовою фігурою раннього авангарду є критик, режисер і теоретик кіно **Луї Деллюк**, який вказував на те, що кінематограф не зобов'язаний показувати на екрані тільки чіткі, технічно обумовлені риси предметів, явищ, портретів. Теоретичною основою авангарду були праці Луї Деллюка *«Фотогенія кіно»* і Жана Епштейна *«Поезія сучасності – новий етап у розвитку свідомості»*.

Авангард прийнято ділити на **два періоди: ранній** (до 1924 р.) і **пізній** (з 1924 р.). Велика група французьких кінематографістів саме цих років почала роботу над принципово новим типом кінематографа. Вони прагнули відмовитись від традиційного сюжетного підходу до екранної творчості, від звичних любовних трикутників, пригод, трюків, моралізаторства, бездумного комікування заради безпосереднього відчуття життя, його краси, нескінченної вигадливості творчої фантазії.

2. Імпресіонізм в європейському кіно

На першу половину 1920-х рр. припадає діяльність таких французьких режисерів як **Луї Деллюка, Жана Ренуара, Жермена Дюлака, Марселя Л'Ерб'є та Жана Епштейна**, яких називали кіноімпресіоністами.

Імпресіонізм – художній напрям, який використовував принцип безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Розвинувся в другій половині XIX ст. у Франції, насамперед, у живописі. Представники цього стилю втілювали у своїх творах реальний світ у його змінні й русі, передавали власні миттєві враження.

Кіноімпресіонізм називають *першим напрямом у розвитку кіноавангарду*. **Інтерес до духовних явищ, до внутрішнього світу людини** визначив атмосферу фільмів режисерів-імпресіоністів. Образ людини в імпресіоністському

фільмі було показано частково, сфера її діяльності та прагнення чітко не визначалися. У своїх роботах режисери-імпресіоністи звертались до досвіду живопису. Автори створювали на екрані нове зображення з нечіткими силуетами, активно використовуючи великі плани, гру світла та віньєтування.

Під керівництвом Луї Деллюка кіноімпресіоністи першими виступили проти комерційного кінематографа. Імпресіоністи вважали, що **кіно повинне розмовляти з глядачем власною мовою, використовуючи при цьому тільки притаманний йому набір художніх засобів.**

Найкращим прикладом цього нового кіно була стрічка **Жана Епштейна «Вірне серце» (1923)**. Режисер створив на екрані виразний поетичний світ, в якому емоційні переживання героїв ставали повноправними персонажами стрічки. Емоційні панорами, суміщення портретів і морських хвиль, виразні деталі на кшталт портрета героїні в уламку дзеркала; залиті сонцем, розфокусовані, змазані стрімким рухом портрети героїв на каруселі, емоційні монтажні зіткнення – у фільмі було застосовано весь арсенал справжньої поетичної розповіді, який і сьогодні вражає своєю вигадливістю.



Кадр з фільму «Вірне серце»

Одним із найбільш експериментальних фільмів імпресіоністів вважається **«Наполеон» (1927)** режисера **Абеля Ганса**. На початку 1920-х рр. ХХ ст. саме прийоми імпресіоністів робили фільм абсолютно незрозумілим тодішньому масовому глядачу, який звик до суто реалістичного перебігу екранних подій без будь-якого зовнішнього втручання автора.

Художні пошуки раннього авангарду в таких фільмах: ігрових – «Дочка води» (1925), «Дівчинка з сірниками» (1928) Жана Ренуара, «Падіння будинку Ашер» (1928) Жана Епштейна; документальному – Альберто Кавальканти «Тільки час» (1926); 3 фільмах Жермени Дюлак, які представляли спробу створення візуального відповідника музичного твору на музику Шопена та Дебюссі.

У пізньому авангарді зазвичай виділяють три основні напрями: імпресіонізм, сюрреалізм і «чисте кіно».

3. Сюрреалізм в європейському кіно

Сюрреалізм – один з напрямів у мистецтві ХХ ст., який виник у 1920-ті рр. у Франції та звертався до підсвідомих образів, відмовляючись від раціонального мислення.

Теоретиком сюрреалізму був поет **Андре Бретон**, який у 1924 р. написав **«Маніфест сюрреалізму»**, в якому назвав сюрреалізм **«чистим психічним автоматизмом»**, за яким **творчість не підлягала логічному тлумаченню**. Бретон також висунув ідею про те, що кіно допомагає відволіктися від реального життя.

Кредо стилю сюрреалізму – автор повинен спиратися на *підсвідомість сні, галюцинації, марення*. Тому видатні режисери сюрреалізму у своїх фільмах використовували *оптичні ілюзії*, провокували та шокували глядачів.

Одним із найвідоміших творів сюрреалізму став його маніфест – фільм *«Андалузький пес»* (1929) *Сальвадора Далі* та *Луїса Бунюеля*, до якого вони писали сценарій, а Бунюель знімав й монтував фільм. Картина заснована на темі сновидінь і не має чіткої сюжетної лінії, тож образи в ній викликають шокуючі емоції.



Сальвадор Далі

Луїс Бунюель

До сюрреалістичних зараховують такі фільми:

«Раковина і священник» (1927) Жермени Дюлак (хоча він імпресіоністський), а також роботи паризького художника і фотографа американського походження Мена Рея, найпомітнішим фільмом якого є «Повернення до розуму» (1923).

Рух сюрреалізму у французькому кіно проіснував недовго, але став поштовхом до виникнення й розвитку інших митецьких напрямів. Методи сюрреалістів часто використовують у сучасному кінематографі, зокрема, в містичних фільмах, трилерах і фільмах жахів.

Окремо від усіх течій знаходиться французький фільм датського режисера шведського походження *Карла Теодора Дрейєра «Пристрасті Жанни д'Арк»* (1928), побудований майже повністю на конфлікті великих планів Жанни і її слідчих.

Контрольні запитання

1. Коли виник авангард у кіномистецтві Франції?
2. Розкажіть про напрямки авангарду (імпресіонізм, сюрреалізм).
3. Який напрям у кінематографі виник у Франції в 1920-х рр. під впливом однойменного жанру живопису та в чому полягають його особливості?

Використані джерела

1. Біла А. Сюрреалізм : наукове видання. Київ : Темпора, 2010. 272 с.
2. Бунюель П. Мій останній подих. Харків : Фоліо, 2017. 315 с.
3. Інгрем К. Це Далі. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 80 с.
4. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно. Київ : ГраніТ, 2009. 384 с.
5. Миславський В. Н. Західний кінематограф : Концептуально-термінологічний словник. Харків : ТОВ «Видавництво “Точка”», 2024. С.52–53.
6. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.
7. Супутник кіномана : справ. каталог зарубіжного німого кіно / упоряд. Ю. В. Герман. Вінниця : Континент ПРИМ, 1996. 896 с.

Уроки 4.7 – 4.8

Тема «Творчість Сергія Ейзенштейна»

1. Сергій Ейзенштейн та його «монтаж атракціонів»

Сергій Михайлович Ейзенштейн (1898–1948)

– видатний кінорежисер, теоретик кіномистецтва, який практично розробив і теоретично обґрунтував багато складників екранної естетики.

Народився в родині інженера та архітектора. Отримав гарну освіту та виховання, вивчав три іноземні мови та після закінчення початкових класів навчався в Ризькому реальному училищі, а потім – в Петроградському інституті цивільних інженерів.

Сергій дуже захоплювався театром, тому в 1921 р. вступив до Державних вищих режисерських майстерень під керівництвом Всеволода Меєргольда. Але через рік пішов з курсів та деякий час був режисером театру Пролеткульту.

У 1923 р. у журналі «ЛЕФ» опублікував свій творчий маніфест **«Монтаж атракціонів»**. Працюючи в театрі, Сергій Ейзенштейн назвав елементи, з яких складався експериментальний театр **«атракціонами»**. Він писав у своєму маніфесті: *«Атракціон – це кожен агресивний момент театру, розрахований на емоційне потрясіння глядачів»*. Тож свої перші фільми він став робити як набір атракціонів.

Режисер також сформулював поняття **«монтаж атракціонів»**, коли монтаж використовується не просто для з'єднання кадрів, а для створення емоційного та інтелектуального впливу на глядача. Тож Ейзенштейн для сильнішого впливу на нього використовував різні способи комбінування кадрів. Наприклад, сцени масової паніки змінювалися кадрами спокійного пейзажу, створюючи емоційний контраст. Режисер використовував монтаж й для створення ритму, який контролював емоційне наповнення сцени за допомогою швидкої зміни кадрів або затримки на одному кадрі.

У формулюванні Ейзенштейна найважливішим йому здається ідеологічне завдання – *ефект теми*. Але як геніальний режисер він інтуїтивно відчув, що головне – **це емоційне залучення глядача**. У будь-якому разі у фільмі **«Панцерник “Потьомкін”»** (1925), де монтаж атракціонів був заявлений з використанням незвичайних агресивних деталей, емоційний вплив переважав над сюжетом.

2. Монтажна побудова фільму Сергія Ейзенштейна «Панцерник “Потьомкін”» та продовження кар'єри С. Ейзенштейна

Фільм **«Панцерник “Потьомкін”»** Сергія Ейзенштейна був присвячений революційним подіям 1905 р. Сюжет засновано на реальних подіях – повстання матросів.



Сергій Ейзенштейн

У картині режисер створює сцени, які викликають бурхливі емоції у глядачів та направляють їхні думки у напрямку, задуманому режисером.

Значне місце в монтажній побудові фільму мають виразні деталі, які викликають у глядачів активне співпереживання, домислення побачених екранних образів. Сергій Ейзенштейн також використав в побудові фільму різні форми ритмічного образного монтажу.

Аналізуючи роботу над фільмом, С. Ейзенштейн підтвердив свою теорію «монтажу атракціонів» – створив на екрані монтажно-зорові образи, що допомагають глядачам глибоко сприйняти основну ідею режисера. На основі досвіду створення «Панцерника “Потьомкіна”» режисер в наступній стрічці почав розвивати монтажну організацію образів дійсності та розробив метод **«інтелектуального монтажу»**, в якому з’явився прямий авторський зображально-монтажний коментар подій і образів персонажів.

У 1929 р. Ейзенштейн поїхав за кордон, щоб вивчити досвід створення західного кіно. Під час відрядження він виступав на берлінському радіо,



Кадр з фільму
«Панцерник «Потьомкін»

читав лекції у багатьох європейських містах та університетах, розповідаючи про «монтаж атракціонів» та «інтелектуальне кіно». Разом з письменником Ептоном Сінклером починає знімати фільм «Хай живе Мексика!», але влада викликає його назад, тож картина залишилась незакінченою. По поверненню, у 1932 р., Сергій Ейзенштейн займався науково-педагогічною роботою, почав писати книгу «Режисура» та завідував кафедрою режисури державного інституту кінематографії.

1938 р. Ейзенштейн написав сценарій до історичного фільму **«Олександр Невський»**, який і було їм знято. За фільм режисера нагородили орденом. Він здобув вчений ступінь доктора мистецтвознавства і отримав відзначення Державною премією.

У 1941–1946 рр. Сергій Ейзенштейн знімав фільм **«Іван Грозний»**. Головну роль у ньому зіграв видатний актор **Микола Черкасов**. Картина вийшла на екрани на початку 1945 р. Друга серія фільму була заборонена і вийшла лише у 1958 р, зйомки третьої були припинені.

Помер Сергій Ейзенштейн від інфаркту, коли працював над статтею «Кольорове кіно».



Кадр з фільму
«Панцерник «Потьомкін»

Фільми Ейзенштейна стали визначними та внесли свій внесок у розвиток світового кінематографа. Фільм «Панцерник „Потьомкін”» за результатами опитувань кінознавців різних країн визнавався одним з найкращих фільмів усіх часів. Зокрема, у 1952 р. за версією Бельгійської синематеки стрічка отримала перше місце у списку десяти найкращих фільмів усіх часів і народів, який створювали 58 кінорежисерів з Європи й Америки. Художній фільм Ейзенштейна «Панцерник „Потьомкін”» вважають взірцем кінотвору з класичними монтажними прийомами і вивчають в кінематографічних закладах освіти.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про творчий внесок Сергія Ейзенштейна в розвиток мистецтва кіно.
2. Як ви розумієте метод «монтаж атракціонів»?

Використані джерела

1. Безклубенко С. Д. Відеологія : Основи теорії екранних мистецтв. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
2. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
3. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму : Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. Т. 3 : Монтажна архітектоніка фільму. Київ : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2000. 146 с.
4. Наумова Л. М. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно. *Науковий вісник КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ : Освіта України, 2016. С. 161–170.
5. Паталас Е. «Панцерник «Потьомкін»». Нова «берлінська редакція». *Кіно-КОЛО*. 2005. Осінь (№ 27). С. 105–106.
6. Скуратівський В. Напряма – Ейзенштейн. Попередні нотатки. *Кіно-КОЛО*. 2006. Літо (№ 30). С. 150–154.
7. Чміль Г. Монтаж кіно від радянського авангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник КНУКіМ, Сер. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Вип. 2. Київ, 2008. С. 98–106.

Модуль 5

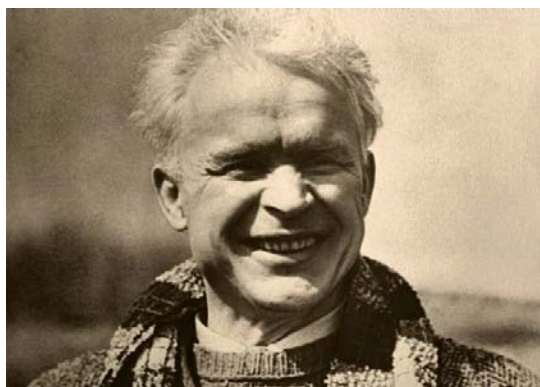
Розвиток кіномистецтва в Україні в 1920–1930-ті рр. ХХ ст. (7 уроків)

Уроки 5.1 – 5.2

Тема «Зародження українського поетичного кінематографа»

1. Вплив творчості Олександра Довженка

Значний розвиток українського кіно розпочався в 1920-ті рр. У ці роки в Україні працювали Одеська, Ялтинська та Київська кінофабрики, з кожним роком збільшувалась кількість фільмів, виходило декілька журналів, присвячених кінематографу. Важливу роль у розвитку українського кіномистецтва мала творчість Олександра Довженка.



Олександр Довженко

Олександр Петрович Довженко (1894–1956) – письменник, автор понад десяти літературних творів, видатний український режисер, який зняв близько 20 фільмів, які мали своє особливе значення для розвитку світового кінематографа.

Народився Олександр Довженко в 1894 р. у селянській родині. Його дитинство пройшло біля невеличкого міста Сосниці Чернігівської губернії серед природи та українського селянства. Його уявлення про світ було невіддільним від образів українських казок, пісень та дум, від поезії Шевченка. З цієї близькості з'явилися витoki його своєрідної творчості в кіномистецтві. Олександр Довженко не відразу знайшов свій шлях у кіно, а спочатку, отримавши освіту, був сільським вчителем, потім дипломатом, художником, письменником.



Афіша фільму
«Звенигора»

У 1926 р. Олександр Довженко почав працювати в кіно на Одеській кінофабриці. Після двох невеличких комедій і пригодницького фільму «Сумка диккур'єра», Довженко створює поетичну епопею «Звенигора» (1927). Оператором фільму був **Борис Завелєв**. Художником – відомий український митець **Василь Кричевський**.

Фільм відтворює історію України протягом тисячоліття та розповідає про шукача скарбів – діда (**артист Микола Надемський**), який подорожує через час та простір. Дід у вишиванці і з білою бородою

мріє знайти старовинний скарб, який за легендою закопаний у Звенигорі. Щоразу, коли скарб знаходиться майже в руках, золото та коштовності перетворюються на черепки та скло. Цей образ у фільмі символізує українське селянство, яке у всі віки мріяло про щастя та не знаходило його. У діда є два онука, яким він розповідає про скарб і вони теж починають шукати своє щастя. Один – добрий хлопець Тимош (*артист Семен Сващенко*), другий – Павло (*артист Лесь Подорожній*), шалопай та нероба, і кожен з них бачить щастя по-своєму. Цей фільм є своєрідним поєднанням міфу, легенди та реалій українського села, вікном у світ фольклору та мистецтва, де кожен епізод має свій особливий сенс.

Незвична форма, висока поетичність, чудове образотворче рішення фільму свідчили про появу неабиякого, яскравого таланту в українському кіно. У картині Довженка було багато символів та метафор, які спонукали глядача до глибинного розуміння переживань героїв та надбань національної спадщини. У фільмі відтворено чудові українські краєвиди, білі хатинки під солом'яними дахами, смерекові річки з лілеями, в яких дівчата пускають по воді вінки з квітів.

У 1930 р. Довженко знімає свій останній німий фільм *«Земля»*, за власним сценарієм. У фільмі знімалися актори: *Семен Сващенко, Степан Шкурат, Юлія Сонцева, Петро Масоха та ін.* У створенні музики до фільму брав участь відомий український композитор *Лев Ревуцький*.

Це один з найвідоміших фільмів режисера – драматична історія сім'ї під час колективізації, коли руйнується життєвий уклад селян. Картина розповідає про створення перших колгоспів, класову ворожнечу, життя українських селян. Комсомолец Василь отримує трактор і переорює межу між землею куркулів та колгоспу. За це його вбивають. Фільм відображає соціальні та політичні перетворення в Україні на той час, розкриваючи труднощі колективізації та її вплив на звичайних людей.

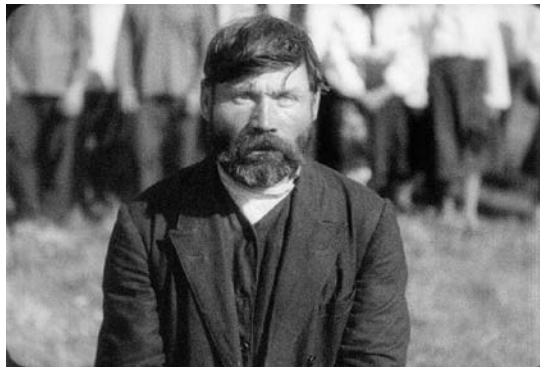
Основна ідея фільму – взаємодія людини і природи, важливість цієї гармонії. Олександр Довженко використовує образи, символи та візуальні ефекти, щоб передати глибину емоцій та почуттів героїв. Землеробська праця у фільмі символізує духовний зв'язок людини з природою. У садку наливаються, дозрівають та опадають з гілок яблука. Під кроною чудового дерева помирає сивий, як лунь, дід, який багато років працював на землі. Він вмирає спокійно, без печалі і страху, йде в ту ж землю. Поряд грає маленька дитина. В останніх кадрах фільму – знову чудовий яблуневий сад на який ллє рясний, теплий, благодатний дощ. Режисер, ніби говорить, що ось він – закон природи – одне вмирає, а інше народжується та росте.



Афіша фільму «Земля»

Величезний внесок у створення вражаючого образу фільму вніс оператор *Олександр Демуцький*. Його робота визначається високим професіоналізмом та витонченим художнім підходом. Майстерно впроваджуючи гру світла, Демуцький створює поетичну атмосферу кожної сцени. Виразні кадри, динамічні планування та камерні рухи підкреслюють емоційну напругу та драматизм сцен. Кадри полів, неба, сходу та заходу сонця створюють атмосферу та підсилюють символіку фільму. Фільм вражає красою навколишнього світу та відображає зв'язок людини з природою.

Філософська та емоційна атмосфера фільму також створювалася засобами монтажу, надзвичайного для кінематографії тих років – повільного, величного, поточного, як тече час, як рухається сонце. І в оточенні живої природи розвивалася соціальна драма, битва між новим і старим. Фільм славиться своєю унікальною художньою формою.



Кадр з фільму «Земля»

Після багатьох правок фільм «Земля» вийшов на екрани кінозалів, а в Києві його показали 8 квітня 1930 р., але через 9 днів картину вже зняли з показів. Натомість у Європі фільм мав успіх. Після прем'єри в Берліні про Довженка напишуть 48 публікацій, а в Італії його назвуть «Гомером кіно».

І вже у 1930-ті рр. «Земля» отримала визнання як один із найпоетичніших фільмів у світовому кіно. **У 2015 р. фільм був включений до списку шедеврів світового кінематографа.**

У 2012 р. фільм «Земля» на замовлення Довженко-Центру був відреставрований. Новий музичний супровід для фільму створив український етнохаус гурт «ДахаБраха».

Олександр Петрович Довженко як режисер відомий у всьому світі своїм унікальним підходом до створення фільмів, їх поетичністю та мистецькою виразністю. Режисер, показуючи прості речі життя, відображав красу української природи та глибинні почуття людини. З творчості Олександра Довженка 30-х рр. беруть витoki українського поетичного кіно.

2. Мистецька течія «українське поетичне кіно»

Поняття *«поетичний кінематограф»* – це особливий стиль або підхід до створення фільмів, який визначається високою художньою експресією та використанням мови поетичних образів, це чарівний світ, де кожен кадр нагадує поезію, кольоровий перехід, музика та образ героя – важливі. Поетичний кінематограф – це спроба передачі почуттів через візуальне мистецтво. Фільми, які відносять до поетичного кінематографа, часто глибокі й абстрактні, створюють атмосферу, яка змушує задуматися, відчуття краси та почуття героїв.

У середині 1960-х рр. в українському кіно виникає течія, режисери якої ставили на передній план візуальну виразність і часто звертались до прийомів сюрреалізму. Цей напрям отримав назву *поетичного кіно* та асоціюється з *Сергієм Параджановим, Юрієм Ілленком, Леонідом Осикою, Іваном Миколайчуком* тощо. У фільмах цих режисерів переважав притчовий початок і метафоричність.

Головним фільмом українського поетичного кіно вважають «*Тіні забутих предків*» *Сергія Параджанова*. До цієї течії також відносять картини: «*Та, що входить у море*», «*Криниця для спраглих*», «*Вечір на Івана Купала*», «*Камінний хрест*», «*Совість*», «*Білий птах з чорною ознакою*», «*Захар Беркут*», «*Пропала грамота*», «*Вавилон ХХ*».

Режисери, які працюють у цьому напрямку, звертають увагу на естетику, настрої та емоції, а не лише на сюжетні лінії. Вони *використовують мистецькі прийоми для вираження глибоких емоцій, настроїв та ідей через образи, символи, гіперболи та метафори*. Це може бути відображено через *красиву картину, яка викликає не тільки зорове, але й емоційне враження*. Фільми, які відносять до поетичного кінематографа, часто мають глибинний сенс та потребують уваги. Їхній зміст може бути багатограним і відкриватися з кожним переглядом.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про діяльність режисера Олександра Довженка.
2. Яка, на ваш погляд, основна ідея фільму Олександра Довженка «Земля»?
3. Поясніть, як ви розумієте поняття «поетичний кінематограф» і як творчість Олександра Довженка вплинула на його виникнення?

Використані джерела

1. Довженко без гриму / упоряд. С. Тримбач, В. Агеєва. Київ : Комора, 2014. 472 с.
2. Довженко і кіно ХХ століття / упоряд. Л.Брюховецька, С. Тримбач. Київ : В-во Поліграфцентр «ТАТ», 2004. 264 с.
3. Олександр Довженко. Маловідомі сторінки / передмова, упоряд. В. Н. Миславський. Харків : Дім Реклами, 2015. 280 с.
4. Панасенко Т. М. Олександр Довженко. Харків : Фоліо, 2018. 128 с.
5. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ : АртЕК, 2001. 468 с.
6. Сто найвідоміших українців. Київ : Орфей, 2002. 587 с.
7. Сто фільмів українського кіно. Київ : Спалах, 1996. 128 с.

Уроки 5.3 – 5.4

Тема «Вітчизняні кіномитці та їх місце в розвитку кіно»

Українське кіно 1920–1930-х рр. ХХ ст. – це надзвичайно важливий період у розвитку кінематографа країни. Кінематографісти цих років своїми творами відобразили важливі аспекти української культури, історії та національної самосвідомості. Їх фільми допомагають краще зрозуміти минуле та цінності нації через образи та історії, розкриті на екрані. Важливими фігурами в українському кіно 1920–1930-х рр. були режисери Петро Чардинін, Іван Кавалерідзе та Лесь Курбас.

1. Видатні українські особистості у фільмах Петра Чардиніна

Петро Іванович Чардинін (1872–1934) – кінорежисер, оператор, актор, який був піонером українського кіно. Після повернення у 1923 р. з еміграції, Чардинін протягом майже десяти років працював на Одеській кінофабриці. За цей період він поставив шістнадцять повнометражних фільмів різних жанрів. Серед них – **перша українська комедія «Не спійманий – не злодій»**, **перший український пригодницький детектив «Укразія»**, присвячений шпигунській боротьбі та інтервенції білогвардійців на півночі України; **першу історичну стрічку про запорізьких козаків**. Знятий у двох серіях фільм «Укразія» був дуже популярний в Україні та був представлений на Паризькій міжнародній виставці. Петро Чардинін зняв одразу два байопіки – «Тарас Шевченко» та «Тарас Трясило».



Петро Чардинін

Фільм **«Тарас Шевченко» (1926)** – перший художній фільм про життя поета, складений із багатьох новел. Сценарій – **Михайло Панченко** та **Дмитро Бузько**, оператор – **Борис Завелєв**. Художньо-історичне оформлення фільму створив видатний художник-модерніст, академік **Василь Кричевський**, який був досить харизматичною фігурою у національному українському мистецтві ХХ ст. Роль Тараса Шевченка у фільмі блискуче виконав **Амеросій Бучма**. Були задіяні також актори Іван Замичковський, Іван Худолєєв, Микола Панов, Наталія Ужвій, Юрій Шумський. В основі сюжету фільму – життя Тараса Григоровича Шевченка від самого дитинства.

На момент створення фільм був однією з найдорожчих постановок: уперше для підготовки до зйомок фільму були залучені спеціалісти з історії, етнографії, літературознавства. Виробництво фільму обійшлося студії в 288 000 карбованців, що в ті часи було дуже багато. Декорації були зроблені дуже правдиво, ретельно підбиралися місця для натурних зйомок.

Зйомки відбувалися в селах Кирилівці та Верховні на Київщині.



Амеросій Бучма в ролі Тараса Шевченка

Знімали в багатьох великих містах, де бував Тарас Шевченко, окремі епізоди – у реальних історичних будівлях.

Для того, щоб точніше відтворити матеріальну культуру шевченківської доби, постановники фільму звернулись до музеїв, які, у свою чергу, надали до зйомок експонати. За музейними зразками також виготовили чумацькі вози та надрукували грошові знаки зразка 1838 р. Костюми шили за моделями початку ХІХ ст. (для масових

сцен було зшито тисячу комплектів одягу). Все це яскраво свідчить про те, що це була масштабна постановка.

Фільм мав великий успіх як в Україні, так і в інших країнах. Петро Чардинін разом з дружиною Маргаритою Чардиніною-Барською створили скорочений варіант фільму для дітей під назвою «Маленький Тарас». Цей, фактично самостійний, фільм вийшов у прокат у 1926 р.



Афіша фільму «Тарас Трясило»

У 1927 р. Петро Чардинін знімає фільм *«Тарас Трясило»*, за однойменною поемою Володимира Сосюри. Картина виявилася найкасовішим фільмом *ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління)*, в Європі її купило багато країн. Сценарій фільму написав письменник та режисер Василь Радиш, який у ті роки керував художнім відділом кінофабрики. Знімав фільм оператор Борис Ісакович Завелев. Це був один з провідних операторів дореволюційного кінематографа, якого називали справжнім оптичним чарівником. Художником-постановником фільму був знов *Василь Григорович Кричевський*. Виконані ним декорації до фільму свідчать про безперечну художню цінність картини.

Головну роль у фільмі героїчно зіграв *Амеросій Бучма*. У картині знімалися визначні актори німого кіно: *Наталія Ужвій* в образі сестри Тараса – Марини та *Іван Замичковський*, який зіграв кошового отамана Кобзу.

Фільм був створений режисером Чардиніним у жанрі *народної епічної трагедії*. У ньому розповідається про козацьке повстання ХVІІ ст. проти польської шляхти, яке очолював легендарний гетьман Трясило. У боротьбі гинуть батько і мати героя, сестра Марина, кошовий Кобза. Страшною смертю помирає сам Трясило.

Незважаючи на безперечний успіх у глядачів, у пресі з'являються досить критичні відгуки про фільм. Перша редакція фільму не збереглася.

Як один із досвідчених майстрів дореволюційного кінематографа, Петро Чардинін відіграв важливу роль у розвитку українського кіно та навчанні молодих кінематографістів.

2. Історичне кіно та кіноопера Івана Кавалерідзе

Іван Петрович Кавалерідзе (1887–1978) – український скульптор, режисер і драматург. Автор пам'ятників княгині Ользі в Києві (зруйнований у 1919 р., відновлений у 1996 р.), Тарасу Шевченку – в Полтаві та Ромнах, Богдану Хмельницькому – в Чернігові, Григорію Сковороді – у Лохвиці та багатьох інших. У 1910 р. Кавалерідзе стажувався в майстерні паризького скульптора Наума Аронсона. Хоча навчання в Парижі не тривало довго, європейська освіта в подальшому вплинула на роботу митця.



Іван Кавалерідзе

З 1928 р. І. Кавалерідзе почав активно працювати в кінематографі: спочатку був режисером Одеської кінофабрики ВУФКУ, а з 1934 р. – режисером на Київській кіностудії художніх фільмів. Він писав сценарії на історичну та воєнну тематику, а потім знімав за ними фільми: «Злива», «Перекоп», «Штурмові ночі», «Коліївщина», «Прометей». **Усі фільми Кавалерідзе створював у монохромі, у павільйонах, тож мав змогу експериментувати зі світлом і тінню, з декораціями.** Все це мало для нього важливе значення як для скульптора.

Фільми, створені режисером у 1920–1930 рр.: «Коліївщина» (1933) та «Прометей» (1935) стали класикою українського кіно. У фільмі **«Коліївщина»**, сценарій якого був написаний за мотивами поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки», показано повстання селян на Правобережній Україні проти кріпацького гноблення і свавілля польської шляхти. Це був перший фільм із задуманої Кавалерідзе трилогії про історичні події в Україні з середини XVIII ст. до перших десятиліть XX ст. та один з перших звукових фільмів, що проявилось й в ритмі діалогів, й в грі акторів. У цій кінострічці для досягнення художніх задумів **уперше під час зйомок було використано спеціальне освітлення.** Як митець Кавалерідзе прагнув надати екранним образам скульптурності, підсилити силу та волю характерів героїв.

У 1935 р. Іван Кавалерідзе разом з оператором Миколою Топчієм, знімає другий фільм із запланованої трилогії – **«Прометей»**. Ця історико-революційна епопея за мотивами шевченківського «Кавказу» **вирізнялася багатоплановістю, складним асоціативним монтажем.** За сюжетом



Кадр з фільму «Коліїщина»

кріпосного хлопця Івася віддають у солдати на Кавказ, а його дівчину продають. Повернувшись додому, Івась піднімає селянське повстання.

Щоб підсилити образність персонажів, режисер робить сміливий для тих часів хід – усі герої говорять рідною мовою, тож у фільмі можна почути українську, російську та грузинську мови. У картині знімалися видатні актори українського театру та

кіно: *Іван Твердохліб, Олександр Сердюк, Гнат Юра, Наталія Ужвій, Іван Мар'яненко, Микола Надемський*. Фільм «Прометей» багато разів переробляли через цензуру, а нині, на жаль, він повністю не зберігся.

У 1936 р. Іван Кавалерідзе стає *основоположником жанру кіноопери*. Завдяки йому артисти в кіно заспівали оперними голосами. Так з'явилися шедеври української кінокласики: *«Наталка Полтавка» (1936)*, де виконавиця головної ролі *Катерина Осмяловська співала голосом М. Литвиненко-Вольгемут*, а у *«Запорожці за Дунаєм» (1938)* – *Леся Сердюк*, який грав Андрія, *співав під фонограму Івана Козловського*.

З 1957 р. режисер знову працював на Київській кіностудії художніх фільмів, знявши фільми *«Григорій Сковорода», «Повія»*.

Іван Кавалерідзе привніс дуже багато новаторських технік у свої кінороботи. Він **використовував асоціативний монтаж, сповільнений темп зйомки**, щоб досягти високого рівня внутрішньої дії та створити романтичний настрій, експериментував з рухом та світлом у кадрі. Творчі пошуки Кавалерідзе залишили слід не тільки в українському кіно, а й завоювали право життя в кіномистецтві всього світу.

3. Кінематографічна творчість видатного режисера театру Леся Курбаса

Наприкінці 1920-х рр. в українському кінематографі з'являється нова модерністська течія, пов'язана з творчістю режисера, актора, драматурга, засновника шести театрів, серед яких «Березіль» – Леся Курбаса.

Леся Курбас (Олександр-Зенон Степанович Курбас, 1887–1937) – український режисер, драматург, актор, теоретик театру. Хоча Курбас був відомий переважно як режисер театру, його вплив на українське кіно також був значним.

У червні 1924 р. Леся Курбаса запросили попрацювати режисером Першої державної одеської кінофабрики. ВУФКУ вирішує створювати кіножурнал «Маховик», до складу якого повинні входити хроніки та короткометражні фільми. У 1924–1925 рр. Леся Курбас знімає фільми

«Макдональд», «Вендета», «Арсенальці», що вийшли в кіножурналі «Маховик». На жаль, жоден з цих фільмів не зберігся до наших днів.

Перша короткометражна комедійна стрічка **«Вендета»**, знята за мотивами газетного фельєтона, була включена в перший номер кіножурналу «Маховик». Дія у фільмі відбувається на початку 1920-х рр. У селі під час розділу церковної землі на межі, що розмежовувала ділянки священика й диякона, була посаджена черешня. Зі сварки через дерево, яке вродило чудові плоди, у селі Валежі починається кривава ворожнеча священнослужителів.

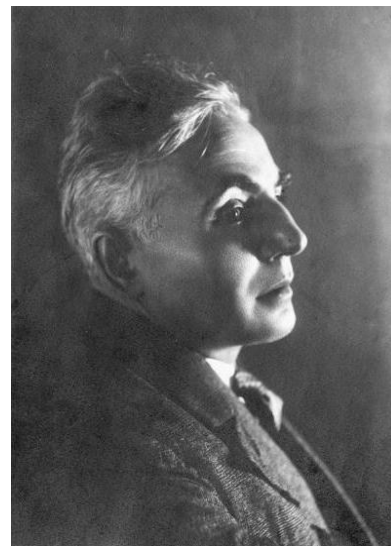
Бажання Курбаса як кінорежисера зняти політичний агітаційний фільм, було втілено у сатиричній картині **«Макдональд»**, в якій засуджувався реакційний лідер англійських лейбористів 1920-х рр. Детективний сюжет розгортається у швидкому темпі із застосуванням гротескових сатиричних прийомів, з карколомними трюками, втечами та переслідуваннями. Режисер поєднав ідеологію та кіномистецтво, інтригу й неперевершену акторську роботу.

У фільмі **«Арсенальці»** Курбас створив досить виразні масові сцени. Режисер **застосував декілька різних видів монтажу, вперше в українському кіно використав подвійну панорамну зйомку.**

Для українського кінематографа важливим є великий доробок, який Курбас здійснив щодо справи виховання акторських кадрів. Актори його театру «Березіль», такі як *Данило Антонович, Євген Бондаренко, Амвросій Бучма, Олександр Сердюк, Мар'ян Крушельницький, Іван Мар'яненко, Наталія Ужвій, Олександр Хвиля* та багато інших, активно знімалися у кіно, продемонструвавши високий рівень професіоналізму, започаткувавши створення української школи кіноактора. Актори повинні були досконало володіти тілом, мімікою, жестами й мати зовнішню виразність.

Леся Курбас знімав **художньо-ігрові фільми**: екранізацію «Шведський сірник» (1922), комедії «Вендета» («Око за око» (1924)), «Макдональд» («Пригоди Макдональда, або Історія одного договору» (1924)), «Сон Товстопузенка» («Як куркуль сільським головою став» (1924)), й агітаційний фільм «Арсенальці» («Красний Арсенал» (1925)).

На жаль, жоден із фільмів Леся Курбаса не зберігся, але дослідники вважають, що деякі з них можуть



Леся Курбас



Актори театру «Березіль»

знаходиться в іноземних архівах. Кінематографічна спадщина видатного українського режисера ще потребує подальшого пошуку його кіноробіт та їх дослідження.

У 1989 р. на фасаді Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Тараса Шевченка встановили меморіальну дошку на честь Леся Курбаса, а «Мала сцена» театру отримала назву «Березіль». На честь Леся Курбаса також назвали Львівський академічний театр.

Режисери українського кіно 1920–1930-х рр. кожен по-своєму, зробили свій внесок у формування українського кінематографа та його ідентичності. Вони створювали фільми, які відображали національну культуру, історію та дух нації. Кожен з режисерів мав унікальний стиль та підхід до творчості. Вони допомогли українському кіно визначити себе та відобразити важливі аспекти української культури, історії та духу нації через магію кінематографа.

Контрольні запитання

1. Назвіть видатних режисерів українського кіно 1920–1930 рр.
2. Які фільми знімав режисер Павло Чардинін?
3. Який жанр започаткував в українському кіно режисер Іван Кавалерідзе?
4. Які фільми створив театральний режисер Лесь Курбас?

Використані джерела

1. Булгакова Г., Курлович А. Історії про життя 50 українців та українок. Київ : Ранок, 2021, 112 с.
2. Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / упоряд. С. Мензелевський. Київ : Довженко-Центр, 2017. 688 с.
3. Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе: життя і творчість. Київ : Кий, 2007. 336 с.
4. Коломиєць Р. Лесь Курбас. Харків : Фоліо, 2020. 120 с.
5. Миславський В. Н. Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протирання часу і розмаїтність тенденцій. Харків : Друкарня Мадрид, 2016. 344 с.

Уроки 5.5 – 5.6

Тема «Кінодокументалістика Дзиги Вертова»

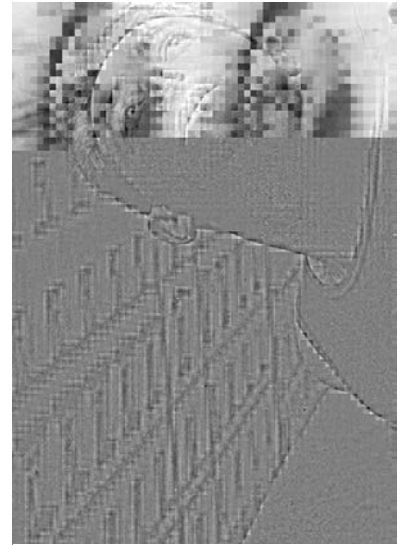
1. Дзига Вертов і кіноки

Дзига Вертов (Давид Аркадійович Кауфман) (1896–1954) – один із найвизначніших українських кінорежисерів-авангардистів, піонер документального кіно, відомий своєю новаторською творчістю у світі кінематографа. Вирішивши присвятити себе кінематографу, Давид у 1915 р. придумав псевдонім Дзига Вертов – від слів «*дзига*» і «*вертітися*».

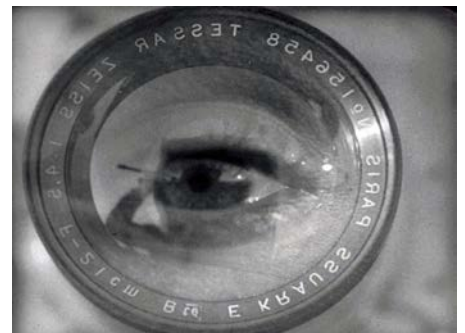
У кінематографі він працював з 1917 р. У 1919 р. Дзига Вертов та декілька молодих кінематографістів (монтажер Єлизавета Свілова, оператор Михайло Кауфман, фотограф Олександр Родченко та ін.) створили творче об'єднання, яке назвали «**Кіноки**» (від слів «*кіно*» та «*око*»). Свою роль у кінематографі вони обґрунтували в декількох маніфестах. «Кіноки» відмовлялись від ігрового кіно, зйомок у павільйонах, сценарію, декорацій, стверджували, що документальне кіно може краще показати реалії життя, передавати почуття. Головні творчі принципи Вертов виклав у маніфесті «Ми», на який потім орієнтувалися європейські режисери 60–90-х рр. ХХ ст.

Крім безлічі випусків кінохроніки, Дзига Вертов загалом зняв 20 фільмів. Одним з перших фільмів об'єднання став фільм «**Кінооко**» (1924), який назвали першою у світі спробою створити *фільм без сценарію* за участі акторів, художників, режисерів, не користуючись павільйоном, декораціями і костюмами. Стрічка була дуже новаторською. У ній був відсутній єдиний сюжет, не було чіткої хронології частин картини. Фільм був наповнений метафорами, асоціаціями, зміщенням ракурсу. Стрічка отримала премію на Паризькій міжнародній виставці, проте в країні не всі зрозуміли її новаторство. Група також випускала кіножурнал «Кіноправа». Вертов разом із «Кіноками» зняв **3 найвідоміші стрічки: «Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом» та «Ентузіазм: Симфонія Донбасу».**

Працюючи в документальному кінематографі, режисер активно експериментував з кінопоетикою, використовував креативний підхід до зйомки. Він застосовував різноманітні камери та нестандартні ракурси, що дозволяло створювати динамічні та неочікувані кадри, відображаючи новий погляд на світ через об'єктив кіноапарату.



Дзига Вертов



Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом»

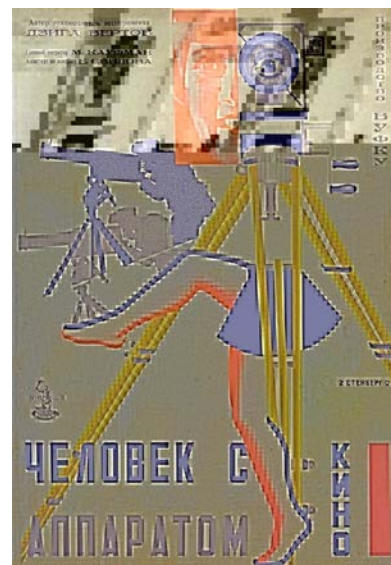
2. «Людина з кіноапаратом» - визначний документальний фільм в історії кінематографа

Найвідоміший фільм Дзиги Вертова *«Людина з кіноапаратом»* (1929), який вважається одним з визначних творів німого кіно. Сюжет про оператора, який перетворює світ за допомогою об'єктива кінокамери, придумав Михайло Кауфман – брат Дзиги Вертова. Фільм має 6 частин. У кожній паралельно зі зйомкою людей, машин, архітектури, міст, розкривають процес створення кіно: від зйомки до склейки плівки. У фільмі не було сценарію, титрів, декорацій, акторів – у кадр потрапляли лише випадкові люди.

Фактично, це збірник уривків кінооператорського щоденника, набір кадрів і сцен, які було знято в Києві, Одесі, Харкові та змонтовано як один день із життя великого міста, один день з ранку до ночі, побачений чарівним кінооком. На екрані глядач бачить народження і смерть, шлюб та розлучення, роботу людей, їх відпочинок, заняття спортом. І всюди – людина з кіноапаратом, яка за його допомогою за всім спостерігає та все бачить. Протягом фільму людина з кіноапаратом бігає, знімає з різних боків, навіть вилазить на найвищі будинки, присутня під час різних подій та стає їх учасником. Наприклад, коли знімає баскетбольну гру, то оператор не просто спостерігає її з трибуни, а бігає разом з гравцями.

Режисер **показував повсякденне життя міста, використовуючи новаторські кадри та ракурси, не лише відтворював реальність, а й експериментував з формою фільму.** Наприклад, він використовував абстракцію, експериментуючи з різними ракурсами. У *«Людині з кіноапаратом»* втілено теоретичні ідеї та експерименти з операторської майстерності та монтажу: наприклад, такі прийоми, як прихована камера, уповільнена зйомка, подвійна експозиція, наїзди камери на об'єкт тощо. У цьому фільмі Вертов експериментує з ритмом – то прискорюючи, то сповільнюючи рух часу на екрані.

У фільмі дуже вдало використано такий художній засіб як порівняння. Наприклад, процес чистки плівки, коли стирають із неї проявник, порівнюють у паралельному показі кадрів, де людям натирають взуття. Лакування плівки – з нанесенням лаку під час манікюру в салоні. Або



Афіша фільму «Людина з кіноапаратом»



Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом»

склеювання плівки – з пошиттям одягу кравчиною. Коли глядач бачить дівчину, яка прокинулася та вмивається, то в наступних кадрах зі шлангу поливають вулиці. А коли ця дівчина відкриває сонні очі – йдуть кадри, в яких поступово відкриваються жалюзі.

Фільм називають **найголовнішим маніфестом світового кіноавангарду**. Його вважають одним з найкращих документальних фільмів світового кіно. Французький режисер Жан Руш сказав про «Людину з кіноапаратом»: *«Усе сучасне кіно вийшло з його фільмів»*.

Стрічку тоді відносили до жанру **міської симфонії**, який був популярним на початку розвитку кінематографа, бо в ній *оспівувалося місто, місце людини в ньому та прогрес*. Головним мистецьким ходом стрічки була операторська робота та монтаж. Не випадково фільм протягом багатьох років займає провідне місце в рейтингу найкращих фільмів усіх часів: у 2022 р. він зайняв 9 місце, а от перше посів у 2014 р. Хоча сучасники фільму не сприйняли його дуже приязно: в докір ставилося знімання камерою оператора чи те, що стрічка мала дуже швидкий темп для тих часів, бо вміщує 1 775 кадрів. На певний час про фільм «Людина з кіноапаратом» через його незрозумілість забули, а по-новому поглянути на нього змусили кінематографісти французької «Нової хвилі» вже в 1960-ті рр. після смерті режисера.

3. Перший звуковий фільм Вертова та його кінематографічні винаходи

У 1930 р. вийшов у прокат перший звуковий фільм режисера **«Ентузіазм: Симфонія Донбасу»**. Фільм знімався на шахтах, заводах, металургійних комбінатах Горлівки, Макіївки, Лисичанська, Алчевська та Дніпропетровська. Режисер ставив за мету через показ великих планів шахтарів, металургів зафіксувати та показати трудовий побут повсякденності. У фільмі поруч з індустріальними шумами Вертов



Афіша фільму «Ентузіазм»

записує кілька реплік робітників. Також була **вперше здійснена серія синхронних зйомок – одночасних зйомок зображення із записом звуку**. Для цього була використана апаратура системи Шоріна.

Вертов детально розробив для картини музичний план, за яким **композитор Микола Тимофєєв написав звуко-шумовий марш**.

Цей фільм проклав дорогу на екран **хронікальним звукам**. Чаплін, подивившись фільм, назвав його *однією з найбільш хвилюючих кіносимфоній, яку він колись бачив*.

Спеціально для зйомок цієї стрічки було **створено перший пересувний звукознімальний апарат «Мікст»**, що дозволило легко переміщати його на машині, записуючи різні індустріальні звуки та звуки природи. У нещодавно створеному тонательє Київської кінофабрики планували синхронізувати картинку зі звуком не лише «Симфонію Донбасу», а й «Навесні» М. Кауфмана та «Земля» О. Довженка. Проте плани вдалося реалізувати саме для «Ентузіазму», адже він від початку планувався як звуковий. Цю звукову кінострічку Вертов називав **«симфонією шумів»**, проте після перегляду її сприйняли перевантаженою шумами, тож режисер протягом 2 місяців займався перемонтажем та скороченням фільму.



Кадр з фільму «Ентузіазм»

Вертов є автором кількох статей з теорії кіно. Його ідеї та техніки монтажу використовувались у подальших фільмах. Творчість режисера загалом мала значний вплив на розвиток світового кіно.

Багато нововведень з творчості Дзиги Вертова використовується у сучасних фільмах. Саме він **придумав «наплив»**, коли фінальні кадри одного зображення швидко накладаються на перші кадри наступного. Цей прийом використовували, наприклад, у фільмах про Гаррі Поттера. Ще одним його винаходом став ефект «слоумоушн», коли зображення на екрані сповільнюється. Вертов активно використовував його, а друге дихання в цей прийом вдихнула культова «Матриця» (детальніше див. в уроці 7.12).

Дзига Вертов, як справжній журналіст, зумів зафіксувати життя тогочасного суспільства, вплинув і на розвиток тележурналістики, яка досі використовує запропоновані ним прийоми. Його підхід до зйомки та обробки матеріалу відіграв важливу роль у формуванні жанру документального кіно та його розвитку.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про досягнення режисера Дзиги Вертова.
2. Проаналізуйте, в чому особливості фільмів Дзиги Вертова?


Використані джерела

1. Безклубенко С. Д. Українське кіно: Начерк історії. Київ : КНУКіМ, 2001. 226 с.
2. Кіномистецтво України в біографіях : кінодовідник / Н. Капельгородська та ін. Київ : АВДІ, 2004. 712 с.
3. Попельницька О. Сто великих діячів культури. Київ : Арій, 2010. 464 с.
4. Тримбач С. В. Кіно, народжене Україною: ілюстрована історія. Альбом антології українського кіно. Київ : Саммит-Книга, 2016. 378 с.
5. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Київ : Фабула, 2021. 234 с.

ДРУГИЙ РІК НАВЧАННЯ

Види та жанри кіно.

Життєвий цикл кінофільму



Завдання: ознайомлення з видами та жанрами кінематографа, визначними особистостями та творами, що презентують вивчені види та жанрові особливості кіно; зі специфікою роботи знімальної групи та представників різних кінопрофесій; з етапами створення та розповсюдження фільмів.

За підсумками другого року навчання учень / учениця:

- знає та розрізняє основні види та жанри кінематографа;
- знає історію розвитку різних видів і жанрів кінематографа, наводить приклади кінокартин та анімації;
- висловлює власну думку щодо художнього та культурного значення переглянутих кінематографічних творів різних видів та жанрів;
- знає та називає режисерів та акторів, відомих у певних жанрах кінематографа;
- називає навички, необхідні для різних професій у кіновиробництві, таких як режисер, сценарист, художник-постановник, художник з костюмів, оператор, актор, монтажер і композитор тощо;
- називає етапи виробництва фільмів, їх особливості та прокату кінострічки.

**Нормативний зміст, обсяг та результати другого року навчання
(за типовою навчальною програмою)**

<i>Види та жанри кіно. Життєвий цикл кінофільму</i>			
Навчальні модулі	Зміст навчання	Орієнтовна кількість годин	Результати навчання
Модуль 6. <i>Види кіно.</i> <i>Поділ фільму за тривалістю</i>	6.1. Класифікація фільмів за видами та тривалістю. Художнє (ігрове) кіно. Основні риси художнього кіно.	2	Знає основні риси художнього кінематографа.
	6.2. Документальне кіно. Історія розвитку. Жанри документального кіно (хроніка, кінонарис, фільм-портрет, кінорепортаж та ін.). Українські документальні фільми. «Невідома Україна» (1993–1996), «Обрані часом» (1996–2007), «Борщ: секретний інгредієнт» (2020).	2	Відрізняє фільми різних жанрів. Описує різницю між документальним та художнім фільмом. Розуміє роль виражальних засобів для створення художнього образу в документальному фільмі.
	6.3. Науково-популярне кіно. Історія та розвиток сучасного науково-популярного кіно.	2	Розуміє основні риси науково-популярного кіно. Пояснює, що його завданням є оприлюднення наукових відомостей, фактів і результатів досліджень.
	6.4. Мультиплікаційне кіно. Види мультиплікаційного кіно. Видатні режисери анімаційного фільму. Українська анімація. Стрічки режисерів Алли Грачової, Ніни Василенко, Володимира Дахна, Давида Черкаського.	2	Розрізняє технології в анімації: мальована, об'ємна, комп'ютерна анімація. Описує засоби, завдяки використанню яких відображаються позитивні та негативні образи в мультиплікаційних фільмах.
Модуль 7. <i>Жанри художнього кіно та мультиплікації</i>	7.1. Пригодницьке кіно. Фільми жахів (Джеймс Вейл, Альфред Гічкок тощо). Фільми-детективи.	2	Визначає ознаки основних жанрів кіно.
	7.2. Кінокомедія. Поява жанру комедії в кіно. Різновиди кінокомедій (лірична,	2	Називає приклади фільмів

	романтична, сатирична, трагікомедія та ін.). Найвідоміші коміки світового кіно.		пригодницького жанру.
	7.3. Історичне кіно. Особливі риси історичного художнього фільму. Різновиди історичних фільмів (історико-біографічні, історико-пригодницькі тощо).	2	Називає різновиди комедійного жанру в кіно. Наводить приклади комедійних фільмів. Знає найвідоміших акторів-коміків світового кіно.
	7.4. Екранізація. Література і кіно. Знамениті екранізації світового кіно. Фільми-екранізації творів української класики («За двома зайцями», реж. Віктор Іванов).	2	Пояснює особливості художніх фільмів історичного жанру.
	7.5. Мюзикл на екрані. Історія кіномюзикла. Найвідоміші фільми в жанрі мюзикл: «Звуки музики», «Моя чарівна леді», «Кішки», «Привид опери», м/ф «Король Лев» тощо.	2	Описує взаємовплив літератури та кіно. Наводить приклади своїх улюблених фільмів-екранізацій.
	7.6. Наукова фантастика. Історія розвитку жанру наукової фантастики в кіно. Візуальні ефекти у фантастичних фільмах.	2	Знає історію виникнення жанру мюзиклу в кіно. Розуміє значення музики в кіно і мультиплікації.
	7.7. Фільми жанру казка в кінематографі. Жанр казки в мультиплікації.	2	Називає приклади видатних кіномюзиклів та їх композиторів.
	7.8. Жанр фентезі в кіно. Найвідоміші фільми: «Володар пернів», «Хроніки Нарнії», «Гаррі Поттер», «Гоббіт». Фентезі в анімації. Телесеріали в жанрі фентезі.	3	Знає історію розвитку жанру фантастики в кіно. Розуміє як розвиток науки впливав на зміни в цьому кінематографічному жанрі. Називає та характеризує свої улюблені фільми жанру казка. Висловлює особисті враження від переглянутого мультфільму-казки (на вибір), виявляє власне емоційне ставлення до нього.

			Описує традиційних героїв жанру фентезі та пояснює, чим вони відрізняються від казкових героїв.
Модуль 8. <i>Процес створення фільму</i>	8.1. Склад знімальної групи. Творчий колектив.	2	Розуміє колективну природу творчості в кінематографі.
	8.2. Режисер – одна з основних професій у мистецтві кіно. Видатні режисери світового кіно.	2	Пояснює завдання режисера, сценариста, художника-постановника, оператора, акторів, монтажера і композитора під час створення фільму.
	8.3. Творча складова та особливості роботи оператора в кіно. Видатні оператори світового кіно.	2	
	8.4. Кіноактор. Специфічні особливості акторської професії в кіно. Популярні українські кіноактори.	2	
	8.5. Цикл створення фільму. Підготовчий період (предпродакшн). Знімальний період (продакшн). Монтажно-тонувальний період (постпродакшн). Прокат фільму.	2	Описує зміст всіх етапів створення фільму: підготовка, виробництво, постпродакшн.
Всього годин у навчальному році		35	

Модуль 6

Види кіно. Поділ фільму за тривалістю (8 уроків)

Урок 6.1

Тема «Види кіно та хронометраж фільмів»

1. Класифікація фільмів

Кіно має *різні класифікації*: за видами, жанрами, тривалістю екранного часу, цільовою аудиторією тощо. За видами кіно прийнято розділяти на *художнє (ігрове), документальне, науково-популярне та анімаційне (мультиплікаційне)*. У кожного виду склалася своя історія та свої особливості.

У наказі Міністерства культури України від 28.09.2012 № 1076 зазначається, що фільми поділяються на *ігрові, неігрові та анімаційні*.

До *ігрових фільмів* відносять: *художні, фільми-спектаклі, телевізійні та просвітницькі ігрові патріотичного спрямування*.

До *неігрових фільмів* відносять: *науково-пізнавальні, учбові (навчальні – прим. автора), хронікально-документальні, художньо-документальні, літописні, документальні та документально-публіцистичні*.

Визначення фільмів за цією *класифікацією*:

- *«Фільм ігровий (художній)»* – фільм, створений на основі літературного та режисерського сценарію з докладно розробленим сюжетом, композиційно вибудованою драматургією, детальними характеристиками персонажів, ґрунтовним описом місць подій та втілений в екранній постановці засобами акторської гри, мистецтва режисера, оператора, художника, композитора.

- *Фільм ігровий (фільм-спектакль)* – екранізація спектаклю, постановка якого здійснюється в театрі. Зйомки фільму можуть бути як безпосередньо в театрі або переноситися зі сцени в павільйон або на природу з використанням театральних декорацій.

- *Фільм ігровий (телевізійний)* – фільм, створений на основі літературного і режисерського сценарію, і зафіксований на кіноплівці чи електронному носії спеціально для показу в мережі телевізійного мовлення. З урахуванням особливостей композиційна побудова і зображальні засоби телевізійного фільму мають свою специфіку: у ньому переважають середні та крупні плани, довгі монологи тощо.

- *Фільм просвітницький ігровий патріотичного спрямування* – фільм з історичним, фольклорним чи етнографічним забарвленням, що спрямований на національно-патріотичне виховання та освіту молодих поколінь українців на прикладах героїчної саможертвності та відданості національній ідеї видатних історичних постатей, літературних героїв чи фольклорних персонажів.

- **Фільм неігровий науково-пізнавальний** – фільм, який у загальнодоступній формі розповсюджує знання, розповідає про досягнення науки і техніки, гуманітарних наук, культури і мистецтва, про природні явища, життя тварин тощо.

- **Фільм неігровий учбовий** – вид науково-пізнавального фільму, що призначений для використання в процесі навчання.

- **Фільм неігровий хронікально-документальний** – фільм, в основу якого покладена подія, що реально відбувається (неспеціально підготовлена для зйомок). Це оперативно зафіксовані у вигляді прямого репортажу кульмінаційні моменти документальної події.

- **Фільм неігровий художньо-документальний** – фільм, заснований на справжніх подіях і реальних учасниках цієї події, в якому ігрові епізоди органічно поєднуються з документальними кадрами.

- **Фільм неігровий літописний** – фільм, заснований на регулярних документальних зйомках сюжетів, які відображають характерні особливості часу, місця, обставин подій.

- **Фільм неігровий документальний** – фільм, в якому учасниками є реальні люди і фіксуються життєві події; (режисер – прим. автора) усвідомлює ці події, зводить факти в ступінь образного узагальнення, філософськи аналізує їх сутність.

- **Фільм неігровий документально-публіцистичний** – фільм, створений на основі оригінального сценарію, матеріалом якого є вивчені, усвідомлені реальні факти і явища дійсності, які є суспільне значущими.

- **Фільм анімаційний** – фільм синтетичного мистецтва, в основі якого є послідовний ряд спеціально створених і «оживаючих» на екрані мальованих, об'ємно-лялькових образів (персонажів), зафіксованих методом покадрової зйомки або комп'ютерної технології» [4].

Розглянемо найбільш розповсюджену класифікацію кіномистецтва за видами.

Художнє (ігрове) кіно – вид кіномистецтва, в якому сюжет за сценарієм втілюється за допомогою гри акторів, роботи режисера, оператора та інших кінофахівців (*детальніше – див. в уроці 6.2*). Художнє кіно знімають найбільше, воно має свої **жанри** (хоча вони й не чітко встановлені та в одному фільмі може бути поєднано декілька жанрів): *драма, комедія, трагікомедія, детектив, бойовик, трилер, вестерн, фантастика, екранізація, фентезі, історичний тощо*. Першим ігровим фільмом прийнято вважати короткометражну стрічку **«Политий поливальник»** (1895 р.), яка також є першою комедією і була показана братами Люм'єрами під час першого кінопоказу. Також за деякими джерелами згадується ім'я Жоржа Мельєса, який у 1908 р. першим почав знімати фільми за власними сценаріями (*докладніше – в модулі 1*).

Документальне кіно – це вид кіномистецтва, в якому знімаються реальні події та реальні люди (*детальніше – див. в уроках 6.3 – 6.4*). Має свої **жанри**: *хроніка, етнографічне, науково-модельюче, розслідування, портрет, спостереження, есе, щоденник, докуфікшен, мок'юментарі та анімаційна документалістика*. Засновниками документального кіно вважають першовідкривачів цього виду мистецтва – братів Огюста та Луї Люм'єрів, які 28 грудня 1895 р. в Парижі представили глядачам свої перші кінотвори, серед яких більшість була саме документальними. Тож перший показаний фільм – **«Вихід робітників з фабрики»** є ще й першою документальною кінострічкою.

Науково-популярне кіно – вид кіномистецтва, у творах якого в доступній формі розповідається про *досягнення, дослідження, відкриття, розвиток науково-технічної галузі* (*детальніше – див. в уроках 6.5 – 6.6*). В одному фільмі може йти мова про декілька видів наук, але одна з них буде основною. Найчастіше зустрічається розподіл на *навчальний та розвивальний жанри*. Головна мета науково-популярних фільмів, на думку режисера Г'ю Бедлі – *це розповідь про світ, у якому ми живемо*.

Анімаційне (мультиплікаційне) кіно – це вид кіномистецтва, в якому кінотвори виробляються за допомогою *знімання послідовних етапів руху намальованих або об'ємних об'єктів* (*детальніше – див. в уроках 6.7 – 6.8*). Анімаційні фільми розділяють на **підвиди**: *графічні (мальовані), об'ємні (лялькові, пластилинові, сипкі) та комп'ютерні (2D-анімація (flash-анімація), 3D-анімація)*. Анімація виникла раніше, ніж кінематограф, завдяки винаходу Шарля-Еміля Рейно – праксиноскопу, який 28 жовтня 1892 р. вперше представив публіці «оптичний театр», де показувались малюнки, що рухаються (*докладніше – в модулі 1*).

2. Тривалість кінофільмів

За хронометражем (тривалістю) фільми найчастіше розділяють на *короткометражні* (до 40 хв.) та *повнометражні*, проте в деяких джерелах також можна зустріти ще два додаткові різновиди – *середньометражні* (до 1 год.) та *багатосерійні*.

Зазвичай до **короткометражних** відносять фільми тривалістю до 10–20 хвилин, але не більше 40–50 хвилин разом із титрами.

Повнометражним прийнято вважати фільм, який містить таку кількість метрів плівки, якої достатньо для одного кіносеансу. Проте кіноексперти розходяться в думці щодо хронометражу повнометражного фільму. Так, Американська академія кінематографічних мистецтв і наук, Американський інститут кіномистецтва та Британський інститут кінематографії вважають, що повнометражний фільм триває від 40 хвилин. Британська академія телебачення і кіномистецтва відносить до повнометражних фільми хронометражем від 70 хвилин, а Гільдія кіноакторів

США – від 80 хвилин. У класифікації фільмів на пострадянському просторі до повнометражних відносять фільми тривалістю від 52 хвилин.

На початку історії кінематографа фільми були лише короткометражними, а вже з часом з'явилися й повнометражні, які можуть мати декілька серій. Нині короткометражні фільми часто є дебютними для кінорежисерів, або знімаються для кіноальманахів.

Малосерійним називають фільм, який має до трьох частин. Якщо ж частин більше, то це вже **серіал**. Багатосерійні фільми (до 9 серій) мають чіткий сюжет і заздалегідь написаний сценарій, що відрізняє їх від телесеріалів, де фінал часто непередбачуваний. **Кіносеріали** мають до 15 серій, а от **телесеріали та кіножурнали** – більше 15 серій.

Телесеріали мають на меті залучення великої кількості глядачів і власний **жанровий розподіл**: *класичний серіал* (має чіткий сюжет та часто декілька сезонів), *мільні опери* (сценарії до яких пишуть напередодні знімання), *мелодрама або теленовела* (має багато серій та драматичну любовну історію в сюжеті), *ситком* (ситуативна комедія з серіями до 30 хвилин, може мати закадровий сміх).

Контрольні запитання

1. Які чотири види кіно відомі за класичною класифікацією?
2. Згадайте визначення видів кіномистецтва.
3. Які фільми бувають за хронометражем (тривалістю)?
4. Чим кіносеріал відрізняється від телесеріалу?

Використані джерела

1. Горевалов С. І., Десятник Г. О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навчальний посібник. Київ : КНУ, 2014. 132 с.
2. Класифікація фільмів. URL: <http://um.co.ua/10/10-4/10-43203.html> (дата звернення: 09.01.24 р.).
3. Короткометражний фільм. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=5228 (дата звернення: 09.01.24 р.).
4. Про затвердження Методичних рекомендацій щодо застосування граничних термінів проведення періодів (етапів) виробництва фільмів за видами, хронометражем та форматом : Наказ Міністерства культури України від 28.09.2012 № 1076. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/5365_730531 (дата звернення: 09.01.24 р.).
5. Серіал: що це таке і з чим його «ідять», класифікація серіалів. URL: <https://welcometoua.net/serial/> (дата звернення: 09.01.24 р.).
6. Що означає повнометражний фільм. URL: <https://kozak.zapisi.cx.ua/ukraincyam/shho-oznachaie-povnometrazhniy-film.html> (дата звернення: 09.01.24 р.).

Урок 6.2

Тема «Художнє (ігрове) кіно та його особливості»

1. Виникнення художнього (ігрового) кіно

Художнє кіно – це саме той вид кіномистецтва, в основі якого лежить гра акторів. Саме тому художнє кіно також називають *ігровим*. У художніх фільмах створюються екранні художні образи, що відображають авторське бачення певних життєвих чи вигаданих історій. Ігрове кіно як і документальне має сюжет, але в ньому відтворення подій та розповідь втілюються не реальними людьми, а акторами. Як вже зазначалося, *першим художнім (ігровим) фільмом* вважається короткометражна комедія братів *Огюста та Луї Люм'єрів «Политий поливальник» (1895)*, який показували разом із першими хронікально-документальними фільмами.

На початку ХІХ ст. публіка перестає цікавитися кінематографом так активно, як раніше. Тому кінопідприємці починають шукати нові способи повернення популярності серед глядачів. Зокрема у Франції працюють над пошуком нових образотворчих засобів кінематографа. Новий підхід до кінематографа випробовують у 1908 р. у паризькій фірмі «Film d'Art», яка прагне створити художні фільми за допомогою кращих акторів, режисерів та художників театру. Авторами сценаріїв стають відомі французькі письменники і так з'являються фільми *«Арлезіанка» (1908)* та *«Відбиток руки»*. У цей же період у багатьох країнах, зокрема, у США, Німеччині, Данії, Швеції, сформувалася певна система цензури, яка забороняла показувати фільми з будь-якими формами злочину. На відміну від цих країн, у Франції лише влада на місцях мала право визначати, які кінострічки можна показувати в кінотеатрах, а які заборонити.

У подальшому й нині саме художні (ігрові) фільми найчастіше знімають режисери різних країн. Художні кінокартини розкривають різні теми, мають різні жанри та завжди приваблюють «своїх» глядачів.

2. Розвиток художнього (ігрового) кіно в Україні

В Україні ігрові фільми на постійній основі починають знімати з 1909 р. Але більшість цих стрічок протягом трьох років поспіль мали в основі українські літературні та драматургічні твори. Такі фільми називали *«кінодекламаціями»* та *«кіномовними картинами»*. Було створено декілька пересувних акторських труп, актори яких озвучували такі кінокартини.

«Кінодекламація» крім демонстрації відео передбачала текстовий супровід одного актора під час перегляду, тому такі кінострічки знімали з урахуванням майбутнього супроводу. Перші «кінодекламації» знімалися монологіями, які потім озвучував актор. *«Кіномовні картини»* передбачали наявність декількох персонажів та їх озвучення різними голосами з вокально-музичним та шумовим супроводами. Це були невеликі й прості за сюжетом сценки й лише з розвитком кінематографа підвищувався змістовний та

технічний рівень таких фільмів. Пізніше навіть почали знімати *кіноопери*, які могли озвучувати до десяти акторів.

Проте кінодекламації та кіномовні картини випускалися невеликим накладом, бо більшою популярністю все одно користувалися німі кінофільми. Озвучування таких творів також було непростим завданням, бо щоб не збитися з тексту, акторам часто допомагав запрошений *суфлер*. У кожному новому місті, де відбувався кінопоказ, актори, що займалися текстовим супроводом, попередньо проводили репетиції. Це допомагало підлаштувати швидкість проєкції фільму кіномеханіком під темп читання монологу. Сюжет кінодекламацій та кіномовних картин змінювався нечасто. Негатив фільму залишався на кінофабриці, тому після зношення плівки кінокопії було простіше зняти новий варіант кінострічки за тим самим сюжетом. Інколи актори-кінодекламатори купували якийсь німий фільм, а потім озвучували його. Найбільшої популярності кінодекламації та кіномовні картини набули саме в Україні, бо на ті часи такі кінострічки асоціювалися з дуже популярними театральними постановками. Цікаво, що в 1909–1910 рр. відвідування показів кінодекламації та кіномовних картин було дешевшим, ніж театрив. Тому схожість фільмів з театральними постановками надавала можливість, відвідуючи кінопоказ, одночасно відчувати себе в театрі.

Першу кінодекламацію українською мовою зняли в Харкові у 1909 р. Це була екранізація повісті Миколи Гоголя «Ніч перед Різдом» – комедія-водевіль *«Як вони женихалися, або Три кохання в мішках»*. Сценаристом, режисером, а також виконавцем усіх ролей став *Олекса Олексієнко*. Прем'єра фільму в Україні відбулася в Харкові **22 січня 1910 р.** в кінотеатрі «Аполло». Фільм отримав багато позитивних відгуків у пресі. Пізніше Олексієнком було поставлено ще декілька водевілів, але він вже не грав один всі ролі, а запрошував українських театральних акторів.

Але кіномовні картини випускалися в одному або двох екземплярах, тому довго окупалися. Через це для збільшення прибутку з можливістю



*Михайло Садовський та Марія
Заньковецька на афіші вистави
«Наталка Полтавка»*

одразу продавати декілька копій, з часом перейшли на зйомки звичайних фільмів. Спочатку перезнімали кіномовні картини, які найбільше користувалися популярністю серед глядачів, а потім почали створювати екранізації інших популярних українських творів, як комедія Григорія Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик».

Але найбільшу популярність отримали екранізації українських творів *«Мати-наймичка»* Тараса Шевченка та *«Наталка Полтавка»* Івана

Котляревського, зняті кінооператором *Данилою Сахненком* під час гастролів театру Миколи Садовського. Для фільму «Мати-наймичка» Садовський особисто відібрав найкращі сцени з постановки та в обох екранізаціях грав головні ролі. Ці фільми глядач побачив у 1911 р., а історики кіно вважають їх одним з найбільших досягнень цього періоду. Зокрема «Наталку Полтавку» демонстрували до 1930 р.

Проте «кіномовні картини», до створення яких були залучені режисери і актори театру, на екрані відображали твір майже так само, як на театральній сцені. Тому більшість кіноісториків швидше схилиються до думки, що такі екранізації краще віднести до прикладів з вивчення театру.

Першу українську повнометражну художню кінострічку почали знімати 14 вересня 1911 р. у колишньому козацькому поселенні Лоцманська Кам'янка (нині – частина м. Дніпро). Це був *фільм «Запорізька Січ»* або *«Облога запорізька» (1912)*, режисером, сценаристом і оператором якого виступив Данило Сахненко. У кінострічці дія відбувалася в XVIII ст. в Запорізькій Січі та мова йшла про бойові подвиги козаків на чолі з кошовим Іваном Сіркою. Для знімання фільму на березі річки Дніпро побудували курені, знайшли історичне вбрання, гармати та човни. Історичним консультантом був відомий дослідник козацтва Дмитро Яворницький. У масових сценах було задіяно близько 400 мешканців Лоцманської Кам'янки. Нині збереглося лише чотири кадри з фільму, проте його шукають по різних архівах.

Вже у 1912–1913 рр. повнометражні фільми стають особливо популярними і на кінопрем'єру доречним вважали вдягати фраки, тому такі кінопокази називали *«фрачними кінопрем'єрами»*. Відомі театральні актори також беруть участь у зніманнях повнометражних ігрових фільмів, проте *змінюється підхід до режисерського сценарію*. Він стає більш точним, текст розбивається покадрово, де описують перелік дійових осіб, місце дії та її перебіг. Найпоширенішими жанрами ігрового кіно цього періоду стають психологічні драми, мелодрами і комедії. А те, що раніше можна було прочитати в написах, тепер більше переносять у діалоги. В Україні в 1912 р. було створено 20 фільмів.

У *травні 1913 р.* одеський фотограф і оператор *Мирон Гросман* заснував *Товариство «Мирограф»*. Того ж року він на території братової дачної ділянки побудував скляний павільйон для знімання розміром 36x12 м та лабораторію з обробки плівки. Існує версія, що це був *перший кінопавільйон у країні*. Першим фільмом виробництва гросманівської кінокомпанії була *екранізація кримінального роману «Одеські катакомби»*. Далі були як комедії, так і екранізації, створені як самим Гросманом, так й іншими режисерами. Тож перше кіноательє в Одесі – це якраз й був «Мирограф». У Києві перше кіноательє мало назву «Світлотінь», а в Ялті – «Ханжонков і К°». Після подій 1917 р. ці три кіноательє націоналізували та

перейменували на Одеську, Київську та Ялтинську кіностудії відповідно, де в подальшому зняли багато кращих фільмів минулого століття.

Перед початком Першої світової війни кіновиробництво розширюється, проте з 1915 р. значно скорочується виробництво кінострічок, створених в Україні. З початком війни зменшується й імпорт іноземних фільмів через скорочення їхнього виробництва й проблеми з транспортуванням, тому ціни на такі фільми підвищилися.

У 1914–1915 рр. виробництво фільмів в Україні сильно збільшується. Так, світ побачили кінострічки «Грицько Голопушенко», «Травнева ніч, або Утоплениця» та «Переплуталися». Як своєрідний протест на єврейські погроми, створюються фільми на єврейські теми. Також знімаються пропагандистські фільми на актуальні теми. У 1916 р. кіновиробництво знову зменшується: цього разу через дефіцит плівки.

У 1917 р. замість кіномовних кінострічок на кіностудіях переважають знімання професійних художніх фільмів. 30 березня того ж року в Києві створюють Комітет спілки діячів кіно, який очолив місцевий кінопідприємець. Через різні погляди членів Комітету на роботу, він розколюється на дві окремі організації – Спілку прокатників та Спілку кінопрацівників. У травні 1917 р. після з'їзду в Харкові представників прокатників було створено Спілку Південноросійських прокатних контор. Далі створення спілок професійних працівників кіновиробництва поширюється: у Києві, Харкові, Одесі та Катеринославі також створюються Спілка творчих працівників, Спілка кіномеханіків, Спілка робочих і службовців кінофабрик.

У 1918–1919 рр. на території колишньої Російської імперії саме *Україна стає центром кіновиробництва*. На початку 1918 р. статус центру українського кіновиробництва замість Києва отримує Одеса. Кіноательє Мирона Гросмана «Мирограф» створює біографічний фільм про українського філософа Григорія Сковороду «Апостол». Також 1918 р. в Одесі починає виходити друком кіножурнал **«Екран»**, а також видання **«Фігаро»** та **«Мельпомена»**, де писали про новини кінематографа, анонси кінотеатрів, роботу кінопрацівників. Саме в Одесі *з'явилося поняття кінореклами*, в якій акторам пропонували «анонсувати себе».



Логотип ВУФКУ

У 1919 р. кіновиробництво отримує поступовий розквіт. У Києві відкривається кінофірма «Верітас», кіностудія «Художній екран» працює над фільмами за дев'ятьма сценаріями, в Одесі відкривається прокатна контора «Південфільм», відновлює свою роботу Товариство «Мирограф».

Але через проблеми з електроенергією багато кінотеатрів закривалося,

а працювали лише ті, що мали автономні електростанції. Незважаючи на все, в Україні вдалося налагодити постачання сирової плівки, тому за період 1918–1919 рр. приватні кіностудії випустили 100 кінострічок, серед яких 39 – виробництва українських кіностудій.

У 1922 рр. в Україні було створено **Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ)**, у діяльності якого поєднувалася робота кіностудії, прокату, кіноосвіти та кінопреси. Кіновиробництво відбувалося на територіях кіноательє в Одесі та Ялті. Спочатку організація розміщувалася в тогочасній столиці країни – Харкові, а від початку будівництва кінофабрики на площі в 40 гектарів переїхала до Києва. Виробництво кінотворів відбувалося на території Київської кінофабрики, яка офіційно почала свою роботу 1 грудня 1928 р. У 1926 р. ВУФКУ випустило 18 фільмів, а загалом за майже 9 років свого існування було створено 150 художніх кінострічок. Через партійні вказівки в листопаді 1930 р. ВУФКУ було перейменовано на **«Українафільм»** й передано під керівництво Всесоюзного кінофотоб'єднання «Союзкіно».

У подальшому фільми першої половини ХХ ст. висвітлювали патріотичні теми, пропагували людину-трудівника, який бореться «за щасливу долю народу». Вагоме значення в цей період мала творчість Олександра Довженка та його твори «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), в яких прослідковується **поетична образність**.

У 1960–1970-ті рр. ХХ ст. з виходом екранізації **«Тіні забутих предків»** (1964) **режисера Сергія Параджанова** виникла мистецька течія **«українське поетичне кіно»** (детальніше – у модулі 5). Такі фільми вирізнялися візуальною виразністю та етнографічною основою, через що в СРСР більшість з них заборонили до показу та на екранах їх побачили лише наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр.

Після закриття в 1988 р. Державного комітету з кінематографії Україна залишилась без підтримки розвитку кінематографа. Ситуація змінюється в 1991 р., коли Юрій Ілленко створює Державний фонд української кінематографії (Держкіно).

У 1990-х рр. через розвиток телебачення люди рідше починають відвідувати кінотеатри, тому їх закривають, а виробництво фільмів скорочується. Тож, якщо раніше художніх фільмів створювали 45 кінострічок на рік, то з 1990 до 2000 рр. – лише 4. А популярними стають фільми кримінального та пригодницького жанрів. У цей період творили режисери: **Дмитро Томашпольський, Григорій Кохан, Олександр Муратов та Юрій Ілленко**.

У 2010-х рр. український кінематограф починає відновлюватися, з'являються нові кінофестивалі. Популярними стають ігрові фільми: **«ТойХтоПройшовКрізьВогонь»** (2012) **Михайла Ілленка**, **«Гамер»** (2012) **Олега Сенцова**, **«Синевір»** (2013) **Олександра та В'ячеслава Альошечкінів**,

«Кіборги» (2017) Ахтема Сейтаблаєва, «Наші котики» (2020) Володимира Тихого.

Нині, в умовах російсько-української війни, основна частина українських художніх фільмів розкриває цю проблематику. Проте серед ігрових кінострічок на болючу тему вирізнялася трагікомедія «Мої думки тихі» Антоніо Лукіча (2019) (*детальніше – див. в уроках 13.5 – 13.6*).

Контрольні запитання

1. У чому полягає особливість художнього кіно?
2. Які фільми в Україні називали «кінодекламаціями» та «кіномовними картинами»?
3. За яким твором зняли першу кінодекламацію українською мовою?
4. Яку назву має перша українська повнометражна художня кінострічка?
5. Що таке «фрачні кінопрем'єри»?
6. Що таке ВУФКУ і чим воно займалося?

Використані джерела

1. Горевалов С. І., Десятник Г. О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навчальний посібник. Київ : КНУ, 2014. 132 с. URL: <http://surl.li/njqmnh> (дата звернення: 02.02.24).
2. Ігровий кінематограф. URL: <https://osvita.ukr-lit.com/igrovij-kinematograf/> (дата звернення: 05.02.24).
3. Миславський В. Н. Історія українського кіно. 1896 – 1930. Факти і документи: монографія. Т. 2. Харків : Дім реклами, 2018. 528 с. URL: <http://surl.li/gxsnt> (дата звернення: 05.02.24).
4. Нариси з історії кіномистецтва України / ред.-упоряд. І. Зубавіна. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=1822> (дата звернення: 05.02.24).
5. Пивоваров С., Спірін Є. 94 роки тому на ще недобудованій Київській кіностудії почали знімати перший фільм. URL: <http://surl.li/srweF> (дата звернення: 05.02.24).
6. Сучасне українське кіно: від становлення до міжнародного визнання. URL: <http://surl.li/qaumwy> (дата звернення: 05.02.24).

Урок 6.3

Тема «Документальне кіно: історія розвитку та жанри»

1. Поняття документального кіно та його виникнення

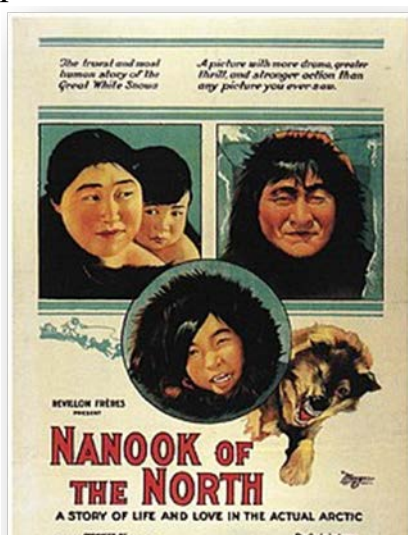
В основу *документального кіно* покладено знімання реальних осіб та подій. Хоча деякі кіноексперти вважають справжніми документальними фільмами ті, що зняті прихованою камерою, бо це, на їхню думку, уникає можливості «гри» героїв на камеру. Проте головною метою справжніх документальних фільмів залишається документування реальності або ж навчання. Найперші документальні фільми були тривалістю до однієї хвилини, а називали їх *«актуальними фільмами»*. З часом тривалість збільшилася та з'явилося жанрове різноманіття.

До найперших *«актуальних фільмів»* відносять *твори братів Люм'єрів* – *«Вихід робітників із фабрики»* (*«Вихід робітників з фабрики Люм'єрів у Ліоні»*, 1895) та *«Прибуття потягу»* (*«Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьйота»*, 1896). Більшість фільмів, показаних братами у «день народження» кінематографа (під час першого публічного кінопоказу), були саме *хронікально-документальними*. Подібні фільми потім мали комерційну мету, бо люди готові були заплатити гроші, щоб побачити себе на екрані під час кінопоказу.

У 1920-х рр. документальне кіно почали використовувати не просто для показу новинних матеріалів, а для відображення реального життя з певним сюжетом. *Поняття документального фільму вперше з'явилося 8 лютого 1926 р.* у рецензії британського режисера-документаліста *Джона Грірсона* на фільм *Роберта Флаєрті «Моана»* (1926), де він зазначав про «документальну цінність» кінострічки. Грірсон розумів документальне кіно як «творче лікування реальності», тобто реальні люди та події можуть краще відобразити реальність, ніж вигадані. Хоча й наполягав на написанні сценаріїв до таких

фільмів. Тому зняв фільм *«Рибальські судна»* (1929) про життя британських рибалок за ловлею оселедця в Північному морі, що став справжнім відкриттям та *започаткував англійську школу документального кіно*. Проте першим визнаним документальним фільмом, заснованим на довготривалому спостереженні за реальним життям людини, було визнано фільм *«Нанук з Півночі»* (1922) того ж Роберта Флаєрті.

Фільм *«Нанук з півночі»* – це німий документальний фільм про інуїтського (ескімоського) мисливця Нанука, який облаштовує свою працю та побут своєї сім'ї у складних умовах. Насправді багато елементів фільму було вигадано Робертом Флаєрті. Так, героя в реальності звали не Нанук, а Аллакаріаллак, він не був одружений, жив



Постер до д/ф
«Нанук з Півночі» (1922)

не в *іглу (помешкання зі шкіри тварин або снігу)*, а в будинку, не носив традиційний одяг, користувався рушницею, а не гарпуном та знав, що таке грамофон. У стрічці ці вигадані деталі були додані для створення більш цікавої картинки: щоб показати те, як жили пращури головного героя. Проте не можна сказати, що режисер прагнув зняти саме документальний фільм, адже тоді такого поняття ще не існувало. Флаерті запровадив багато методів, що нині використовують у документалістиці та перший показав своїм героям власний фільм у Північній Канаді.

Спочатку в розповсюджувачів фільмів були сумніви щодо того, що глядача США зацікавить така стрічка, але вона набула широкої популярності та збрала в прокаті 251 000 доларів. Навіть морозиво на паличці почали називати «ескімо», похідне від «ескімос». Тому коли герой фільму Нанук у реальному житті загинув на полюванні в Арктиці, новину про його смерть надрукували по всьому світу.

2. Види документалістики

Загалом поняття документального кіно залишається суперечливим, адже поєднує в собі журналістську та кінематографічну творчість та й історично так називали різні новинні, освітні фільми та програми про подорожі. Теоретик-документаліст Біл Ніколс виділяє *шість видів документалістики: поетична, наглядова, рефлексивна, описова, спільна / інтерактивна, перформативна*.

Поетична документалістика найчастіше направлена на те, щоб викликати емоції у глядача, а не відтворити реальні факти. Допомагають у цьому завданні відповідна музика, тон розповіді та фіксація на візуальних ефектах.

Наглядова документалістика передбачає безпосереднє спостереження за реальним оточуючим світом і найбільш відповідає цьому жанру кінематографа; зазвичай використовується під час знімання стрічок про природу.

Рефлексивна документалістика проводить аналіз того, наскільки реальним є те, що зображується в документальному фільмі, відкриває процес створення стрічки та залученість режисера. Прикладом рефлексивної документалістики є фільм Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929), де показаний брат режисера Михайло Кауфман та його дружина під час знімання та монтажу.

Описова документалістика є найбільш розповсюдженою та направлена на інформування або переконання глядача в певній точці зору. Тут важливим є голос за кадром, який наче розмовляє з глядачем, а зображення вже ілюструє сказане.

Спільна / інтерактивна документалістика поєднує в собі поетичну та описову документалістику, передбачає тісну взаємодію героїв та режисера (його голос, спонукання до реплік чи дій).

Перформативна документалістика передбачає особисту розповідь чи досвід героїв, емоційну реакцію на світ.

3. Жанри документальних фільмів

Документальний фільм повинен бути заснованим на реальних подіях, зображати реальних людей, базуватися на достовірних фактах та джерелах інформації, мати драматургію на основі фактів та унікальність розповіді (відкриття). Тому й має **характерні функції**: *освітню, просвітницьку, інформаційну (показ нової інформації про реальні події) та архівну (збереження історичних фактів).*

Існує певне **розділення документальних фільмів за жанрами**: *хроніка, етнографічний, науково-моделюючий, розслідування, портрет, спостереження, есе, щоденник, докуфікшен, мок'юментарі та анімаційна документалістика.*

Хроніка є найпершим жанром не лише документального, а й ігрового кіно. Такі фільми створюються на місці подій, тому є певним збереженням історії. Перші фільми братів Люм'єр якраз й відносять до кінохроніки.

Етнографічний фільм розповідає про життя та побут певних народів. Саме до цього жанру відносять фільм «Нанук з Півночі» Роберта Флаерті. Хоча насправді Флаерті не був етнографом, ні навіть професійним режисером. Він працював на узбережжі Гудзонської затоки будівельником. Але його цікавило життя корінного народу – інуїтів, тому він закінчив курс по роботі з кінокамерою та взяв її з собою в наступну поїздку.

Науково-моделюючий документальний фільм демонструє етапи певного виробництва чи процесу. У відтворенні певних етапів використовують 3D-моделювання. Прикладом цього жанру є цикл документальних фільмів «Життя після людей» (2008–2010).

Фільми-розслідування показують процес і результати розслідування як стандартних ситуацій, так і більш глобальних подій. У таких стрічках використовується **метод журналістського розслідування**, коли розкривається та оприлюднюється те, що було приховане за певних обставин. Тому у фільмах-розслідуваннях відбувається адаптація роботи журналіста-розслідувача до кіноекрану, щоб зацікавити громадськість певною темою та спонукати до змін. Яскравим прикладом цього жанру вважають фільм **Еррола Морріса «Тонка блакитна лінія» (1988)**, де були використані ігрові інсценування подій з минулого і інтерв'ю (наче герой розмовляє з камерою).

Фільм-портрет розкриває життя певної людини, її біографію, пов'язану з окремими знаковими подіями.

Спостереження передбачають довготривале знімання без втручання в те, що відбувається в кадрі. Зазвичай цей жанр використовують **для показу життя тварин**, наприклад, на каналі «Discovery». Також фільми-спостереження можуть розкривати життя певних установ як у стрічках режисера **Фредеріка Вайзмана**. Він завжди довго проводить час в обраному для знімання місці, не втручається в події, не використовує постановчі елементи, закадровий текст та інтерв'ю.

Кіноесе представляє собою своєрідну **екранізацію** художньо-публіцистичного жанру **есе**. Але головна відмінність від літературного жанру полягає в тому, що в фільмі всі думки та ідеї автора відтворюються у зображенні. **Засновником жанру кіноесе є режисер Кріс Маркер**, а з розповсюдженням цифрових камер, що дозволяють знімати від першої особи, жанр став більш популярним у документалістиці. У такому фільмі зображення співставляється ще й із закадровим текстом, який може повністю змінити сенс зображеного.

Кінощоденник представляє собою своєрідну **екранізацію нотаток, роздумів та спостережень автора**.

Докуфікшен можна назвати художньо-документальним фільмом, бо він заснований **на реальних подіях**, але має **певну структуру сюжету та гру акторів**. Певні постановочні елементи вперше були використані Робертом Флаєрті під час знімання «Нанука з Півночі», але саме поняття докуфікшену з'явилося лише в ХХІ ст. Найвідомішим прикладом цього жанру вважають фільм іранського режисера **Аббаса Кіаростамі «Крупний план» (1990)**. Цікава історія його створення: чоловік на ім'я Хосейн Сабзіан перед тегеранською родиною видає себе за вчителя Кіаростамі – режисера Мохсена Махмальбафа. Він розповідав, що знімає новий фільм, запросив друзів зіграти в ньому і вже розпочав репетиції. Суд над злодієм завершився примиренням сторін, а Аббас Кіаростамі вмовив учасників подій відтворити все на камеру. Також прикладом докуфікшену є фільм **Федеріко Фелліні «Клоуни» (1970)**.

Мок'юментарі є псевдодокументальним фільмом, бо має повністю **вигаданий сюжет**, а також подає інформацію **в пародійному стилі**, з деяким глузуванням. Хоча такі фільми створюються за принципами документального кіно, але в них часто герої звертаються до глядачів в кадрі або в закадровому тексті, а режисер може розповісти передісторію картини.

Анімаційна документалістика використовується не часто. Зазвичай її використовують у тому випадку, коли фото, документи та хроніка не збереглися. Тоді анімацію використовують як зображення спогадів про певні події. Вперше цей жанр використав **Вінзор МакКей** у фільмі **«Загибель «Лузітанії» (1918)**.

4. Історія розвитку документального кінематографа

Документальні фільми 1930-х рр. найчастіше розкривали тему боротьби між людьми і природою або ж показували існуючі проблеми. Наприклад, фільм іспанського режисера Луїса Бунюеля «Земля без хліба» (1932), де зображувалась проблема бідності у віддаленому селі на кордоні Іспанії з Португалією. Яскравим прикладом впливу пропаганди правлячої влади є творчість режисерки Лені Ріфеншталь, яка працювала у часи фашистської Німеччини. Її фільми «Тріумф волі» (1935) та «Олімпія» (1938) є класикою документального кіно. Окрім своєї кінематографічної значущості вони настільки прославляли арійців та нациську владу, що Лені потім звинуватили

у пропаганді націонал-соціалізму та називали «особистою режисеркою Адольфа Гітлера».

У цей період у Британії режисери Альберто Кавальканті, Хамфрі Джегінс, Гаррі Вотту, Безіл Райт під керівництвом Джона Грірсона створили **«Рух документального кіно»**, у творчості яких документалістика поєднувала інформаційну, освітню, пропагандистську та естетичну функції.

Протягом всієї історії в кінематографістів існували різні підходи до показу реальності. Так, у перших течіях, що сформувалися у 1950-ті рр., найголовнішим було відтворення безпосередньої об'єктивної реальності. У Канаді та США це був напрям **«пряме кіно»** (*direct cinema*), а у Франції – **«кіноправда»** (*cinema verite*). На той час кінокамери стають легшими та ще й створено *портативний магнітофон*, який можна було носити лише одній людині, а потім записаний звук синхронізувати із зображенням. Результат фільмів за цими напрямками значно залежав від монтажу, бо з 80 годин знятого матеріалу в результаті відбиралася і монтувалася лише одна година.

Напрямок «пряме кіно» мав свої правила створення фільмів:

- для збереження природності та співпадіння погляду камери та глядача, знімання повинно відбуватися лише однією камерою;
- голос за кадром вважався засобом тиску на думку глядача, тому був під забороною;
- штучне освітлення та музика за кадром також заборонялися як маніпулятивні;
- повне невтручання автора в процес знімання, щоб життя максимально природно відбувалося під спостереженням камери.

Засновниками французького напрямку *сінемá верітé* стали режисер-документаліст **Жан Руш** та соціолог **Едгар Морен**, для яких навпаки, порівняно з «прямим кіно», **активна позиція автора фільму була дуже важливою**. Термін цього напрямку прийнято називати саме за французьким оригіналом, щоб не плутати з серією кінохронік «Кіноправда» Дзиги Вертова. Проте відкриття Вертова якраз і стали натхненням для Руша і Морена в створенні напрямку. Першим фільмом цього напрямку авторства його засновників є **«Хроніки одного літа»** (1961), де звук записувався одночасно із зображенням, а потім вони синхронізувалися. У цій стрічці і у своїх подальших Жан Руш залучає до співпраці й героїв: вони розповідають власні історії, підтверджують правдивість зображеного або навіть самі беруть у руки камеру.

У 1960–1970-х рр. документальні фільми найчастіше використовувалися як політична зброя, зокрема в Латинській Америці. Такі кінострічки демонстрували не лише в кінотеатрах, а й на телебаченні.

Класикою документального кінематографа 1970-х рр. справедливо вважається фільм латвійського режисера *Герца Франка «Старший на десять хвилин»* (1978 р.). Десять хвилин, бо саме таку тривалість вміщувала тоді одна частина плівки. Прихована камера оператора Юріса Поднієкса була зосереджена на емоційних переживаннях на обличчі маленького хлопчика, який дивиться виставу «Лікар Айболить» у ляльковому театрі.



Кадри з д/ф «Старший на десять хвилин» (1978)

Ідея створення фільму виникла в Герца Франка в 1974 р., але тоді оператор Поднієкс вважав неможливим втілити її в заданих умовах. Чотири роки потому фільм все ж таки було знято. Було вирішено, що камеру розмістять фронтально, щоб трирічний хлопчик (герой фільму) був наче в дзеркалі. Можна було б розташувати камеру збоку від дитини або ж взагалі сховати за лаштунками, проте, за словами Франка, це був би фільм про те, як діти дивляться виставу, а мета була *«зняти фільм про людську душу, в якій відображається вічна боротьба добра зі злом»*. Важливим завданням також було зрозуміти, в який момент вистави, яка тривала більше години, необхідно включити камеру на десять хвилин. Найкращим моментом для короткого фільму визначили предкульмінаційну частину вистави. Перед цим Франк записав хронометраж всіх вистав Ризького лялькового театру та визначив початок предкульмінаційної дії. У «Лікарі Айболиті» це був момент, коли лікар починає робити операцію, а за його спиною з'являється Бармалей. Саме тоді камера в темряві «знаходить» перелякане обличчя хлопчика та слідкує за його *реакцією на боротьбу добра зі злом – від жаху до посмішки*. Тож екранний час і час душевних переживань хлопчика повністю співпадають.

У 2002 р. відомі режисери взяли участь у цікавому проєкті, за яким за 10 хвилин екранного часу повинні були показати власне бачення часу. Так було створено два повнометражних альманахи *«На десять хвилин старші»*, але повторити успіх кіно творіння Франка їм не вдалося.

Відображенням реальності в кіно продовжують займатися й сучасні режисери. Одним з найвідоміших є режисер *«Тонкої блакитної лінії»* (1988) *Еррол Морріс*. Він використовує ігрові фрагменти підміни реальності, даючи глядачам право вирішувати самим, що насправді є правдою. Також він винайшов *прийом штучного створення оточення для героя* для його розкриття – герой під час інтерв'ю дивиться в камеру.

5. Документальне кіно в Україні

В Україні документальне кіно розпочалося з хронікальних кінозйомок. Спочатку з травня 1896 р. кінооператори братів Люм'єр здійснювали кінозйомки, зокрема в Одесі та Києві. А от першим оператором у, на той час, Російській імперії став харківський фотограф *Альфред Федецький*. Саме він 30 вересня 1896 р. знімає стрічку *«Урочисте перенесення чудотворної ікони Озерянської Божої Матері з Курязького монастиря у Харків»*. Хронікальними сюжетами на території України 1900–1902 рр. займалися оператори французьких фірм «Брати Пате» і «Гомон», та Олександр Ягельський, який був придворним фотографом Миколи II. До 1906 р. в Україні відбувалися лише нерегулярні зйомки хронік, а вже починаючи з наступного року ці знімання стають систематичними та з'являються *перші професійні українські оператори*.

Першим таким кінооператором з кінохроніки вважається київський фотограф *Микола Козловський*, який у лютому 1907 р. презентує свою першу кінострічку «Мінна галерея і вибух горна на саперному полі в Києві». Місцеву хроніку, яку знімав Козловський, він демонстрував у кінотеатрах, а наприкінці 1907 р. навіть спробував здійснити показ у власному театрі «Ілюзія». Але це не принесло успіху, тому фотограф продає свій кінотеатр і переїздить до Петербургу, де влаштовується оператором до Олександра Дранкова.

З 1909 р. хронікальними кінозйомками в Києві займається *Володимир Добржанський*, який спочатку знімає сюжет «Прогулянка по Дніпру і грандіозне гуляння в лісі Старосельської дачі 5 липня 1909 р.» та співпрацює з київським кінотеатром «Експрес», а потім протягом п'яти років стає автором близько 100 кінострічок.

В Одесі кінохронікою займається фотограф *Мендель Гроссман*, який у 1912–1915 рр. працював кінооператором й в одеському представництві фірми «Гомон». Загалом за дев'ять років Гроссман створив близько 50 кінохронік. З 1910 р. кінохронікою також займаються харківські представництва фірм «Гомон» (1910–1914) і «Брати Пате» (1911–1914).

Вже в 1910–1915 рр. знімання кінохроніки розвивається в багатьох містах України: в Кам'янець-Подільському, Ялті, Миколаєві, Полтаві, Львові, Симферополі. З'являються великі кінотеатри та районні прокатні контори. Але випуск хроніки лише на місцевому матеріалі обходився досить дорого. Хроніку демонстрували лише кілька днів, вставляючи її в основну програму з іншими фільмами. Зміст хронікальних фільмів значно обмежувався цензурою: заборонялися стрічки про осіб та події, що не схвалювалися царським урядом, наприклад, про голод. Натомість рекомендувалося створювати хроніку про царські прийоми, відкриття пам'ятників, військові огляди, православну та католицьку церкву.

Багато хроніки було присвячено **видовим зйомкам**: не лише пейзажним чи етнографічним, а й про промисловість і техніку. Значне місце займала **подієва хроніка**, яка хоча в основному й повторювала газетний сюжет, але часто ставала приводом для сенсації. З 1907 р. у кінохроніці починають

виділятися **сюжети на спортивну тематику**. Найменша кількість була навчальної кінохроніки. Зрозуміло, що в період Першої світової війни та Жовтневої революції хроніка носила пропагандистський характер.

Загалом було прийнято вважати, що кінооператор, як і фотограф є лише техніками, які обслуговують камеру. Тому їхнім завданням було забезпечувати високу якість картинки без додавання творчого бачення. Кінокамера повинна була знаходитися на одному рівні з учасниками подій, сюжети знімали довгими загальними планами, камера зазвичай знаходилась від об'єкта знімання на відстані 10–15 метрів.

Справжній розквіт українського документального кіно відбувся наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. У цей період хроніка будується на оперативному відборі фактів, виразності розповіді історії та закличних й емоційних написах. З 1927 р. звичним явищем стають **хронікальні кіножурнали**. Зокрема Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) щотижнево випускає такий журнал під назвою «Тиждень ВУФКУ», у 1929 р. він змінює назву і стає «Кінотижнем», а у 1930 р. – «Кіножурналом». Спочатку «Кіножурнал» створюється на кінофабриці ВУФКУ в Одесі, а потім – в Києві, в «Українфільмі», створеному на базі ВУФКУ. Кінохроніка розповідала про культурні та спортивні події, подавала видові сюжети та мініпортрети.

У 1928 р. під час Всесоюзної наради з питань кінематографії було прийнято рішення про узгодження робіт кіноорганізацій на всесоюзному рівні. А з лютого 1930 р. українські кінематографісти майже повністю вже підпорядковуються Державному всесоюзному кінофотооб'єднанню «Союзкіно», яке контролювало всі етапи виробництва фільмів. З'являється все більше пропагандистських хронік радянського життя, а події в них повинні бути зображеними з ефектом присутності, без думки про інтерес глядачів. Тоді й виникає радянська версія **структури створення кіножурналу**, який перейшов на телебачення: *спочатку показ теми на основі політичних подій, потім – про індустрію, далі – сільське господарство, а вже потім – наука, культура, спорт і погода.*

У 1930–1932 рр. знову розпочинається виробництво агітаційно-пропагандистських фільмів, які скорочено називали **«агітпропфільмами»**. До них належали і документальні, і науково-популярні, і навіть ігрові стрічки. Але всі вони були своєрідним кіноплакатом політичного або економічного гасла. У цей період поняття документального кіно не часто вживалося, бо до неігрового виду кіно тоді зазвичай відносили агітпропфільми та культуросвітні стрічки. Навіть коли у квітні 1928 р. Дзига Вертов разом з Михайлом Кауфманом звернулися до Головпросвіту з ідеєю заснування фабрики неігрового кіно, то було створено фабрику «Культурфільми». Через підміну понять культурфільмами могли бути і документальні, і науково-популярні, і художні фільми, а розрізняли їх за назвами.

У 1931 р. в Харкові на базі Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно (ВТДРК) створюється Всеукраїнська фабрика «Союзкінохроніка» (відділення всесоюзної), яка потім стане «Харківською

студією кінохроніки». По країні відбувається просування хронікальних журналів: у кінотеатрах після художнього фільму обов'язково показували хроніку або культурфільм. Через це неігрові фільми почали неофіційно називати «примусовим асортиментом».

Українська студія хронікально-документальних фільмів працюватиме в Харкові до 1939 р., коли її перемістять до Києва (у подальшому матиме назву «Укркінохроніка»). У жовтні 1931 р. створюється перший фільм – «Пуск ХТЗ», присвячений харківському тракторному заводу. У харківський період роботи студії формується основний склад творців-документалістів, засновуються кіножурнали «Комуніст України», «Харківський пролетарій», «Комуніст на екрані», «Комсомолец України», «На Варті». Але така кількість кіножурналів негативно вплинула на якість їхнього змісту, тому з 1934 р. виходить лише «На Варті». Під час Другої світової війни студія створювала кінощоденник боротьби із загарбниками, а вже після війни і в часи незалежності України – випускала тематичні кіножурнали та повноцінні хронікально-документальні фільми.

У 1927 р., після розпаду творчого авангардистського об'єднання радянських документалістів «Кіноки», його засновник Дзига Вертов (*детальніше про Вертова див. в уроці 5.5–5.6*) разом з дружиною – монтажеркою Єлизаветою Світловою та братом – оператором Михайлом Кауфманом, переїздить з Москви в Україну. Протягом 1927–1930 рр. вони співпрацюють спочатку з ВУФКУ, а потім – з «Українфільмом». Вертов розпочинає знімати «Людину з кіноапаратом», але робить перерву для знімання фільму на честь ювілею революції «Одинадцятий» (1928). В «український період» Дзигіою Вертовим було створено три знакові фільми та написано тематичні статті в щотижневик «Кіно». Після знімання фільму «Людина з кіноапаратом» брати більше не співпрацюють.

Фільм *Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929)* (*детальніше – див. в уроках 5.5–5.6*) часто називають найвеличнішим документальним фільмом. Хоча Вертова також вважають основоположником документального кіно (тільки на пострадянському просторі), його бачення неігрових кінофільмів відрізнялося від бачення Роберта Флаєрті.

Фільм починається з повідомлення про те, що він створений без допомоги сценарію, надписів, акторів та декорацій. Дзига Вертов не визнавав ігрове кіно, тому всі вищезгадані елементи вважав притаманними для літератури і театру, але не для кінематографа.

З появою звуку документалістика також отримує нові можливості та нові завдання зі створення кінострічок. Навіть Вертов, передбачаючи перспективи звукового кінематографа та важливості звуко-зорової образності, у 1928 рр. перейменовує своє творче об'єднання на «Кінооко-радіооко». Саме в цей період Дзига Вертов розпочинає роботу над документальним фільмом *«Ентузіазм: Симфонія Донбасу» (1930)*, який стає *першим українським звуковим фільмом*.

1930-ті рр. характеризуються великим відсотком існування кінопропаганди в документально-хронікальному кінематографі. Це й тому ще, що ігрові фільми створювалися 4–6 місяців, а хроніка через такий проміжок часу ставала зовсім неактуальною. Рятувало в такій ситуації лише створення «виїзними кіноредакціями» **кіноспостережень** на шахтах, заводах, будівництвах «п'ятирічки». З'являються **кінобригади** та **кінопотяги** (три великі пасажирські вагони з технічним обладнанням для створення фільмів, пересувними кіноустановками для перегляду). Актуальності також набувають **кінонариси про «героїв» тих часів: шахтарів, авіаторів**. Так, у 1931 р. створюється корпункт хроніки на Донбасі для документування шахтарської праці, а в Донецьку – виїзна кіноредакція, яка мала кожні 10 днів випускати донбаську кіногазету.

У 1935 р. створюється *перший повнометражний документальний фільм «Квітуча Україна»* (реж. *Михайло Кауфман*). Загалом теми кінохроніки мали певну пріоритетність: різні трудові процеси, засідання та мітинги, а вже потім поточні події. Тож про оперативність показу кінохроніки не було й мови. Наприклад, відомий стаханівський рекорд 30 серпня 1935 р. показали в сюжеті кіножурналу «Радянська Україна» лише в листопаді.

У 1939 р. в нову столицю України (м. Київ) переміщують «Укркінохроніку», а у Харкові відкривають кореспондентський пункт студії. Новий виробничий комбінат хроніки починають будувати в 1937 р.: зі сховищем кіноплівки, різних цехів та глядацьким залом на 300 осіб. Після переїзду до Києва студія отримує назву «Українська студія хронікально-документальних фільмів». Нарешті слово «документальний» вперше з'явилося в офіційній назві.

Нині документальне кіно набуло ще більшої популярності, адже раніше в ньому розкривалися події та постаті минулого, а зараз за його допомогою фіксуються актуальні сучасні події з реального життя. Так, 10 березня 2024 р. українська кінострічка вперше отримала премію «Оскар» у номінації «Найкращий повнометражний документальний фільм». Йдеться про фільм військового кореспондента, письменника та відеографа *Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» (2023)* про перші дні облоги міста Маріуполя Донецької області під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 р., які він бачив на власні очі разом з колегами – журналісткою Василісою Степаненко та фотографом Євгеном Малолеткою. У своїй промові на нагородженні премією «Оскар» Мстислав Чернов сказав: *«Я вдячний. Але напевно я буду першим режисером на цій сцені, який би хотів не робити цей фільм. Я хотів би мати змогу обміняти це на те, щоб Росія ніколи не напала на Україну, ніколи не окупувала наші міста»*. Фільм презентували 21 січня 2023 р. на Кінофестивалі незалежного кіно «Санденс», де він отримав Приз глядачів. Також «20 днів у Маріуполі» було нагороджено премією ВАФТА в номінації «Найкращий документальний фільм» та премією Гільдії режисерів Америки в номінації «Видатні режисерські досягнення в документалістиці».

На підтримку документального кінематографа та оцінювання його якості працюють **кінофестивалі**: Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини «Docudays UA» (започатковано в Києві у 2003 р.), Міжнародний етнографічний кінофестиваль «ОКО» (проводиться в Одеській області, з 2020 р.), фестиваль «Один світ» (найбільший правозахисний фестиваль документального кіно, є одним із засновників мережі фільмів (33 фестивалів по світу); про права людини проводиться в Чехії з 1999 р.), Міжнародний Лейпцизький фестиваль документального та анімаційного кіно (найстаріший кінофестиваль документального та анімаційного кіно, з 1955 р.), Міжнародний фестиваль документального кіно в Амстердамі (IDFA) (найбільший фестиваль документального кіно у світі; з 1988 р.), Копенгагенський міжнародний фестиваль документального кіно (СРН: DOX) (найбільший фестиваль документального кіно у північній Європі, з 2003 р.), Шефїлдський фестиваль документального кіно (Sheffield Doc/Fest, Велика Британія).

Контрольні запитання

1. Що таке документальне кіно?
2. Розкажіть історію виникнення поняття «документальний фільм».
3. Розкажіть про перший фільм, який визнали документальним.
4. На які жанри розділяють документальні фільми?
5. Які особливості мав напрям «пряме кіно», а які – «cinema verite»?
6. Чим характеризувався період розквіту українського документального кіно наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр.?
7. Які кінострічки називали «агітпрофільмами»?
8. Яку назву має перший український повнометражний документальний фільм?
9. Який документальний фільм уперше в історії українського кіно отримав премію «Оскар»?

Використані джерела

1. Єфіменко О. Специфіка роботи журналіста в сучасній документалістиці. URL: <https://cutt.ly/xwvc1ZDJx> (дата звернення: 19.07.2023).
2. Історія українського кіно : 1930–1945 / гол. ред. Г. Скрипник.; Київ : НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 2, 2016. 448 с.
3. Коробко В. І. Телевізійна документалістика та її види / *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Вип. 11. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2017. С. 30 – 35. URL: <https://cutt.ly/bwcMJYmH> (дата звернення: 09.07.2023).
4. Людина з кіноапаратом. *ВУФКУ* : вебсайт. URL: <https://vufku.org/found/liudyna-z-kinoaparatom> (дата звернення: 01.06.2023).
5. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930 : факти і документи. Т. 1. Харків : Вид-во «Дім Рекламу», 2018. 680 с.
6. Реальність у документальному кіно: конспект лекції Сергія Ксаверова. URL: <http://surl.li/oabhsj> (дата звернення: 20.07.2023).
7. Фільм «20 днів у Маріуполі» отримав «Оскар-2024» – перший в історії українського кіно. URL: <http://surl.li/rlgwm> (дата звернення: 11.03.2024).

Урок 6.4

Тема «Сучасні українські документальні фільми»

1. Стан сучасного українського документального кіно

Українське документальне кіно часів незалежності України зазвичай присвячено актуальним темам або ж розкриває знакові історичні чи мистецькі події/постаті. Наприклад, документальний фільм *«Земля блакитна, ніби апельсин»* (реж. Ірина Цілик, 2020) розповідає про життя сім'ї з мами та чотирьох дітей, які живуть у прифронтовій Красногорівці на Донбасі, про їхній побут, долання труднощів та приводи для радощів. Цей фільм у 2020 р., вперше серед робіт українських режисерів, був представлений на американському фестивалі незалежного кіно «Sundance Film Festival» та отримав нагороду в категорії «Найкраща режисура документального фільму». Серед міжнародних кінопремій також зазначені: гран-прі «Millennium Docs Against Gravit» у Варшаві, Польща (2020), гран-прі журі в категорії документального кіно на Міжнародному кінофестивалі у Сіетлі (SIFF), США (2021) та нагорода «Movies That Matter» за найкращий фільм про права людини кінофестивалю «ZagrebDox» у Загребі, Хорватія (2022). Цей список можна продовжувати.

А от фільм *«В. Сильвестров»* (реж. Сергій Буковський, 2019) присвячений видатному українському композитору: історії його життя та творчості. Ця документальна стрічка в 2021 р. була відзначена премією української кіноакадемії «Золота Дзига» в категорії «Найкращий звук», а також входить до списку 100 найкращих фільмів в історії українського кіно від Національного центру Олександра Довженка.

Розглянемо деякі приклади українських документальних кінотворів.

2. Телесеріал «Невідома Україна»

«Невідома Україна» (1993–1996) – цикл документальних фільмів, що розповідають про різні події з історії України, починаючи від найдавніших часів. Для створення фільмів проводилася значна дослідницька робота в архівах, музеях, фондах та бібліотеках, відбувалося спілкування авторів з істориками. Серіал створювався за держзамовленням і мав на меті просвітницьку місію – розвіяти розходження в історії, які сталися за часи радянської доби. До великого кіноциклу «Невідома Україна» входять чотири цикли документальних фільмів: «Невідома Україна. Нариси нашої історії», «Невідома Україна. Золоте стремено», «Невідома Україна. Як судились колись в Україні» та «Невідома Україна. Лікарська справа в Україні».



Кадр з циклу «Невідома Україна»:
Фільм 1. «Історія... Навіщо вона нам?» (1993)

Кіноцикл *«Невідома Україна. Нариси нашої історії»* присвячений історії України. Це 108 фільмів тривалістю 15 хвилин, створені в 1993 р. Національною кінематикою України. До процесу виробництва документальних фільмів цього циклу було залучено 68 режисерів та 50 операторів. Озвучували кінострічки відомі актори, ведучі радіо та телебачення, наприклад, Богдан Ступка та Наталя Сумська. Під час прем'єри у Будинку кіно в грудні 1993 р. показували сім фільмів з кіноциклу. «Невідома Україна» отримала позитивні відгуки та висувалася ідея про перезапис циклу на відеокасети для шкіл та вишів. Планувався й показ документального серіалу на державних телеканалах та дублювання мовами національних меншин. Проте показ на телебаченні відбувся лише 5 жовтня 1996 р. і тривав до середини 1997 р. на приватному телеканалі. Демонстрували одразу дві серії, а перед показом брали коментар у експертів з теми, що розглядалася.

Під час створення кіноциклу виникали певні складнощі, адже після проголошення незалежності України це був перший історичний серіал авторства різних режисерів. Складнощі виникали й з тим, що, незважаючи на те, що доступ до архівів був відкритий, дуже не вистачало візуального матеріалу, який би не був сповнений радянсько-комуністичної пропаганди. Тож команди, які працювали над створенням фільмів кіноциклу, відкривали українську історію по-новому не лише для майбутніх глядачів, а й спочатку для себе. Ця відкрита правда захоплювала та лякала водночас людей, тому після презентації кіноциклу в кінотеатрі лише через три роки глядачі змогли побачити його по телебаченню. І, незважаючи на те, що показ відбувався в не дуже зручний час, копії документального серіалу почали просити представники закладів загальної середньої освіти. Це прохання по можливості задовольняли. А от ідея дублювання стрічок мовами національних меншин України, так і залишилася нереалізованою.

Кіноцикл *«Невідома Україна. Золоте стремено»* присвячений історії української армії. Це 12 фільмів тривалістю 15 хвилин створені в 1993 р. Кіноцикл *«Невідома Україна. Як судились колись в Україні»* розповідає про історію права в Україні та містить 8 фільмів тривалістю 15 хвилин. Кіноцикл *«Невідома Україна. Лікарська справа в Україні»* присвячений історії української медицини, про яку розповідається в 12 стрічках тривалістю 15 хвилин.

3. Документальний серіал «Обрані часом»

«Обрані часом» (1997–2007) – представляє собою *серію документальних фільмів про видатні постаті, які народилися в Україні*. Таких фільмів понад 50, серед них: «Два життя Соломії» (про співачку Соломію Крушельницьку, 1997), «Між двома пострілами» (про театрального генія Леся Курбаса, 1997), «Думи мої...» (про оперного співака Бориса Гмирю, 1997), «Серж Лифарь з Києва» (про артиста балету, 1998), «Життя в запропонованих обставинах» (про актора театру та кіно Амвросія Бучму, 1998), «Будинки та химери Владислава Городецького» (про видатного архітектора, 1999), «Кому повідаю печаль мою?»

(про письменника і драматурга Володимира Винниченка, 1999), «Богові людям» (про митрополита Андрія Шептицького, 2000), «Незавершений портрет. Микола Машенко» (про видатного кінорежисера. 2001), «Думки проти течії» (про письменника Миколу Хвильового, 2001), «Вулиця без кінця» (про меценатів Терещенків, 2001), «В пазурах часу. Життя і творчість поета М. Бажана» (2003), «Друг мій Льонька» (про кінорежисера, народного артиста України Леоніда Осика, 2004), «Побачити інші часи» (про кінопродюсера, кінорежисера Олександра Ханжонкова, 2004), «Пристрасть літати. Леонід Биков» (про актора та режисера, 2004), «Кредо Євминова» (про вченого В'ячеслава Євминова, 2005), «Своє вікно» (про художницю Тетяну Яблонську, 2006), «Іван Драч» (про видатного поета та кінодраматурга, 2007), «Таємна свобода» (про кінорежисерів-шістдесятників, 2011) та ін.

4. Телесеріал «Борщ. Секретний інгредієнт»

«Борщ. Секретний інгредієнт» (режисер *Дмитро Кочнев*, 2020) – за сюжетом, відомий український кухар Євген Клопотенко вирушає в подорож Україною, щоб зібрати цікаві рецепти борщу з різних регіонів країни та розкрити секрети особливих інгредієнтів, які входять до його складу: чорнослив, груші, риба, бичачі хвости, квашена капуста, мед тощо.

Це вже 1 липня 2022 р. «Культура приготування українського борщу» була внесена до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО,



Постер до д/ф «Борщ.
Секретний інгредієнт»
(2020)

активістом наближення цієї події якраз і був Євген Клопотенко, а декілька років до цього для майбутнього фільму команда збрала **190 різних рецептів борщу**. Звісно, до багатосерійного фільму увійшли найцікавіші рецепти, які готують не менш цікаві люди: художники, фотографи, музиканти тощо. Загалом під час перегляду фільму можна записати **19 рецептів борщу**. Окрім оригінального рецепту та харизматичності героїв, під час знімання звертали увагу й на локацію для зйомок, тому у фільмі можна побачити не лише борщ та людей, а й неймовірну природу Полісся, Карпат, Ужгороду, Івано-Франківська, Львова, Бесарабії, Приазов'я, Чорного моря та Чорнобильської АЕС.

За словами авторів фільму ідея проєкту виникла в продюсерки стрічки Наталки Якимович під час участі в інтернет-дискусії про можливість існування борщу без м'яса. А вже потім майбутній фільм виграв Конкурс соціально вагомого контенту про єдину та різноманітну Україну «PITCH.UA» та отримав фінансування на створення.

У 2023 р. фільм «Борщ. Секретний інгредієнт» побачили й закордоном – його показали на Netflix з англійськими субтитрами.

5. Фільм «Весільний спадок»

«Весільний спадок» (реж. Олексій Гуз, 2022) є першою в історії українського кінематографа повнометражною стрічкою **про традиційне українське весілля різних регіонів країни**. Фільм розповідає про одяг наречених, дружб, про традиційні пісні та весільні обряди восьми областей: Київської, Черкаської, Чернігівської, Івано-Франківської, Чернівецької, Рівненської, Закарпатської та Харківської.

До створення фільму були залучені дослідники української культури Марія Квітка, Володимир Щирба, Олена Дідик, Ігор Перевертнюк, Олексій Гуз та Олександра Сорочай, а також приватні колекціонери, які надали вбрання для відтворення весільних традицій. У фільмі використали близько однієї тонни одягу та прикрас. У реконструкції весільних обрядів взяли участь 131 особа. Збір матеріалу для фільму тривав більше пів року. Спеціально для цієї стрічки кіногрупа збрала та записала унікальні пісні та приспівки восьми областей, про традиції в яких йде мова у фільмі.

Документальний фільм «Весільний спадок» є продовженням діджитал проекту **«Спадок»**, який у 2017 р. показували на закритті «Євробачення». Цей проєкт у 2018 р. отримав нагороду «Телетріумф» у категорії «Спеціальний проєкт для середовища digital», а також приз «Gold Remi Award» в категорії «Етнічний / Культурний» на Міжнародному фестивалі «WorldFest-Houston».



Постер до д/ф «Весільний спадок» (2022)

Контрольні запитання

1. Наведіть приклади сучасних українських документальних фільмів.
2. Перегляньте один із запропонованих документальних фільмів (або серію з циклу) та проаналізуйте актуальність вибраної теми та підхід до створення кінороботи.

Використані джерела

1. В. Сильвестров. URL: <http://surl.li/bimwcc> (дата звернення: 17.07.2023).
2. Земля блакитна, ніби апельсин. URL: <https://www.cinema.in.ua/zemlia-blakytna-niby-apelsyn/> (дата звернення: 17.07.2023).
3. Кіноцикл «Обрані часом». URL: <https://cutt.ly/BwcMKeOw> (дата звернення: 17.07.2023).
4. Марченко С. М. Забутий ювілей серіалу «Невідома Україна: Нариси нашої історії» – як показник стану неігрового кіно, медіа, кіноосвіти, суспільства. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 25. Київ : КНУТКіТ, 2019. С. 50–60. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/188208/296091> (дата звернення: 17.07.2023).
5. Подвійна прем'єра: цікаві факти про фільми «Борщ» та «Весільний спадок». URL: <https://www.cinema.in.ua/borshch-vesilnyi-spadok/> (дата звернення: 17.07.2023).

Урок 6.5

Тема «Науково-популярне кіно: його історія та розвиток»

1. Зародження науково-популярного кіно та його особливості

Науково-популярне кіно в доступній формі розповідає глядачам про *основні досягнення різних наук, про діяльність вчених, перебіг та результати досліджень*. Перші науково-популярні фільми з'явилися у Франції та Німеччині в 1897 р. Спочатку такі кінострічки в більшості використовували як рекламний продукт наукових організацій, які фінансували їхнє створення. Демонстрували науково-популярне кіно в наукових установах, клубах і закладах освіти. У програму показу входило близько п'яти короткометражок різного змісту, серед яких обов'язково були хронікальні та науково-популярні, що мали освітню мету. Тобто завдяки таким фільмам розраховували **підвищити загальний освітній рівень кіноглядачів**.

На початку ХХ ст. формується своєрідна **класифікація наукових фільмів**: *науково-дослідні, навчальні та науково-популярні*. **Науково-дослідні кінострічки** були більше схожі на документальні, бо в них показували перебіг складних досліджень та експериментів, які мали значний вплив на науку. На сьогодні такі фільми найчастіше призначаються для науковців або працівників певної спеціалізації. **Навчальні** вміщували певні інструкції, які мали на меті допомогти вивчити певні дії в конкретних ситуаціях, наприклад, як навчитися керувати автомобілем. Це можуть бути фільми-технології або фільми-лекції. **Науково-популярні фільми**, як і нині, створювались для широкого кола цільової аудиторії, розповідали про науково-технічні досягнення та спонукали цікавитися науковим світом. У науково-популярних кінострічках інформація подається більш доступною мовою, а для зацікавлення глядачів використовують засоби художньої виразності, притаманні художньому кіно (крупність плану, ракурси, музика).

Найчастіше **науково-популярні фільми розділяють** на *фільми-дослідження* (що показують доведені дослідження, винаходи, популяризують науку і техніку) та *фільми-гіпотези* (що ставлять під сумнів загальновідомі наукові знання та пропонують новий погляд на них). **За типами є таке розділення**: *науково-популярні* (що досліджують питання розвитку науки), *науково-публіцистичні* (розглядають актуальні соціальні питання, подорожі країнами) та *науково-художні* (пропагують мистецтво).

У науково-популярних фільмах інформація найчастіше подається у вигляді доказу, під час якого повторюється вже проведене раніше дослідження. Такі дослідження можуть знімати як в спеціальних наукових лабораторіях, де вони від початку проводились, або в знімальному павільйоні. Через притаманну їм документальність викладу матеріалу науково-популярні кінострічки більшістю сприймаються як істина. У цьому може бути ризик, адже крім перевірених доказів, можуть пропонуватися помилкові наукові ідеї, що збиватиме думку глядачів.

Серед **перших творців науково-популярних фільмів** вирізняються: Роберто Оменї («Життя метеликів», 1911), Володимир Лебедєв («Інфузорія», 1911; «Близнюки», 1922; «Пігментні клітини», 1926), Жан Пенлеве («Ікринка колюшки: від запліднення до прокльову», 1925; «Морський коник», 1933), Андрій Вінницький («Життя метелика», «Сухумський розплідник мавп», 1929; «Людина і мавпа», 1930; «Мураха-амазонка», «Павуки», 1936; «Інстинкт комах», 1939; «Корисні комахи», 1940; «Сонячне плем'я», 1944).

Серед **сучасних творців науково-популярного кіно** вирізняється французький режисер Клод Нурідсані, який разом з Тьєррі Машадо, Марі Перенну та Г'ю Ріффелом отримав у 1997 р. французьку національну кінопремію «Сезар» у номінації «Найкраща операторська робота» за фільм «Мікрокосмос» (1996). Нурідсані вивчав біологію в паризькому Університеті П'єра і Марії Кюрі. Він поєднує діяльність фотографа, журналіста та сценариста, а в кінематографі якраз й дебютував з фільмом «Мікрокосмос» як режисер, сценарист і оператор. Й одразу вдало, бо крім «Сезару», в 1996 р. отримав ще й Технічне Гран-прі на Каннському кінофестивалі. В співавторстві з Марі Перенну також відомі ще дві кінострічки його виробництва: «Генезис» (2004), що розповідає про еволюцію Всесвіту та життя на планеті Земля, та «Сфера чаклунства» (2011) – про природу очима дітей – героїв фільму.

2. Науково-популярне кіно в Україні

Пропагуванням кінематографа для навчання в Україні займався Одеський лекційний комітет для народних читань, який до 1907 р. за допомогою фільмів «заманював» глядачів на лекції. У 1901 р. у Львові відкривають відділення Віденської студії фільмів і фотографічних кліше «Уранія», який крім розважальних фільмів **демонстрував науково-освітні кінострічки, залучаючи для коментування вчених**. Проте відвідувати такі покази могли собі дозволити лише заможні люди. Наприкінці 1915 р. товариство перетворилося на інститут з лабораторіями, музеєм, практичними курсами з природознавства, експериментальною залогою для досліджень й науковим кінематографом.

Але навчальне кіно отримало справжній розвиток лише з початком відкриття контор з прокату фільмів. Так, одеське відділення Російського технічного товариства в 1908 р. для учнів гімназій відкрило кінолекторій, де пояснення до фільмів давали вчені товариства та педагоги гімназій. Показ тривав дві години й розділявся на два відділення. У першому відділенні показували географічні та історичні кінострічки з лекцією-поясненням протягом 30–40 хвилин, у другому відділенні – природничо-історичні та технічні кінострічки також з лекціями. У перерві між відділеннями найчастіше демонстрували комедії. Покази були платними, але прийнятними за ціною навіть для учнів. Тим паче отриманий прибуток від кіносеансів товариство витратило на закупівлю нових фільмів.

Деякі українські заклади освіти **придбали для навчання власні кіноустановки та наукові фільми**. Наприклад, харківська перша Маріїнська жіноча гімназія купила кінопроектор, щоб використовувати його під час вивчення географії, історії та природничих наук. А в кінотеатрах Києва, Харкова, Катеринослава (Дніпра), Чернівців і Львова для дітей показували кінострічки, схвалені педагогічною радою.

По селах кінопокази пояснювальних кінострічок про сільське господарство відбувалося завдяки **пересувним кіноапаратам**. У школах Харківської, Херсонської та Катеринославської губерній також використовували пересувну кінотехніку. У 1915 р. в Одесі відкривають **освітній театр** «Акваріум», а в Катеринославі – «Освітній кінематограф». «Уранія» та «Акваріум» успішно працювали до 1918 р.

У 1918 р. потроху відкриваються **нові кінозали та дитячі кінотеатри** у Києві, Вінниці, Кам'янець-Подільському та Катеринославі. Освітні пересувні кінопокази системно відбуваються в закладах різного рівня та клубах. Проте ідея використання кінематографа для навчання не отримала підтримки влади, тому такі кіносеанси зазвичай відбувалися у великих містах.

Всеукраїнський кінокомітет, створений у 1919 р. в Харкові, вже на початку своєї діяльності **провів облік культурно-освітніх, наукових і видових фільмів**. З цією метою на користь держави було вилучено кінострічки не лише в приватних прокатних конторах, а й у власників крамниць, бібліотек та салонів, де проводились кінопокази. Вилучені кінотвори внесли до фільмофонду кінокомітету та почали використовувати з культурно-освітньою та пропагандистською метою. У Харкові, а вже потім у Чернігові, Києві та Одесі відкривають спеціальні **показові кінотеатри для показу культурно-освітніх фільмів**. У Києві навіть влаштовують спеціальні **культпоходи на наукові кінострічки**, а зміст та важкі наукові терміни під час показу пояснювали запрошені лектори.

Кінолектори в 1920-ті рр. досить часто були залучені до кінопоказів. Навіть при Одеській кінофабриці було створено **лекторське бюро**, фахівці якого залучалися до коментування наукових фільмів. Лектори отримували спеціальні інструкційно-методичні посібники, в яких містились поради щодо використання кіно з освітньою та просвітницькою метою для глядачів будь-якого рівня освіченості. Відбувалася своєрідна науково-технічна пропаганда, тому застосовували пересувні кіноустановки, які вирушали в різні куточки країни на фургонах, агітпоїздах, трамваях, пароплавах. У такі поїздки крім лекторів часто вирушали відомі громадські діячі та вчені, які долучалися до бесід і дискусій після показу фільмів. Так сформувалися **народні кіноуніверситети**, що передбачали проведення лекцій з наукових питань з переглядом відповідних наукових кінострічок. Про проведення лекцій та їхню тематику заздалегідь повідомляли в газетах. Автори українських науково-популярних фільмів у подальшому підвищували свою майстерність, кінострічки починають показувати й в інших республіках, відбувається обмін досвідом із зарубіжними кіномитцями. Так, культурфільм «Асканія-Нова» за сценарієм Георгія Тасіна в 1925 р. отримав премію на паризькій виставці.

В Україні з 1922 р. починають знімати навчально-просвітницькі фільми, які називали *«культурфільмами»*. Це могли бути як документальні, так і науково-популярні кінострічки. У 1923 р. ВУФКУ (реорганізована у 1922 р. з Всеукраїнського кінокомітету) створює науково-сценарну комісію для культурфільмів і виробництво таких кінотворів відбувалося в Одесі, а з 1924 р. ще й в Києві та Харкові. Спочатку це були виробничі та етнографічні кінострічки, а з 1925 р. розпочалося знімання й навчальних і сільськогосподарських. Були фільми, які в ВУФКУ замовляли певні організації. Наприклад, «Боротьба з посухою» (для Цукротресту), «Боротьба зі шкідниками» (для Наркомзему), «Як годувати молочну корову», «Туберкульоз» (фільм режисера Георгія Тасіна визнавали одним з найкращих серед науково-популярних фільмів у СРСР).

З 1926 р. ВУФКУ **залучає до створення фільмів Всеукраїнську Академію Наук**. У 1927 р. виробництво культурфільмів збільшується: створюються кінострічки за вже готовими сценаріями про гірську промисловість, сільське господарство, анатомію, етнографічні пам'ятки, виробництво. Наприкінці 1928 р. культурфільми починають в основному створювати в Києві, для чого навіть купують закордонне спеціальне технічне обладнання. Знакові фільми кінця 1920-х рр.: «Життя метелика» (реж. Андрій Вінницький, 1929), який високо оцінили провідні ентомологи та біологи; «Вакцинація та імунітет» (реж. Олександр Уманський, 1930), що став першою кінострічкою з мікробіології про інфекційні захворювання.

На початку 1930-х рр. неігровим кінематографом в основному займалися випускники Одеського кінотехнікуму, які навчалися майстерності під час роботи, адже на відміну від ігрового кіно, праця над культурфільмами вважалася непрестижною. Бо над культурфільмами зазвичай працювала одна людина як режисер, сценарист і оператор, якщо ж фільми замовляли якісь наукові установи, тоді сценаристами могли бути й науковці. Науковий погляд рятував ситуацію, але все одно неігровим фільмам заважала відсутність кваліфікованих спеціалістів та втручання держави в кінопроцеси. У період Другої світової війни створювались кінострічки оборонної та пропагандистської теми. Розквіт науково-популярного кіно відбувся в Україні з моменту створенням окремої кіностудії та виробленням фільмів на запит глядачів, які стали більш освіченими та вимогливими.

У січні 1941 р. в Київській кіностудії на базі відділу техфільмів відкривають **Київську кіностудію технічних фільмів («Київнаучтехфільм»)** для створення навчальних кінострічок. Під час Другої світової війни вона була переміщена до Ташкенту. У 1954 р. кіностудія стає «Київнаукфільмом», а з 1992 р. – Національною кінематикою України. З 1959 р. на кіностудії створюється мультиплікація. У 1960-ті рр. активно збільшується українське кіновиробництво, тому й на студію приходять працювати нові талановиті працівники. Так створюється *київська школа наукового кіно*, серед майстрів якого: *Фелікс Соболев, Леонід Прядкін, Євген Загданський, Давид Черкаський, Володимир Дахно, Євген Сивокінь* тощо. У науково-популярних фільмах того періоду, що користувалися попитом у глядачів, піднімалися науково-технічні,

виробничі, соціальні, психологічні та культурно-мистецькі питання. Загалом Київська студія наукових фільмів виробляла 400 фільмів на рік.



*Оператор «Київнаукфільму» Леонід
Прядкін під час знімання фільму
«Чи думають тварини?» (1970)*

Знаковою постаттю українського науково-популярного кіно є **Фелікс Соболев**, який прийшов працювати в «Київнаукфільм» спочатку асистентом режисера. Його роботи від початку вирізнялися поєднанням комбінованих, мультиплікаційних зйомок, образністю та відстеженням емоцій людей. Зокрема, фільм «Підірваний світанок» (1965) розповідає про планету, яка випадково зникла в Сонячній системі, проводячи паралель з руйнівною діяльністю людини на планеті Земля. Найвідоміша його робота – фільм **«Мова тварин»** (1967), який отримав багато нагород, зокрема приз XII Міжнародного лейпцизького фестивалю документального та анімаційного кіно «Золотий голуб». В основі цієї кінострічки лежали дослідження над тваринами, які допомагали з'ясувати чи свідомо спілкуються тварини. Продовженням цих досліджень став інший фільм Соболева – **«Чи думають тварини?»** (1970). Ця кінострічка була відзначена у 1971 р. Державною премією СРСР за новаторський підхід до пошуку нової екранної мови. Ще одна відома кінострічка авторства Фелікса Соболева – «Сім кроків за горизонт» (1968) вміщує в собі сім серій про надзвичайні можливості людського мозку на прикладі унікальних людей того часу: обчислювача, grosмейстера, телепата, гіпнолога, барда.

До початку 2000-х рр. виробництво фільмів на студії майже припинилося і вона опинилася на межі банкрутства. На студії залишився кіноархів, де можна переглянути каталог фільмів за період з 1941 по 2017 р. Архівні дані також зберігаються на [сайті](#).

У 2018 р. державний кіноархів Довженко-Центр повернув до України загублений науково-популярний фільм **Андрія Вінницького «Людина і мавпа»** (1930). Перед цим дослідники Центру вивчали співпрацю ВУФКУ з іншими країнами. Тож написали запит й до архіву «National Film Center» у Токіо, щоб отримати список фільмів, які показували в Японії в 1920–1930-х рр. Так в японських архівах було знайдено кінострічку «Людина і мавпа», яка зберігалася там ще з 1958 р. За японськими законами плівка вже вважається власністю країни, тому її не можна перемістити за межі Японії. Українські дослідники вели перемовини з японськими протягом року, у результаті за 120 тисяч гривень в Японії зробили копію плівки фільму й відправили в Україну.

Фільм «Людина і мавпа» знімав Андрій Вінницький, що був біологом за освітою, фільмував дослідження Івана Павлова та в 1946 р. за науково-популярний фільм «Сонячне плем'я» отримав нагороду на Каннському

кінофестивалі. У кінострічці намагалися пояснити теорію Дарвіна, порівнюючи поведінку та будову скелету новонароджених дітей та мавпент. Знімання відбувалося в «Сухумському науково-дослідному притулку мавп», куди для досліджень відправили мавпу з тропічних лісів. Режисер використовував уповільнену зйомку та рухому інфографіку. Всі візуальні прийоми, як й саме дослідження, на ті часи вважалися майже унікальними.

У середині ХХ ст. **показ науково-популярного кіно в основному почав відбуватися по телебаченню**. У 1970-ті рр. у таких кінострічках був присутній **ведучий-вчений**, а пізніше почали використовувати або закадровий голос, або ведучого-актора, або ж коментарі декількох вчених у кадрі. Ведучий почав сприйматися як людина, рівна глядачам, бо також під час знімання фільму дізнавався про раніше невідоме. На початку ХХІ ст. на допомогу в приверненні уваги до наукової теми стали використовувати різні візуальні методи, наприклад, *анімування документів*, а також *показ експериментів вчених та кадрів історичних реконструкцій*.

Контрольні запитання

1. В якій країні виникли перші науково-популярні фільми?
2. Яку класифікацію мали наукові фільми на початку ХХ ст.?
3. Які існують типи науково-популярних фільмів?
4. У чому полягають головні особливості науково-популярних фільмів?
5. Як українські заклади освіти на початку ХІХ ст. використовували наукові фільми?
6. Які фільми в Україні називали «культурфільмами»?
7. Який режисер вважається знаковою постаттю в українському науково-популярному кіно? Назвіть його найвидатніші кінороботи.

Використані джерела

1. Десятник Г. О. Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення: навчальний посібник. Київ : Вид-во Київський міжнародний університет, 2012. 292 с. URL: <https://studfile.net/preview/8849107/page:27/> (дата звернення: 18.04.2024).
2. Захарченко С. «Людина і мавпа»: як в Японії знайшли український науково-популярний фільм. URL: <http://surl.li/mtapun> (дата звернення: 18.04.2024).
3. Кіно науково-популярне. *Енциклопедія сучасної України* : вебсайт. URL: <https://esu.com.ua/article-6928> (дата звернення: 18.04.2024).
4. Миславський В. Історія українського кіно. 1896–1930. Факти і документи : монографія. Т. 2. Харків : Вид-во «Дім реклами», 2018. 528 с. URL: <http://surl.li/gxsnt> (дата звернення: 18.04.2024).
5. Миславський В. Становлення виробництва культурфільмів в Україні протягом 1922–1930-х років. <http://surl.li/sxmdm> (дата звернення: 18.04.2024).
6. Сучасні формати науково-популярного та учбового телебачення. URL: <http://surl.li/mghas> (дата звернення: 18.04.2024).
7. Хмельницька Л. Становлення та розвиток хронікально-документального та наукового кіно в Україні у 20-х роках ХХ століття. URL: <http://surl.li/syklw> (дата звернення: 18.04.2024).
8. Чеканов В. Ю. Історичний простір у зображенні науково-популярної кінодокументалістики. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Сер. Історичні науки. Том 31 (70). № 4. 2020. С. 248–253. URL: <http://surl.li/khkayc> (дата звернення: 18.04.2024).

Урок 6.6

Тема «Сучасне науково-популярне кіно»

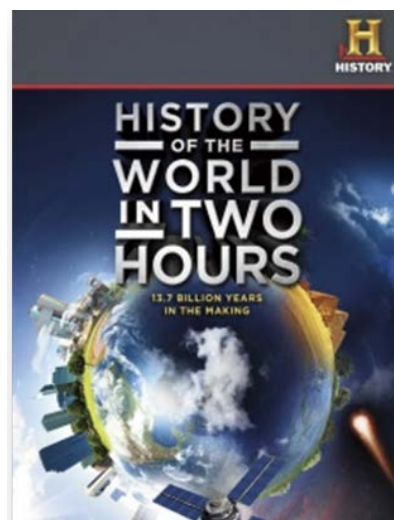
Науково-популярне кіно прагне розкрити секрети наук доступною для глядача мовою. Найчастіше такі фільми можна побачити по телебаченню або ж на вебплатформах. Наприклад, у 2021 р. на YouTube з'явився науково-популярний серіал режисера *Дениса Соболева* про винаходи українців у сфері медицини та біології – *«Laboraverum»*. Зокрема, в ньому розповідається про відкриття імунітету, вакцини проти висипного тифу та винахід медичної маски. Але є й повноцінні кінофільми, за якими можна вивчати світ.

Кінофільм *«Мікрокосмос»* (1996) режисерів *Клода Нурідсані* та *Марі Перену* був знятий у співпраці Франції, Швейцарії та Італії. Має французьку та англійську версії. У французькій версії оповідачем є Жак Перрен, а в англійській – Крістін Скотт Томас. В основі кінострічки лежать дослідження французьких біологів протягом п'ятнадцяти років. Два роки пішло на технічну підготовку до макрозйомки та три роки відбувалося безпосередньо знімання. У фільмі зображено один день з життя комах і те, як вони сприймають різні явища природи: дощ, туман, вітер. Тут трава стає високою, а дощ накриває, наче хвилі. Комахи різні й ведуть себе відповідно як в спокої, так і в боротьбі зі стихіями. «Мікрокосмос» захоплює, тому заслужено отримав багато нагород. Так, його показали в позаконкурсній програмі Каннського кінофестивалю в 1996 р. та фільм отримав Технічний Гран-прі. У 1997 р. фільм отримав Премію «Сезар» у 5 номінаціях з семи: «Найкраща операторська робота», «Найкращий монтаж», «Найкращий звук», «Найкраща музика до фільму» та «Найкращий продюсер».

Серіал *«100 великих відкриттів»* (2004) режисера *Майка Фаунтіна* каналу «Discovery» присвячений найбільшим відкриттям у світі науки і техніки. – досягненням з історії, астрономії, хімії, фізики, медицини тощо.

З назви зрозуміло, що *«Історія науки»* (2010) – це серіал про історію та розвиток науки від давніх часів й до наших днів. Науковці – Аллан Чепман, Максл Мослі, Маргарет Есірі, Брайан Хілл, Розалі Двід та ін. цікаво та доступно розповідають про астрономію, математику, біологію, хімію та фізику. Кінострічки, зняті режисерами *Джіллом Харрісоном, Пітером Окслі, Ніколя Куком і Нетом Шарманом* на початку серії ставлять наукове запитання, а потім разом з науковцями дають відповідь за допомогою досліджень та експериментів.

«Історію світу за дві години» (2011) режисера *Дугласа Коєна* визнано одним з найкращих науково-популярних фільмів про космос і планету Земля. Це історія Всесвіту від Великого вибуху до сьогоднішніх днів. Фільм – послідовна розповідь про етапи життя на нашій планеті за майже 14 мільярдів років, він розповідає про вплив еволюції Всесвіту на зародження цивілізації та його подальший розвиток.



Постер до фільму «Історія світу за дві години» (2011)

«Таємний код життя» (2011) режисерів **Дена Чайлда, Стефена Кутера** і **Майкла Лачменна** розповідає про вплив чисел на різні життєві ситуації. Науковцями Маркусом дю Сотоєм, Дженніфер Бейзл і Лорен Карпентер через розкриття цікавих наукових фактів з математики і фізики дається погляд на вселенський код та пояснюється відсутність у житті випадковостей. Саме в таємному коді життя науковці вбачають причину того, що все в житті закономірно. Проте навіть за таких обставин людина має можливість щось змінити у своєму житті, використовуючи числа як допомогу.

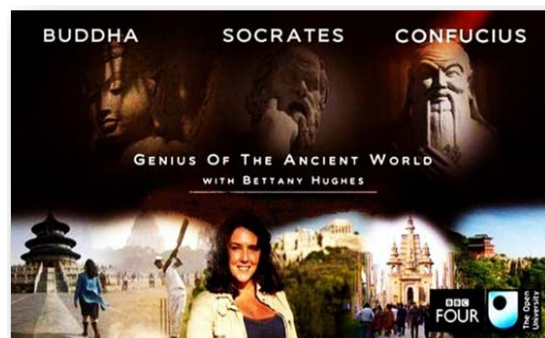
Серіал **«Винаходи, які шокували світ»** (2011) режисерів **Крістін Нілсен** та **Гая О'Саллівана** проводить глядачів ХХ ст. шляхом відкриттів, що своїм значенням змінили світ і зробили його таким, яким ми його знаємо. Це винаходи телефону, радіо, ДНК, літаків, космічних кораблів, електрогітари, свічки запалювання. Кожна серія розказує про те, як винахідникам давалася робота: через які помилки та невдачі довелося їм пройти.

Всі винаходи мають свою історію і своє значення – позитивне або небезпечне, а деякі взагалі зникли з використання. Проте кожен з них має своє місце в історії розвитку науки.

У серіалі **«Генії стародавнього світу»** (2015) режисера **Роба Коулінга** розповідається про Будду, Сократа й Конфуція. Оповідачем є історикня **Бетані Хьюз**, яка під час подорожей Індією, Грецією та Китаєм, відкриває місця, де жили ці філософи, спілкується з експертами, веде мову про вплив світогляду героїв серіалу на сучасний образ мислення.



Заставка до серіалу
«Винаходи, які шокували світ» (2011)



Постер до серіалу
«Генії стародавнього світу» (2015)

Контрольні запитання

1. Назвіть приклади науково-популярних фільмів.
2. Перегляньте запропонований науково-популярний фільм, розкажіть про історію його створення та значення для суспільства.
3. Запропонуйте наукову ідею, про яку б ви хотіли зняти власний науково-популярний фільм? Презентуйте ідею фільму.

Використані джерела

1. Матяш Т. На YouTube вийшов серіал про відомі винаходи українців для медицини та біології – Laboraverum. URL: <http://surl.li/oqnetb> (дата звернення: 19.04.2024).
2. UWCF рекомендує науково-популярні фільми для школярів. URL: <https://uwcfoundation.com/ua/blagotvoritelnost-v-ukraine/urnpf> (дата звернення: 19.04.2024).
3. 10 науково-популярних фільмів, які допоможуть зрозуміти наш світ. URL: <http://surl.li/hbkewx> (дата звернення: 19.04.2024).

Урок 6.7

Тема «Мультиплікаційне кіно та його види»

1. Виникнення мультиплікації (анімації) та її види

Анімацією (мультиплікацією) називають вид кіномистецтва, у якому під час знімання фіксують послідовні фази руху мальованих (графічних), об'ємних або комп'ютерних персонажів. Ці створені об'єкти оживають, коли відбувається показ зображень зі швидкістю 16–24 кадри на секунду. Анімацію прийнято розділяти відповідно на мальовану, об'ємну та комп'ютерну. Поняття «анімація» та «мультиплікація» (мультипліковані фільми) використовуються як синоніми, проте найчастіше до мультиплікації відносять твори, створені за допомогою мальованої або об'ємної техніки, а до анімації – за допомогою комп'ютерної графіки.

Історія мальованої мультиплікації розпочалася 30 серпня 1877 р., коли французький винахідник і фотограф Шарль-Еміль Рейно запатентував свій праксиноскоп. Нагадаємо, що цей пристрій мав диск, який обертася і за допомогою спеціальних дзеркал і ліхтаря проєктував малюнки на желатинових стрічках, створюючи ілюзію руху мальованих зображень. Перший *показ оптичного театру*, де показували «світлові пантоміми», Рейно провів **28 жовтня 1892 р.** Це не були фільми в сучасному розумінні – з розгорнутим сюжетом та покадровим зніманням, а лише виготовлені вручну та склеєні в одну стрічку зображення. У 1892–1894 рр. Рейно перший *застосовував роздільне малювання персонажів та фону*. У цій пошаровій техніці малювання малюнок наноситься на кілька аркушів целулоїдної плівки, накладених один на одного, на нижньому аркуші малюється нерухомий фон, на наступний – малорухомі об'єкти, далі – ті, що рухаються. Тому для створення наступного кадру можна лише замінити верхній аркуш, не перемальовуючи все одразу. Така техніка у виробництві значно легше повної (тотальної) анімації.

У 1900 р. карикатурист *Джеймс Стюарт Блектон* винайшов *покадрову зйомку анімації*, що має також назву «One turn, one picture», за яким один поворот ручки кінокамери відповідав одному кадру. У 1906 р. Блектон разом з продюсером Альбертом Е. Смітом засновують кінематографічне об'єднання «Вітаграф», де з'являється славнозвісна анімація *«Комічні фази смішних облич»* (1906). Першим анімаційним фільмом, знятим покадровою зйомкою стає *«Готель з привидами»* (1907).

Знаковим в історії анімації став мультфільм *Еміля Коля «Фантасмагорія»* (1908) про пригоди ляльки-фантоша (від італ. *fantoccio* – лялька, опудало, теж саме, що маріонетка), адже це перша мальована анімація з наявним сюжетом, характером героя та покадровою зйомкою. Також Коль уперше *розмістив камеру над малюнками*. Він створював малюнки чорними чорнилами на білому папері, проте показував свої мультфільми в негативі, тож здавалося, що вони намальовані крейдою на

білій дошці. Проте робота американського карикатуриста Вінзора МакКея «Динозавр Геті» (1909) вважається більш деталізованою, бо мала сюжет і більш ретельно промальованого персонажа і задній фон. Також авторству Коля належить поєднання ігрового фільму й анімації в кінострічці «Сяння іспанського місяця» (1909).

Ключовою персоною в історії анімації став **Волт Дісней** (детальніше про Діснея – див. в уроках 9.7–9.8). Він вивів анімацію на комерційний рівень, розділив аніматорів на спеціалізації, ввів проведення навчальних майстер-класів для співробітників студії.

Але Волт Дісней не є винахідником у всьому, що йому приписують. Наприклад, *першим повнометражним анімаційним фільмом* є твір аргентинського режисера Квіріні Крістіані «**Апостол**» (1917), а **ідея створення** такого персонажа як миша **Міккі Маус** належить аніматору **Абу Айвексу**, який працював на студії «Дісней».

У 1940 р. розпочалося створення славнозвісного анімаційного серіалу про kota та мишу – «**Том і Джері**» режисерів **Вільяма Ханни** та **Джозефа Барбери**. Перша серія мала назву «Коту дають копняка», де кіт мав прізвисько Джаспер, а миші ще не було. Цю короткометражку номінували на «Оскар», а мультиплікатори почали працювати над розширенням історії, змінили коту ім'я і ввели для протистояння мишу Джері. Спочатку анімаційний серіал показували в кінотеатрах, а в 1958 р. він перебрався на канали телевізорів. Серіал має 164 серії та отримав сім нагород «Оскар».

Об'ємна анімація має свої підвиди: лялькова, пластилінова, сипка, голчаста, Лего-анімація та інші.

Лялькова анімація виникла після мальованої. У ній використовується сцена-макет з декораціями, а персонажів зображують ляльки. Нові кадри робляться після зміни поз ляльок. Виникненню лялькової анімації завдячують танцівнику, балетмейстеру Санкт-Петербурзького Маріїнського театру та кінорежисеру Олександр Ширяєву, який під час розробки однієї з балетних постановок використав декілька однакових ляльок з пап'є-маше, чії частини тіла кріпилися на гнучкому дроті. Ляльки немов зображували послідовність рухів у танці за рахунок того, що вони ставилися в ряд в позі, яка продовжувала позу попередньої. А в 1906 р. Ширяєв починає знімати мультиплікаційні фільми-балети з поєднанням мальованої та лялькової технік. Проте існує інформація про те, що Джеймс Стюарт Блектон і Альберт Е. Сміт зняли перший ляльковий фільм «Цирк ліліпутів» (1898) з використанням дерев'яних іграшок та ілюзії руху. А в 1911 р. Еміль Коль створює лялькову мультиплікацію «Малюк Фауст».

Перші мультфільми з сюжетом, зняті в техніці **лялькової анімації**, належать авторству режисера **Владислава Старевича**. Знімаючи науково-популярні кінострічки про комах він помітив, що під штучним освітленням комахи поводяться неприродно. Тому для знімання таких сцен створював муляжі комах. Потім Старевич вирішив знімати лялькові анімаційні фільми.

Так з'явилися такі мультфільми, як «Прекрасна Люканіда, або Війна вусачів з рогачами» (1912) і «Помста кінематографічного оператора» (1912). Ляльки у вигляді комах були дуже схожими на живих, тому глядачі вважали режисера їх дресирувальником (*повторення матеріалу – див. 3.5 – 3.6*).

У створенні мультфільмів у техніці *пластилінової анімації* часто використовується *метод перекладки*, коли пласкі пластилінові персонажі й об'єкти розміщують на окремих скляних пластинах, які розташовують одна над одною.

Сипка анімація передбачає створення мультфільмів за допомогою таких сипких дрібнозернистих чи порошкоподібних матеріалів як пісок, сіль, манка, кава тощо. Першовідкривачкою техніки є режисерка-мультиплікаторка *Кароліна Ліф*, яка створила мультфільм *«Пісок, або Пітер і Вовк» (1969)*. Таку анімацію часто називають пісочним перфомансом, коли створюють її в режимі реального часу з підсвічуванням поверхні й виведенням зображення одразу на екран.

Голчасту анімацію відкрив художник-графік й аніматор *Олександр Алексєєв* у 1931 р., отримавши патент на голчастий екран у 1935 р. Він зняв цією технікою такі *мультфільми*: «Ніч на Лисій горі» (1932–1934), «Картинки з виставки» (1972), «Три теми» (1980) і «Ніс» (1963). Голчастий екран являє собою білу площину, через яку проходять безліч металевих голок-штифтів. За рахунок того, що камеру розміщують навпроти екрану, а джерело світла – збоку від нього, голки не помітні, а зображення створюється за рахунок тіней від них.

Лего-анімацію зрозуміло, що створюють з конструкторів Лего. Так, у 2009 р. провели конкурс серед режисерів-аніматорів, результатом якого стала серія мультфільмів *«Космічна поліція»*. Найчастіше нині зустрічаються мультфільми, створені за допомогою комп'ютерної анімації, які імітують лего-анімацію: «Лего фільм» (2014), «Лего фільм. Ніндзяго» (2017).

На сьогодні найбільшою популярністю користується *комп'ютерна анімація*, яка створюється за допомогою спеціальних комп'ютерних програм. Історія виникнення цього виду анімації починається з розвитку інформатики, коли в 1960-х рр., завдяки винайденню Айвенгом Сазерлендом програми «Скетчпад», стало можливим створення графічних малюнків. У комп'ютерній анімації використовують технологію ключових кадрів і покадрову технологію. Найчастіше у виробництві анімації застосовують *технологію ключових кадрів*, коли художник-аніматор малює лише основні фази руху персонажа, пози та розміщення об'єктів, а рух між цими основними фазами вже створює комп'ютерна програма. Також застосовується *технологія захоплення руху*, коли актори в спеціальних костюмах з датчиками руху, відтворюють необхідні рухи персонажа, а комп'ютер вже перетворює їх на рух персонажів.

Уперше *комп'ютерну графіку* використав угорський аніматор *Петер Фьольдеш*, створивши в 1971 р. мультфільм *«Метадані»*. Першою експериментальною *анімаційною роботою в 3D* стала короткометражка *«Комп'ютерна анімація руки»* (1961) режисерів *Едвіна Кетмулла* і *Фреда Парка*. *Першим повнометражним мультфільмом, створеним за допомогою комп'ютера в 3D*, стала *«Історія іграшок»* (1995), а за його чотирма частинами можна відслідкувати історію розвитку анімації за 25 років.

Створення анімаційного фільму, як і будь-якого іншого, розпочинається з **написання сценарію**. Сценарій повинен бути добре прописаним, щоб потім не малювати зайвого. Потім розпочинається етап створення персонажів з характерними для них рисами зовнішності. За допомогою **розкадровки** можна зрозуміти як виглядатимуть сцени в анімаційному фільмі, а аніматик (анімована розкадровка) відповідно до розкадрування та хронометражу фільму. Далі відбувається **продакшн візуальної частини**, коли на основі аніматика художник-аніматор малює основні об'єкти та рухи персонажів, а потім вже малює проміжні рухи. В фіналі відбувається **створення звукової частини** анімаційного фільму: *озвучування слів, написання звуків, музики*.

У мальованій анімації в кожному кадрі фаза руху персонажа повинна змінюватися, після чого кожен малюнок фотографується і виводиться на екран. Режисер-мультиплікатор розподіляє сцени між художниками-мультиплікаторами, проміжні сцени малюють менш досвідчені мультиплікатори, інші – створюють фон. Далі контурні малюнки переносять на прозорий пластик, обводять тушшю та розфарбовують. Потім малюнки фотографуються та зображення синхронізують зі звуком.

У ляльковій анімації за ескізами персонажів створюють рухливих ляльок, одяг і взуття для них. Потім знімають фази руху ляльок, що може зайняти від декількох днів до декількох місяців. Загалом знімання повнометражного лялькового мультфільму може зайняти три роки.

Під час збирання комп'ютерної анімації заздалегідь створені кадри виставляються послідовно. У **векторній 2D-анімації** створюються складові частини тіла / тулуба персонажа, а потім переміщаються необхідні частини тіла окремо, відповідно до фази руху. У **3D-анімації** персонажеві створюють скелет, який за допомогою комп'ютерної програми дозволяє рухати та переміщувати об'єкт.

Багато мультиплікаторів у своїй роботі користуються **дванадцятьма правилами** на основі досвіду працівників **студії «Дісней»** з 1930-х рр., представлені в 1981 р. в книзі Френка Томаса і Оллі Джонсона «Ілюзія життя: анімація Disney». Книгу навіть називають **«біблією анімації»**. Це такі **12 принципів анімації**: *стиснення і розтягування; випереджувальний рух; сценічність; від пози до пози; наскрізний рух; сповільнення на початку та по завершенню; рух по дугах; другорядний рух; темп, частота зміни рухів; перебільшення; професійний малюнок; харизма персонажа.*

2. Японське аніме

В Японії анімацію традиційно називають *«аніме»*. До аніме належить анімація, створена саме в Японії, з притаманними для неї певними особливостями. Найчастіше аніме представлено у вигляді телесеріалів і виготовляється для підліткової аудиторії. Так, *кодомо* – жанр аніме для дітей 10–12 років, *сьодзьо* – аніме для дівчат від 12 до 18 років, *сьонен* – для хлопців того ж віку. Сюжет в основному береться з японських коміксів – *манґи* або з книжок.

Перші аніме, що виникли в 1910-х рр., були короткометражними, тривалістю 1–5 хвилин, на основі досвіду США та Франції. Спочатку у персонажів було по чотири пальці, бо так їх простіше малювати, а вже потім почали малювати по п'ять пальців. Це убезпечувало від конфлікту, бо «чотири пальці» було образливою назвою буракумін, які колись займалися обробкою м'яса й шкіри чотириногих тварин. Перші аніме конкурували з діснеївськими мультфільмами, крім того їхнє виробництво було значно дорожчим.

Першим аніме був *«Новий альбом нарисів»* (1917) режисера *Декотена Шімокави*, створений крейдою на чорній дошці. У 1920-х рр. були спроби наростити виробництво, але постійно виникали складнощі. Так, перша студія анімації «Kitayama» була зруйнована в 1923 р. внаслідок Великого кантонського землетрусу й так і не була відновлена. Першим аніме, про який дізналися й за кордоном, став *«Крадій замку Багуда»* (1926) режисера *Фуджі Нобуро*, персонажі якого були вирізані з паперу для оригамі. А в 1930-ті рр. аніме, на жаль, стало засобом для пропаганди провоєнної політики влади. Новий етап аніме розпочався в 1948 р., коли студія «Toei Animation» заявила, що стане японським «Діснеєм» та вартість створення анімаційних фільмів зменшилася.



Марки з Осаро Тедзукою та його персонажами

Активне розповсюдження аніме почалося завдяки *Осаму Тедзука*, який у 1961 р. заснував анімаційну студію «Mushi Productions», у 1962 р. випустив експериментальний фільм «Історія однієї вулиці», а вже 1963 р. – перший аніме телесеріал «Могутній атом», що став культовим. У 1964 р. культовий серіал отримав нове дихання у вигляді повнометражного фільму *«Могутній атом – космічний герой»*. Саме Тедзука придумав

характерний для аніме вигляд персонажів зі збільшеними очима, надихнувшись першими мультфільмами Волта Діснея.

Починаючи з 1970-х рр. аніме активно розвивається, а вже у 1980-х рр. отримує широке розповсюдження по країні, розпочинають свій

творчий шлях багато відомих режисерів анімації, наприклад, всесвітньовідомий *Хаяо Міядзакі*. У 1988 р. виходить повнометражний фільм «*Акіра*» режисера *Кацухіро Отото*, який став касовим. *1980-ті рр.* називають «*золотим періодом*» аніме, бо режисери-аніматори мали змогу експериментувати, відкривати нові жанри й не знали проблем з фінансуванням.

У *1990-ті рр.*, період «*втраченого десятиліття*», настала фінансова криза й більшість анімаційних студій закрилася. Аніме, які з'являлися в той період, зазвичай мали розважальний характер. Зокрема, так виник телесеріал «*Сейлор Мун*», який свого часу був популярним й на українському телебаченні. А вже в *2000-ті рр. аніме отримало світову популярність завдяки інтернету*.

Найперша з особливостей аніме – це **великі очі**. Насправді очам аніматори дійсно приділяють велику увагу, передаючи за їхньої допомогою характер та настрої персонажа. Очі героїв аніме здаються занадто великими особливо через те, що їх малюють деталізовано, а рот і ніс схематично, майже рисочками. Порівняно з очима, тіло малюють більш реалістично, з дотриманням анатомічних пропорцій. Хоча й існує інший стиль малювання аніме – «*тібі*», в якому персонажі намальовані спрощено, з непропорційною головою й дуже великими очима.

Основною відмінністю аніме від іншої анімації є **наявність символічно-графічної мови**, через яку передають **емоції персонажів**. Так, якщо навколо героя є мерехтливий ореол, то так зображують дощ, а якщо він ненароком чхає, то про героя хтось подумав. Передати необхідну атмосферу японського анімаційного фільму також допомагає **музика**, яку часто записують відомі співаки, бо саундтрек з аніме потім випускають окремими треками й вони часто стають популярнішими, ніж звичайні альбоми виконавців. Акторів озвучування аніме називають «*сейю*» і це дуже популярна й престижна робота в Японії.

3. Історія мультиплікації в Україні

Історія української анімації розпочалася в 1920-х рр. і завдячує своєму виникненню художнику-мультиплікатору й режисеру **В'ячеславу Левандовському**, який очолив майстерню мультиплікаційних фільмів при Всеукраїнському фотокіноуправлінні (ВУФКУ) в Одесі. Він же зняв **перший український мультфільм «Казка про солом'яного бичка» (1927) у техніці шарнірних маріонеток**, що досьогодні не зберігся. Незважаючи на те, що на пострадянському просторі першим мультфільмом вважається твір Дзиги Вертова «Радянські іграшки» (1924), проте він, на відміну від творіння Левандовського, був розрахований на дорослу аудиторію. У 2017 р. на честь 90-річчя української анімації аніматори нашої країни створили свою **версію** того, як виглядає цей солом'яний бичок з першого мультфільму.

У 1934 р. створюється *відділ художньої мультиплікації* та виходить мультфільм *«Мурзилка в Африці»*. Повоєнні часи були дуже важкими для української анімації до того періоду, поки в 1959 р. при «Київнаукфільмі» заснували *Творче об'єднання художньої мультиплікації*, яке очолив *Іполит Лазарчук*. Першим мультфільмом об'єднання став фільм *«Пригоди перцю»* (1961) режисерів *Ірини Гурвич* та *Іполита Лазарчука*. У цей час мультфільми хоч і знімалися на основі української творчості, проте переозвучувалися російською мовою, бо це давало змогу показувати їх по всьому Радянському Союзу й мультиплікатори за це отримували більше грошей. Так, мультфільм *«Чому у півня короткі штани»* (1966) режисерів *Іполита Лазарчука* та *Цезаря Оршанського*, знято було в техніці перекладної анімації й хоч озвучено російською мовою, проте в основі лежить українська творчість. Він зроблений *в стилі косівської інкрустації по дереву*. У 1967 р. вийшла перша серія відомого мультиплікаційного серіалу *«Як козаки...»* (1967–1995).

У 1970–1990-ті рр. українська анімація була дуже розвиненою, народжувалося багато творів, які отримували й світове визнання. *Створювалися мультиплікаційні екранізації книжок: «Пригоди капітана Врунгеля»* (1976–1979) за повістю Андрія Некрасова, *«Аліса в Країні чудес»* (1981) за повістю Льюїса Керола, *«Острів скарбів»* (1988) за романом Роберта Льюїса Стівенсона, *«Енеїда»* (1991) за поемою Івана Котляревського. У 1980 р. вийшов мультфільм про дружбу між юним вовчепом і веселою краплею дощу *«Капітошка»* режисера *Бориса Храевича*. Класикою української анімації є твір режисера *Едуарда Назарова «Жив-був пес»* (1982) за українською народною казкою «Сірко», У 1990 р. «Київнаукфільм» перейменовують на «Укранімафільм», а у 2019 р. ліквідовують через приєднання до Довженко-Центру.

На початку 2000-х рр. українська анімація переживала період занепаду, багато мультиплікаторів виїхали з країни в пошуках іншої роботи, проте потроху почали створюватися приватні анімаційні студії. У 2003 р. відбулася знакова подія: вперше за часи незалежної України українська анімаційна стрічка отримала нагороду світового рівня. Це був пластиліновий мультфільм *«Йшов трамвай № 9»* (2002) режисера Степана Ковалю, який отримав «Срібного ведмедя» на Берлінському міжнародному кінофестивалі та гран-прі Штутгарського міжнародного фестивалю анімаційних фільмів. *Перший багатосерійний мальований анімаційний серіал «Лис Микита»* (2005–2007) режисера *Володимира Кметика* було створено на замовлення Всеукраїнського товариства «Просвіта» за творами Івана Франка й середньовічним «Романом про Ренара».

У 2013 р. радянський мультфільм «Сонячний коровай» (1981) адаптували для незрячих дітей, озвучивши його за допомогою тифлокоментаря. *Першим повнометражним анімаційним фільмом у 3D* став *«Микита Кожум'яка»* (2016), який було показано в 15 країнах світу.

На сьогодні найбільш касовим анімаційним фільмом доби незалежності є «*Мавка. Лісова пісня*» (2023), режисери – *Олександра Рубан* і *Олег Маламуж*, знятий на основі драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» та українських міфів.

Контрольні запитання

1. Розробка якого пристрою стала передосовою виникнення мультиплікації?
2. Хто винайшов покадрову зйомку анімації?
3. Як називався перший мультфільм з сюжетом?
4. У якому мультфільмі вперше з'явився популярний діснеївський герой Волт Дісней?
5. Які підвиди має об'ємна анімація? Назвіть приклади таких мультфільмів.
6. Що таке «комп'ютерна анімація»? Як вона створюється?
7. Що означає «аніме»? Розкажіть про його особливості.
8. Як називається перший український мультфільм?

Використані джерела

1. Анімаційні фільми. Основні види анімації, способи створення та етапи виробництва анімаційних фільмів. *Ukrainian film school* : вебсайт. URL: http://filmschool.com.ua/animacijne_kino (дата звернення: 19.04.2024).
2. Бричанський А. О. Український мультиплікаційний кінематограф як вид мистецтва. URL: <http://surl.li/tlfkn> (дата звернення: 19.04.2024).
3. Корнєєва Л. Л. Анімація (мультиплікація). *Велика українська енциклопедія* : вебсайт. URL: <http://surl.li/ceits> (дата звернення: 19.04.2024).
4. Ліміна П. Аніме захоплює Netflix. Що потрібно знати про японські мультфільми? URL: <https://bit.ua/2020/02/anime-netflix/> (дата звернення: 19.04.2024).
5. Мультиплікація. URL: <http://week.dp.gov.ua/osvitnia-prohrama/pislya91/mulyplikatsiia> (дата звернення: 19.04.2024).
6. Нестелєв М. Від «Енеїди» до «Мавки»: злети і падіння української незалежної мультиплікації. URL: <http://surl.li/phmnc> (дата звернення: 19.04.2024).
7. Що таке мультиплікація? Технології створення мультфільмів. URL: <http://surl.li/tlfah> (дата звернення: 19.04.2024).
8. Як створювати анімацію: принципи від студії “Disney”. URL: https://prjctr.com/mag/12_principles_of_animation (дата звернення: 19.04.2024).

Урок 6.8

Тема «Видатні українські режисери анімації та їхня творчість»

Історія анімації має багато відомих постатей, які створюють неймовірні мультфільми в різних країнах. Це як сучасні майстри, так і творці минулого, які вплинули на історію цього виду кіномистецтва.

В'ячеслав В'ячеславович Левандовський – мультиплікатор, який стояв у витоків української анімації, бо є **автором першого українського мультфільму**. Під час навчання в Академії мистецтв займався малюванням театральних декорацій та ілюстрацією дитячих книг. Після закінчення навчання починає працювати в ВУФКУ художником, де й починає цікавитися аплікацією та площинними маріонетками. Спочатку молодий художник-мультиплікатор займався мультиплікаційними вставками до навчальних і науково-популярних фільмів. А вже в 1926 р. Левандовський запропонував директору Одеської кіностудії створити українську майстерню мультиплікаційних фільмів. Пропозицію було схвалено й В'ячеслава Левандовського призначили керівником нової організації.

Разом з першими українськими аніматорами створеної майстерні, Левандовський проводив різні мультиплікаційні дослідження та експерименти, створюючи абстрактну мультиплікацію, експериментальні фрагменти та мультиплікаційні вставки у фільми.

Також мультиплікатор був винахідником. Він дивував усіх власним **кінознімальним апаратом**, який власноруч створив з різних порід дерева, всіма механізмами та оптикою. Іншим винаходом Левандовського був **електричний «олівець часу»**, який 25 разів на секунду робив «уколи» паперу, залишаючи на ньому лінію з переривчастих рисочок, не відриваючи олівець. Також він перший в СРСР застосував **метод «еклер»** (у світовій анімації метод відомий як «перекладка»), за яким спочатку актори відігравали потрібну сцену, а потім ці кадри ставали основою для руху мальованих персонажів.

У 1927 р. Левандовський створює художню мультиплікацію – екранізацію **«Казка про солом'яного бичка»**. У цій казці мультиплікатор виступив як сценарист, режисер, художник і оператор. Персонажі були добре промальовані та представляли собою маленькі паперові фігурки тварин, частини яких з'єднувалися шарнірами. На жаль, на сьогодні від цього мультфільму залишилися лише окремі кадри, надруковані в спеціалізованій літературі. У 1927 р. також було знято першу



Кадр з мультфільму «Казка про солом'яного бичка» (1927)

документальну графічну анімацію з хронікальними фрагментами «Десять», яка була пропагандистською, бо присвячувалася ювілею Жовтневої революції.

Того ж року разом з іншим художником Володимиром Девятиним він створює мультфільм «Українізація», що розкривав актуальну тему тих часів: введення офіційного статусу української мови. Але після згортання процесу українізації, фільм визнали шкідливим і заборонили для показу.

Наступну казкову історію було розказано в мультфільмі *«Казка про Білку-хазяєчку та Мишу-лиходієчку»* (1928), в якому ледача миша намагається поцупити їжу з комори хазяйновитої та запасливої білочки. Створена В'ячеславом Левандовським білочка мала лише два профільні зображення, проте поверталася навколо себе через фронтальне положення. Саме в цьому мультфільмі він *першим у радянській анімації використав метод «еклер»*. Але «Казку про Білку-хазяєчку та Мишу-лиходієчку» було заборонено за начебто наявність пропаганди в ній куркульства. Режисер-мультиплікатор любляв у своїх творах використовувати шарнірні маріонетки, які як площинні фігурки проектувалися на екран.

Наступний мультфільм «Тук-Тук і його приятель Жук» (1928) повинен був стати звуковим, як і його продовження – «Тук-Тук на полюванні» (1932). Проте ці фільми виявилися незавершеними. Мультфільм «Тут-Тук та його приятель Жук» завершували вже його учні Євген Горбач і Семен Гуєвський у 1935 р. Адже в ті роки анімація не приносила прибутку, тож до 1959 р. була майже на паузі. Через це В'ячеслав Левандовський починає працювати художником-конструктором у творчому об'єднанні об'ємної мультиплікації на «Мосфільмі», де як режисер створює мультфільми «Лисиця й виноград» (1936), «Срібний дощ» (1937) та славнозвісний об'ємно-мультиплікаційний фільм *«У ляльковій країні»* (1940). Анімаційний фільм *«Тук-Тук і його приятель Жук»* (1935) до 2013 р. вважався втраченим, поки Довженко-Центр не викупив плівку в Держфільмфонді Росії. Проте деякі дослідники кіно вважають, що мультфільми про хлопчика Тук-Тука не є авторством Левандовського, бо не створені в його улюбленій техніці шарнірної маріонетки.

Ірина Борисівна Гурвич – режисерка-мультиплікаторка, яка тривалий час була керівником українських аніматорів. Після закінчення Київського художнього інституту почала працювати на Київській студії художніх фільмів, а вже потім очолила як художній керівник Творче об'єднання художньої мультиплікації при «Київнаукфільмі». Вона займалася відновленням діяльності київської анімаційної студії у 1959 р., адже мала досвід роботи в цеху мультиплікаційних фільмів при «Київтехфільмі» у 1930-х рр. Саме за її ініціативою в 1960 р. було запрошено колишніх архітекторів *Марка Драйцуна, Давида Черкаського та Володимира Дахна*

для створення першого мультиплікаційного фільму творчого об'єднання **«Пригоди перця»**.

Серед робіт Гурвич як режисерки варто назвати **мультфільми**: «Заєць і їжак» (1963), «Казка про місячне світло» (1968), «Про смугасте слонення» (1971), «Пригоди жирафи» (1973), «Теплий хліб» (1973) та «Вересовий мед» (1974). Але найбільшу популярність та визнання приніс їй анімаційний фільм **«Як жінки чоловіків продавали»** (1972), знятий за мотивами українського народного мистецтва та пісні «Ой, там на току, на базарі». Мультфільм отримав у 1974 р. спеціальну премію журі на II Всесвітньому фестивалі анімаційних фільмів у Загребі, Хорватія та того ж року почесний диплом на Міжнародному кінофестивалі анімаційних фільмів у Нью-Йорку, США.

Ніна Костянтинівна Василенко – українська аніматорка, що одна з перших працювала в українській анімації на «Київнаукфільмі» (1960–1975). Навчалася в ВХУТЕМАС (Вищій художньо-технічній майстерні), де викладали видатні художники 1920-х рр.

Першим анімаційним фільмом у творчості режисерки був мультфільм **«Веснянка»** (1961), який став другим твором новоствореного Творчого об'єднання художньої мультиплікації «Київнаукфільму». Перші мультфільми Василенко були суто для дітей, зі спрощеними малюнками, як наприклад, **«Веселі художники»** (1963). У своїх **роботах** для натхнення вона використовувала фрески, настінні народні розписи, живопис Марії Примаченко, середньовічні ікони, літописні мініатюри.

Популярність Ніні Василенко принесли мультфільми епічного жанру. Зокрема, першим таким твором стала легенда про богатиря **«Микита Кожеум'яка»** (1965). Далі була **«Маруся Богуславка»** (1966), створена в стилі персидських мініатюр. Авторству Василенко також належить перше анімаційне зображення твору Івана Котляревського «Енеїда» – **«Пригоди козака Енея»** (1969), натхненне ілюстраціями до книги Анатолія Базилевича 1968 р. А мультфільм **«Сказання про Ігорів похід»** (1972) отримав спеціальний приз V Міжнародного кінофестивалю документальних і короткометражних фільмів у Ньйоні, Швейцарія.

Мультфільм **«Музичні картинки»** (1968) за п'єсами з циклу «Сонечко» – обробки народних пісень Левка Ревуцького 1925 р. вчить дітей тому, як можна уявити музику. У зображеннях також використано посилення на мистецтво 1920–1930-х років, наприклад, в анімаційному фільмі вгадується зображення «Чорного звіра» Марії Примаченко, створеного в 1936 р.

Алла Олексіївна Грачова – українська режисерка-мультиплікаторка, заслужена діячка мистецтв України (1996) почала працювати художником та режисером Творчого об'єднання художньої мультиплікації «Київнаукфільму» в 1962 р. У 1966 р. дебютувала як режисерка-постановниця з мультфільмом **«Ведмедик і той, що живе в річці»**. Цей мультфільм, виконаний у техніці

перекладки, у 1967 р. отримав гран-прі «Золота тувелька» на II Міжнародному фестивалі дитячих фільмів у Чехословаччині. Серед її відомих робіт також мультфільми: *«Івасик-Телесик»* (1989), *«Котик та півник»* (1992) та *«Кривенька качечка»* (1992). Також цікавою є робота за п'єсою Лесі Українки *«Лісова пісня»* (1976).

Давид Янович Черкаський – український режисер-мультиплікатор, який входив до складу перших аніматорів Цеху художньої мультиплікації, відкритого в 1959 р. при «Київнаукфільмі». Дебютував як режисер з мультфільмом про протипожежну безпеку *«Таємниця Чорного короля»* (1964), що пародіював детективний жанр та отримав премію за найкращий дебют на анімаційному фестивалі в Мамаї (Румунія). У 1976 р. як режисер і художник-мультиплікатор створює анімаційний фільм *«Колумб пристає до берега»*.

Дві короткі притчі в одному мультфільмі *«Короткі історії»* (1970) мають нестандартне прочитання історій про Діогена та його діжку та Панурга і баранів з «Гаргантюа і Пантагрюеля» Франсуа Рабле. Інший філософський анімаційний фільм *«Крила»* (1983) створено за однойменним віршем Івана Драча про невміння людей використати з розумом вимріяне щастя. У ньому іронічно показуються люди, які, самі не маючи ґрунтовних знань, повчають інших (герой, що отримав крила, прагне навчити птахів літати). У мультфільмі «Крила» режисер використовує мальовану техніку та метод перекладки, спочатку зображує дію графічно і монохромно, а потім додає кольору.

Але найзнаковішими роботами Давида Черкаського стали пригодницькі мультфільми. Все почалося з серіалу *«Пригоди капітана Врунгеля»* (1976–1979), де головний герой вирішує взяти участь у вітрильній регаті. Багатосерійний мультфільм знято за мотивами повісті Андрія Некрасова. І саме в ньому можна почути відому фразу: *«Як корабель назвеш, так він і попливе»*. Пропозицію створити такий мультфільм режисер-мультиплікатор отримав від телебачення й одразу погодився, бо з дитинства захоплювався ілюстраціями до книжки Костянтина Кротова.

Після успіху мультсеріалу Черкаському замовили створення «Лікаря Айболита» за творами Корнія Чуковського (1984–1985): *«Лікар Айболить»*, *«Бармалей»*, *«Тараканіще»*, *«Муха-Цокотуха»*, *«Викрадене сонце»* і *«Телефон»*. Наступним знаковим двосерійним мультсеріалом був *«Острів скарбів»* (1988) за твором Роберта Льюїса Стівенсона. У ньому режисер активно використовував поєднання мальованої анімації та гри реальних акторів з ігровими вставками музичних номерів. Ще там можна помітити повторювані сцени.

У своїй творчості Давид Черкаський любив поєднувати анімацію та ігрові зйомки. Наприклад, у «Пригодах капітана Врунгеля» море було справжнім, а в «Острові скарбів» персонажів грали реальні актори та мальовані. Використовував тотальну мультиплікацію, коли під час сцени

змінювалися не лише персонажі, а й задній план, на фоні якого їх знімали. А ще малював звуки «Бац», «Бум», «Бабах» як у коміксах.

У 1990-х рр. було створено «пілот» рімейку «Острову скарбів», де замість людей героями були звірі. Проте проєкт так і не було остаточно реалізовано через відсутність фінансування. Тому Черкаський від мультиплікації перейшов до роботи в рекламі.

Володимир Авксентійович Дахно – відомий режисер славнозвісної **серії мультфільмів про козаків**, народився в Запоріжжі, тому з дитинства цікавився темою козацтва. Навіть під час навчання в Київському інженерно-будівельному інституті розважався тим, що малював козаків у жартівливих ситуаціях, а потім з однокласниками підкладали їх до вчительського проєктора. Після закінчення навчання певний час працював за фахом, але потім погодився на пропозицію мультиплікаторів Марка Драйцуна і Давида Черкаського й також почав працювати мультиплікатором у «Київнаукфільмі». Дебютною роботою став мультфільм «Пригоди перцю» (1960) за мотивами популярного сатиричного журналу, який до того ж був першим анімаційним фільмом Творчого об'єднання мультиплікаційних фільмів. Звісно, що найвідомішим творінням Володимира Дахна стала серія мультфільмів **«Як козаки...»** (1967–1995). За словами режисера, він намалював трьох козаків (бурмила, коротуна й силача – Грая, Ока й Тура) на манер трьох мушкетерів Олександра Дюма. Козаки потрапляли в різні пригоди, різні країни та епохи й захоплювали глядачів своєю енергією. Перший мультфільм серії мав назву «Як козаки куліш варили» (1967), в ньому козаки перемагали бусурманів-работорговців і звільняли з полону друзів. Всі серії були дуже динамічними, не мали діалогів, лише авторський текст. Багато використаних моментів, наприклад, наявність у козаків човнів по типу підводних, мали реальну історичну основу. Далі були серії: «Як козаки в футбол грали» (1970), «Як козаки наречених визволяли» (1973, отримав премію «Срібний сестерцій» на VI Міжнародному кінофестивалі в Ньютоні, Швейцарія), «Як козаки сіль купували» (1975), «Як козаки олімпійцями стали» (1978), «Як козаки мушкетерам допомагали» (1979), «Як козаки на весіллі гуляли» (1984), «Як козаки інопланетян зустрічали» (1987), «Як козаки в хокей грали» (1995). За словами Дахна спочатку «Як козаки...» малювалися схематично, бо відчувався вплив на режисера загребської школи анімації, а вже потім малюнок став більш легким і пластичним. За цикл мультфільмів «Як козаки...» Володимир Дахно разом з художником-постановником Едуардом Киричем і кінооператором Анатолієм Гавриловим у 1988 р. отримав Державну премію України імені Тараса Шевченка.

Ще однією відомою режисерською роботою Дахна є повнометражний анімаційний телефільм **«Енеїда»** (1991) за мотивами поеми Івана Котляревського. У цьому творі три відомі козаки обороняють Троянську Січ від набігу греків, а головним героєм є козак Еней, що заснував Римську Січ.

Контрольні запитання

1. Назвіть відомих режисерів-мультиплікаторів та їхні найзнаковіші роботи.
2. Перегляньте запропоновані в уроці мультфільми та знайдіть характерні риси в роботах режисерів-мультиплікаторів. Яку виховну мету мають ці мультфільми?
3. Проведіть дослідження, які з мультфільмів українських режисерів анімації бачили / пам'ятають Ваші батьки або інші члени сім'ї?

Використані джерела

1. Від Волта до «Волл-і»: історія анімації у 13 мультфільмах. URL: <http://surl.li/tgbuy> (дата звернення: 27.04.24 р.).
2. Вячеслав Левандовський: дідусь української мультиплікації. URL: <http://surl.li/tgczi> (дата звернення: 27.04.24 р.).
3. Малишенко А. Українська мультиплікація та Вячеслав Левандовський. URL: <http://surl.li/tgvug> (дата звернення: 27.04.24 р.).
4. Ми – жінки. Десять режисерок української анімації, про яких варто знати. URL: <http://surl.li/tdpyz> (дата звернення: 27.04.24 р.).
5. Ніна Василенко. URL: <https://animation.blog.net.ua/2016/12/06/38> (дата звернення: 27.04.24 р.).
6. Основи історій Міядзакі. Уроки візуального сторітелінгу від майстра аніме. URL: <https://skvot.io/uk/blog/shest-opor-miiazaki> (дата звернення: 27.04.24 р.).
7. Пащенко А. Анімаційні світи Давида Черкаського. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1937 (дата звернення: 27.04.24 р.).
8. «Після роботи з вугіллям я виходив з кімнати як шахтар». Лауреат Золотого Дюка ОМКФ 2021 Євген Сивокінь про Укранімафільм, цензуру і 1990-ті. URL: <http://surl.li/tjruv> (дата звернення: 27.04.24 р.).
9. Рудяченко О. Володимир Дахно. Як козаки в тридев'яте царство не дійшли. URL: <http://surl.li/tkcsq> (дата звернення: 27.04.24 р.).
10. Хаяо Міядзакі виповнилося 80 років. Він створив дивовижний анімаційний всесвіт. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-55544415> (дата звернення: 27.04.24 р.).
11. 8 знакових мультфільмів української анімації. Еволюція від 1960 до 2016. URL: <http://surl.li/tgcmr> (дата звернення: 27.04.24 р.).

Модуль 7

Жанри художнього кіно та мультиплікації (17 уроків)

Урок 7.1

Тема «Пригодницьке кіно»

1. Особливості пригодницького кіно та історія його виникнення

Пригодницькі фільми належать до жанру кінематографа, який передбачає показ кмітливих персонажів, що потрапляють у різні ситуації та повинні самостійно та/або з допомогою інших героїв виплутатися з них. Найчастіше такі фільми мають щасливий фінал. Зазвичай герої потрапляють у незвичайні місця, тому пригодницькі фільми часто поєднують у собі ще й жанр фентезі. Іноді це може бути й реальна ситуація, але вона буде незвичною, пригодницькою безпосередньо для героя. Головними характеристиками пригодницького фільму є наявність нестандартного сюжету, заплутаної історії та небанальної поведінки героїв. **Класикою пригодницького кіно** є фільми про **Індіану Джонса**.

До пригодницьких фільмів з ХХ ст. відносять й **супергеройське кіно**. На сьогодні найчастіше прикладом супергеройських фільмів називають екранізації коміксів видавництва «Marvel» і «DC». В основі сюжету супергеройського кіно лежить **історія про одного або декількох супергероїв, які мають надлюдські здібності**.

Початок виникнення таких кінострічок датується 1930-ми рр., коли в США їх почали знімати в основному для дітей та підлітків, а вже з 2000-х рр. вони стають більш розрахованими на дорослу аудиторію. Першими серіалами, присвяченими супергероям коміксів були: «Пригоди Капітана Марвела» (1941), «Бетмен» (1943), «Капітан Америка» (1944) і «Супермен» (1948). У наступне десятиліття кількість виходу фільмів про супергероїв зменшується, але в Японії з'являються аніме з супергероями, такі як «Супергігант» (1957) і «Астро Бой» («Могутній атом», 1959). Починаючи з 1980-х рр. разом зі зростанням популярності науково-фантастичних і фентезійних фільмів, збільшується виробництво кінострічок про супергероїв, зокрема створюються культові фільми «Супермен» (1978) Річарда Доннера, «Бетмен» (1989) і «Бетмен повертається» (1992) Тіма Бертона, «Черепашки-ніндзя» (1990) Стіва Беррона. На початку ХХ ст. створюються фільми «Люди Ікс» (2000) Браяна Сінгера, «Людина-павук» (2002) Сема Реймі, «Халк» (2003) Енга Лі, «Жінка-кішка» (2004) Жана-Крістофа «Пітофа» Комара, «Фантастична четвірка» (2005), анімація «Суперсімейка» (2004) Бреда Берда. У подальші роки, особливо починаючи з 2010-х рр., популярність супергеройського кіно збільшується ще більше, знімаються продовження, сіквели та перезапуски вже відомих фільмів, створюються нові, які користуються попитом серед глядачів, наприклад, «Залізна людина» (2008) Джона Фавро, «Тор» (2011) Кеннета Брана, «Месники» (2012) Джоса Відона, «Доктор Стрендж» (2016) Скотта Дерріксона, «Аквамен» (2018).

2. Приклади популярних пригодницьких фільмів

Найвідомішим прикладом пригодницького фільму є *серія кінострічок про археолога Генрі «Індіану» Джонса*. Ідея створити кінострічку про пригоди професора археології виникла у режисера *Джорджа Лукаса* ще у 1973 р. Під час перебування на Гаваях у 1977 р. після знімання «Зоряних воєн», Лукас поділився ідеєю зі Стівеном Спілбергом і вже разом вони почали розробляти проєкт майбутньої кінострічки. Як сценарист до Джорджа Лукаса (який виступив продюсером) долучився Лоуренс Кездан, а режисером став *Стівен Спілберг*. У 1980 р. розпочалося знімання першої частини – «Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега» (1981).

Існують багато версій щодо складових виникнення образу головного героя. Наприклад, що він є збірним від головних героїв різних пригодницьких серіалів та pulp-журналів («макулатурні журнали»), в яких наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. друкували детективи та вестерни. За іншою версією прототипом став американський професор історії Хайрем Бінгем, що викладав в Гарвардському, Принстонському та Єльському університетах й був у трьох експедиціях до Південної Америки. Також існує версія, що прототипом був американський палеонтолог Рой Чепмен, що їздив в експедицію в Монголію.

Спершу головний герой повинен був мати ім'я Індіана Сміт, але це не сподобалося Спілбергу, тож у результаті прізвище змінили на Джонс. А ім'я Індіана герой отримав від прізвиська собаки Джорджа Лукаса. Історія про собаку закладена в третьому фільмі про Індіану Джонса.

Перший фільм має назву *«Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега»* (1981), режисером якого виступив *Стівен Спілберг*, розповідає про пошуки Індіани Джонса у 1936 р. в джунглях Південної Америки індіанського скарбу, а коли знаходить його і повертається до викладання в університеті, то дізнається, що нацисти Третього Рейху полюють за реліквіями й хочуть знайти в Єгипті ковчег Заповіту. Але Джонс, співпрацюючи з американською військовою розвідкою, знову вирушає у подорож і перешкоджає поганцям в отриманні реліквії. Пригоди археолога Індіани Джонса сподобалися глядачам і критикам. Зокрема, перша частина отримала нагороди: премії «Оскар» у 1982 р. – за найкращу дизайн-постановку, найкращий монтаж, найкращий звук, найкращий звуковий монтаж, найкращі візуальні ефекти; премії «Сатурн» (1981) за найкращий фільм, найкращу режисуру, найкращу чоловічу роль, найкращу жіночу роль, найкращу музику, найкращий сценарій та найкращі спецефекти. Починаючи з цього фільму виконавець головної ролі Гаррісон Форд почав асоціюватися саме з цим персонажем.

Другий фільм «Індіана Джонс і Храм Долі» (1984) Стівена Спілберга став пріквелом першої частини. У ньому головному герою доводиться допомагати мешканцям одного індійського селища повернути священний камінь до храму та звільнити їхніх дітей з полону злого магараджі королівства Панкот. Цей фільм виявився більш похмурим за сюжетом, ніж перший, тому отримав не такі захопливі відгуки, проте все одно користувався популярністю.

Третій фільм «Індіана Джонс і останній хрестовий похід» (1989) Стівена Спілберга, який планувався бути останнім в історії про пригоди Індіана Джонса, мав більш комедійну подачу. Ця історія відбувається в 1938 р., коли Індіана вирішує повернути золотий хрест святого Франциска Коронадо, який у 1912 р. на його очах викрали бандити. Паралельно він долучається до пошуку чаші Граалю. Фільм отримав премію «Оскар» за кращий звуковий монтаж.

У 1992–1993 рр. на телеканалі «АВС» виходить серіал-пріквел «Молодий Індіана Джонс» про становлення головного героя, але він не був популярним, тому швидко закритися. Наступні два роки було знято 4 телефільми про Індіану, а потім, у 1999 р., серіал перемонтували в новий – «Пригоди молодого Індіани Джонса», довжиною у 22 серії. Але це також не допомогло отримати таку ж популярність, які мали оригінальні фільми. І от, у 2000-х рр., Джордж Лукас і Стівен Спілберг вирішують повернути Індіану Джонса на екрани.



Постер до фільму «Індіана Джонс і реліквія долі» (2023)

Так, у 2008 р. на екрани виходить *четвертий фільм «Індіана Джонс і Королівство кришталевого черепа»*. Його режисером знову став Спілберг. Дія відбувається у 1957 р., під час Холодної війни між США й СРСР. Сюжет фільму намішаний, тому в ньому з'являється фанатична вчена-українка, а основні пригоди й пошуки відбуваються довкола теми інопланетян. Цей фільм критикували за сюжет і велику кількість комп'ютерних спецефектів, а шанувальники Індіани Джонса все ж таки зробили йому касовий збір й став другим наймасовішим фільмом року, поступившись фільмові про Бетмена «Темний лицар».

У *п'ятому фільмі «Індіана Джонс і реліквія долі» (2023)* вперше режисером виступив не Стівен Спілберг, а *Джеймс Менголд*. Пригоди відбуваються довкола пошуків механізму Архімеда, який допомагає переміщуватися в часі. Знову головними злодіями виступають нацисти. Як стверджують творці кінофраншизи про Індіану Джонса, на цей раз це точно останній фільм, присвячений цьому герою...

У 1995 р. було створено культовий *пригодницький фільм «Джуманджі»*, який хоча й отримав продовження, але оригінальна кінострічка за рейтингом глядачів займає перше місце. Фільм режисера *Джо Джонсона* вийшов під слоганом «Ця гра змусить вас повірити в дива» і знятий за однойменною книжкою американського письменника Кріса Ван Оллсбурга. Загалом фільм отримав досить неоднозначні відгуки серед критиків, проте це не завадило йому стати одним з найкасовіших у 1995 р.

За сюжетом у 1969 р. в американському місті Brentford дванадцятирічний Алан Перріш знаходить на будівельному майданчику настільну гру «Джуманджі» й забирає її додому. За відсутності вдома батьків, хлопець вирішує разом з подругою Сарою Вітл спробувати цю давню гру.

Спочатку в кімнаті починають з'являтися летючі миші, а потім Алана затягує в середину гри. Через 26 років, у 1995 р., у закинутий будинок Перрішів в'їжджають брат і сестра Джуді й Пітер Шепарди разом зі своєю тіткою Норою. На горищі діти знаходять закинуту гру та починають грати в неї. На одному з ходів з гри виринають лев і вже дорослий Алан Перріш. Алан розповідає свою історію й герої разом розуміють, що для того, щоб завершити гру, до неї потрібно також залучити Сару.



Постер до фільму
«Джуманджі» (1995)

Слово *«джуманджі»* у перекладі з мови зулу означає *«багато барв і різних ефектів»*, тому воно було обрано як назва для підкреслення хаосу, що спричиняє гра. Спочатку письменник Кріс Ван Оллсбург особисто представив власний сценарій для майбутнього фільму голові «Sony Corporation» Пітеру Губеру. Автор додав трохи «таємничості й сюрреалізму», щоб сюжет дитячої книжки був більш цікавим для створення кінострічки. Сценарій схвалили й робота над майбутнім фільмом розпочалася. Проте продюсери хотіли на головну роль Алана Перріша саме актора Робіна Вільямса, а той, прочитавши сценарій, відмовився від участі. Тож режисер Джо Джонсон запрошує сценаристів Грега Тейлора, Джима Стрейна та Джонатана Хенслі, які переробили оригінальний сценарій Оллсбурга. Тоді Вільямс погодився на роль. Хоча

режисер й переживав, що актор буде занадто часто імпровізувати. Проте під час знімання зберігали баланс: Робін Вільямс грав чітко за сценарієм, у деяких сценах повторюючи їх з імпровізацією, а режисер вже обирав кращий варіант.

Під час знімання фільму використовували макети та механічні моделі тварин, лялькову анімацію, аніматроніку й комп'ютерну графіку. Навіть була розроблена спеціальна програма, за допомогою якою хутро тварин, зокрема лева й мавп, виглядало на екрані як справжнє. Кінострічку «Джуманджі» було відзначено премією «Сатурн» у 1996 р.: у номінаціях «Найкраща актриса другого плану» (Бонні Хант, що виконала роль Сарі) та «Найкращі спецефекти». У 2005 р. фільм зайняв 48 місце в рейтингу найкращих сімейних фільмів за версією «BBC». Робін Вільямс не дозволяв дивитися цей фільм своїм дітям, бо вважав, що деякі сцени будуть сприйматися дітьми досить емоційно й важко. Більше ніж через 10 років кінострічка отримала продовження: «Джуманджі: Поклик джунглів» (2017) і «Джуманджі: Новий рівень» від режисера Джека Касдана.

Іншою популярною пригодницькою кінофраншизою є *«Пірати Карибського моря»*. Відома кінофраншиза розповідає про пригоди та подолання перешкод пірата – капітана Джека Спарроу та його друзів – Вільяма Тернера і Елізабет Свонн. Нині складається з п'яти частин, шоста

частина – «Пірати Карибського моря: День у морі», зараз у процесі знімання. Історія франшизи розпочалася з того, що майбутній режисер фільму побачив у парку розваг «Діснейленд» водний атракціон з піратами. Цей атракціон відкрили ще у 1967 р. й в його розробці брав участь особисто Волт Дісней. Спочатку кінострічку планували назвати просто «Пірати Карибського моря», але режисер з продюсером Джеррі Брукхаймером передчували, що з неї треба буде робити сиквел, тому придумали підзаголовок. Хоча багато людей в кіноіндустрії вважали, що такий кінопроект – величезний фінансовий ризик.



Постер до фільму «Пірати Карибського моря: Прокляття “Чорної перлини”» (2003)

Першими підібрали акторів на ролі Віла Тернера, Елізабет Свонн і капітана Барбосси. Орlando Блум на той час вже був відомим за роллю у «Володарі перснів», а от Кірі Найтлі тоді було лише 17 років й вона до цього знімалася лише в невеликих проєктах. Щодо Джека Спарроу (Горобця), то спочатку планувалося, що це буде другорядна роль. Але з’явився **Джонні Депп**, який ретельно продумав образ героя та прийшов у такому вигляді на проби. Спочатку Депп пропонував дивні ідеї щодо того, як повинен виглядати Джек, або щоб він боявся холоду й перцю, або щоб в героя всі зуби були золотими. Такі кардинальні пропозиції відхилили, проте кілька золотих імплантів Джонні Депп все ж таки носив до закінчення знімання третьої частини кінофраншизи. Загалом актор вирішив, що пірати – це рокери моря, тому за основу свого образу брав зовнішній вигляд свого друга – гітариста рок-гурту «The Rolling Stones» Кіта Річардаса, який у третій частині ще й зіграє батька Джека Горобця.

Перша частина – «Пірати Карибського моря: Прокляття “Чорної перлини”» (2003) Гора Вербінскі розповідає про прокляття команди капітана Гектора Барбосси, які ходять на кораблі «Чорна перлина». Колись на цьому кораблі ходив й Джек Спарроу, але 10 років тому Барбосса очолив бунт проти нього й Горобця висадили з корабля на берег. Джек прагне провчити Барбоссу й повернути собі корабель. Ця кінострічка отримала п’ять номінацій на «Оскар»: за найкращу чоловічу роль, за найкращий звук, за найкращий монтаж звуку, за найкращий макіяж і зачіску та найкращі візуальні ефекти. Нагороди були отримані від премії «Сатурн» за найкращі костюми та від Британської кіноакадемії за найкращий макіяж і зачіску. А от Джонні Депп отримав премію Гільдії кіноакторів США за найкращу чоловічу роль.

Друга частина – «Пірати Карибського моря: Скриня мерця» (2006) також Гора Вербінскі, знімалася майже одночасно з третьою. Натхненна успіхом першої частини, кіностудія «Disney» наважилася поставити на початку фільму свій логотип, що побоялася робити в першій частині. У цій кінострічці Джек зі своїми друзями шукає ключ і скриню, що її відкриває.

Одразу після прем'єри кінострічки вона отримала шалену популярність у прокаті та за прибутком встановила рекорд за всю історію Голлівуду. У «Діснейленді» переробили атракціон з піратами, додавши до нього декілька сюжетних моментів фільмів, зокрема, погоню Барбоси за Джеком Горобцем.

Третя частина – «Пірати Карибського моря: На краю світу» (2007) Гора Вербінскі вийшла трохи сумною, бо тоді очікувалося, що це буде остання частина пригодницької саги про піратів. У частині розповідається про закінчення епохи піратства, коли Ост-Індська компанія знищує її кораблі, її піратів. На Таємній раді піратських лордів, капітани повинні призначити послідовників, тому героям доводиться шукати Джека, вирушаючи на Край світу.

Четверта частина «Пірати Карибського моря: На дивних берегах» (2011) Роба Маршалла знімалася без Вільяма Тернера та Елізабет Свонн, бо Орландо Блум і Кіра Найтлі не захотіли брати участь у цьому продовженні. Тому в цій частині з'являється колишня кохана Джека Горбця – Анджеліка, яку грає Пенелопа Крус. Разом вони вирушають на пошуки джерела вічної молодості, щоб врятувати її батька – капітана Чорну Бороду. На жаль, цю частину не дуже добре сприйняли як критики, так і глядачі.

У п'ятій частині «Пірати Карибського моря: Помста Салазара» (2017) Гоакіма Роннінга та Еспена Сандберга, герої Блума і Найтлі повертаються, хоча й з'являються у фільмі епізодично. У цьому фільмі Джекові Горбцю доводиться долати перешкоди та боротися зі своїм давнім ворогом Салазаром – капітаном корабля з піратами-примарами.

Знімання усіх фільмів насправді відбувалося в Карибському морі. Першу частину знімали на острові Гренада, другу і третю – на острові Домініка, четверту – на Гавайських островах. У фільмах використовували не бутафорську, а справжню давню зброю, орендувавши її в антикварів.

Контрольні запитання

1. У чому полягають особливості пригодницького кіно?
2. Коли виникли перші пригодницькі фільми?
3. Назвіть приклади пригодницьких фільмів. Які моменти в них говорять про те, що вони відносяться до цього жанру?

Використані джерела

1. Пірати Карибського моря: історія створення кінофраншизи. URL: <http://surl.li/tzmtw> (дата звернення: 29.04.2024).
2. Пригодницькі фільми: особливості жанру. URL: <http://surl.li/trgwf> (дата звернення: 29.04.2024).
3. Федорук Д. Кінофраншиза «Індіана Джонс»: як серія з Гаррісоном Фордом стала еталоном пригодницького кіно. URL: <http://surl.li/trgqo> (дата звернення: 29.04.2024).
4. 20+ секретів фільму «Джуманджі», звук барабанів з якого ми ніколи не забудемо. URL: <http://surl.li/ubfmf> (дата звернення: 29.04.2024).

Урок 7.2

Тема «Фільми жахів. Детективні фільми»¹

1. Історія виникнення фільмів жахів

Фільми жахів (горор) мають на меті налякати глядачів, створити напружену атмосферу очікування чогось жахливого, що досягається через певні сюжетні події, образи кіногероїв, лякаючу музику. Найчастіше в фільмах жахів відбувається класична боротьба добра зі злом. Зазвичай кінострічки цього жанру розділяють на реалістичні, в основі яких лежать реальні події, та фантазмагоричні. Персонажами фільмів жахів можуть бути міфічні істоти: вампіри, зомбі, вовкулаки тощо, різні тварини, а також люди з психологічними проблемами – фобіями тощо.

Першим фільмом з лякаючими та фантазмагоричними (коли показують образи привидів і вурдалаків) *елементами* вважається короткометражка *Жоржа Мельєса «Замок диявола»* (1896). Справжній розквіт нового жанру відбувся на початку 1900-х рр. у Німеччині, де персонажів запозичували зі страшних історій чи оповідань відповідно до ідей німецького експресіонізму («Кабінет доктора Калігарі» (1920), «Носферату, симфонія жаху» (1921), «Кабінет воскових фігур» (1924)). У Голлівуді виникнення фільмів жахів пов'язують з іменем американського кінорежисера *Тода Броунінга*, який створює фільми: «Дракула» (1931), «Потвори» (1932), «Знак вампіра» (1935), «Диявольська лялька» (1936).

Починаючи з 1950-х рр. до фільмів жахів починають додавати *елементи наукової фантастики*, з'являються *японські жахи* за мотивами легенд про привидів. У 1960-ті рр. популярними стають *психологічні фільми жахів* («Психо» (1960)), а також з'являється підвид фільмів про *зомбоапокаліпсис* («Ніч живих мерців» (1968)). **Першим фільмом жахів** на пострадянському просторі став *«Вій»* (1967) за однойменною повістю Миколи Гоголя, який знімали в козацькій церкві святого Георгія XVIII ст., що в селі Седнів Чернігівської області. У 1970–80-ті рр. з'являються італійські фільми жахів та в американських додаються більш видовищні спецефекти («П'ятниця, 13» (1980), «Жах на вулиці В'язів» (1984)). *Розвиток цифрових технологій сприяв розвитку жанру*, адже виникла можливість створювати більш складні, реалістичні візуальні та спецефекти, включати теми технологічного впливу та робити перезавантаження культових кінострічок.

Щоб акторам було простіше зображувати страх, часто режисери не розказують про подробиці жахливих сцен – тоді реакція в кадрі виходить

¹ Зверніть увагу, що фільми жахів зазвичай розраховані на аудиторію 18+, а детективні фільми – на 16+. Тому викладач може скоротити обсяг матеріалу уроку, зупинившись на основних характеристиках жанрів. Крім того, під час показу прикладів таких фільмів варто звертати увагу на вік учнів, або ж використовувати уривки, в яких немає травматичних чи заборонених для цієї вікової категорії фрагментів.

більш реалістичною. Дітям, що грають у горорі, зазвичай взагалі не розказують, в якому жанрі вони працюють. Діти лише в ігровій формі виконують певні завдання, які їм окреслює режисер. Та й сцени знімають не по черзі, щоб діти не до кінця розуміли, що відбувається. Але діти старшого віку знають про все, що відбувається на знімальному майданчику, й іноді відіграють страх краще за дорослих.

Найбільший жах у глядачів виникає через показ натуралістичних сцен, наприклад, крові, а також під час використання лякаючої музики. Насправді кров для зйомок у таких фільмах роблять з води й харчового барвника, солодкого сиропу, томатної пасти тощо. Крім музики для фільмів жахів записують й звуки з використанням підручних матеріалів, наприклад, звук того, що зламалося, відтворюють за допомогою волоських горіхів чи макаронів, які переламують перед мікрофоном.

2. Відомі фільми та режисери фільмів жахів

Незважаючи на характеристики фільмів жахів, у цього жанру є свої поціновувачі, які під час перегляду подібних кінострічок намагаються переключити свою увагу від особистих проблем. Існують режисери і фільми, без яких важко уявити розвиток цього жанру.

«Дракула» (1931) Тода Броунінга – американський фільм жахів за однойменною п'єсою 1924 р., яка була написана за романом Брема Стокера (1897), перша звукова екранізація. Завдяки цій кінострічці виникло таке поняття як *«фільм про монстрів»*, а кіностудія «Universal» зайняла першість серед творців фільмів жахів. За сюжетом агент з нерухомості Ренфілд приїздить до Трансильванії, щоб підписати договір з графом Дракулою про купівлю старого абатства Карфакс у Лондоні. Угода настільки вигідна, що агент навіть не звертає уваги на попередження людей про те, що Дракула – дуже страшна людина. Зовнішній вигляд Дракули з фільму у виконанні Бела Лугоші найбільш повторюється серед тих, хто хоче зіграти роль цього вампіра на Геловін.

Паралельно з англійською версією фільму «Дракула» знімали й іспаномовну – з іншою виробничою групою та акторами. Режисером іспаномовної версії став Джордж Мелфорд, а роль Дракули зіграв Карлос Вілларіс. Фільм «Дракула», який називали «історією неймовірного кохання зі всіх відомих світу», в 2000 р. внесли в Національний реєстр фільмів США.

«Вампір: Марення Аллена Грея» (1932) Карла Теодора Дреєра – містичний фільм, який відносять до перших кіножахів, знятих у стилі німецького кіноекспресіонізму. За сюжетом Аллен Грей зупиняється на ночівлю в селі Куртамп'єрр, де потім відбуваються дивні речі та пакостить вампір, якого можна вбити, проткнувши серце залізним прутом.

Основою для сюжету кінострічки слугували повісті «Кармілла» та «Таємниця готелю “Ширяючий дракон”» з книги Шерідана Ле Фаню «Крізь

тьмяне скло» (1872). Проте кінодослідники стверджують, що в фільмі більше вкладено ідей самого режисера. Знімання відбувалися на натурі в реально існуючому селі Куртамп'єрр. Початок знімання фільму відбувався в період переходу від німого до звукового кіно, тож у «Вампірі» частина інформації за старим звичаєм подається за допомогою карток з титрами, а озвучували його вже після знімання англійською, французькою та німецькою мовами. Дреєр використовував багато новаторських підходів, наприклад, для створення ефекту ранкового серпанку, він наказав оператору знімати через натягнуту перед камерою прозору тканину.

Незважаючи на все новаторство створення фільму, його негативно сприйняла публіка. Навіть після видалення декількох епізодів, глядачі не могли зрозуміти рваний сюжет кінострічки та й взагалі демонстрували огидливе ставлення до жанру загалом. Після «Вампіра» Карла Теодора Дреєра спіткала творча невдача: знімати фільми йому вдавалося лише один раз на десять років. Ставлення до фільму змінилося в післявоєнний період, його почали вважати «атмосферним і оригінальним», а Альфред Гічкок свого часу сказав, що це єдина кінострічка, яку варто подивитися двічі.



Джеймс Вейл

Джеймс Вейл (1889–1957) – англійський режисер, який найбільшу популярність отримав за створення фільмів жахів. Під час перебування в німецькому полоні під час війни Джеймс захопився драматургією, а після звільнення працював актором, сценографом і режисером. Після успіху вистави «Кінець шляху» (1928) переїздить до США, ставить п'єси на Бродвеї, а потім працює режисером діалогів у Голлівуді. З 1931 по 1937 рр. співпрацює з кіностудією «Universal Pictures» й знімає в стилі німецького експресіонізму.

Фільм жахів **«Франкенштейн» (1931)** за романом Мері Шеллі став першим серед серії кінотворів Вейла в цьому жанрі. За сюжетом, доктор Франкенштейн разом зі своїм помічником Фріцом створює з частин померлих людей живу людину, проте складнощі виникають після того, як істоті підсаджують мозок злодія. Популярний образ монстра Франкенштейна, який має пласку голову, зеленувато-сіру шкіру, обвислі повіки, широкий костюм, запропонував візажист Джек П. Пірс. Грим Бориса Карлоффа, який виконав роль чудовиська, наносили по чотири години кожного дня, його одяг важив 22 кг, а взуття – майже 7 кг. Цей грим монстра ліцензований та захищений авторським правом кіностудії до 2026 р. Саме в цьому фільмі Вейл першим з режисерів використав панораму в 360°. Цікаво, що на момент створення кінострічки, її ще не можна було віднести до фільмів жахів, бо вперше поняття цього жанру використали лише в 1934 р. У 1991 р. кінострічку внесли до Національного реєстру фільмів США.

Кінострічці *«Старий темний будинок»* (1932) завдячують виникненню підвиду фільмів жахів під назвою *«темний будинок»*. Фільм вважають одним з найвидатніших готичних фільмів жахів. Спочатку його оригінал вважали втраченим, але в 1968 р. його знайшли в сховищах «Universal Pictures», а Музей Джорджа Істмана профінансував перевипуск кінотвору. На відміну від літературного першоджерела, чудовисько з фільму, вчиняючи свої злочини, не розуміло наслідків своїх дій.

Наступним фільмом жахів з комедійними елементами Вейла стала *«Людина-невидимка»* (1933) за мотивами однойменного роману (1897) Герберта Веллса. Кіновір, в якому використано багато цікавих візуальних ефектів тих часів, став дуже популярним серед глядачів.

Далі був фільм *«Наречена Франкенштейна»* (1935), який Джеймс Вейл спочатку не хотів знімати як продовження «Франкенштейна» (1931). Кінострічка будується на другій частині роману Мері Шеллі, де чудовисько вимагає створити собі наречену, щоб потім залишити всіх у спокої. Проте оживлена дівчина не схвалює майбутнього «нареченого», тож монстр продовжує приносити шкоду. Хоча й побоювання Вейла справдилися, й кінострічка «Наречена Франкенштейна» лише закріпила за ним статус режисера фільмів жахів, проте цей кіновір вважають найкращим у його творчості та взагалі одним зі знакових фільмів цього жанру.

Вейл знімав кінострічки й інших жанрів, але саме його фільми жахів стали в ньому класикою. Вони увійшли до серії фільмів «потвори Universal», яка нині відома як *«Класична серія фільмів жахів студії Universal»*.

Альфред Джозеф Гічкок (1899–1980) – американський режисер, який вплинув на розвиток *трилерів* та *саспенсів* (*«невизначеність»*). Його кінотвори відрізняються майстерністю створення напруженої атмосфери, з передчуттям чогось жахливого. Режисер також знімав *комедійні* («Неприємності з Гаррі» (1955)) та *шпигунські* («На північ через північний захід» (1959)) фільми, створював *телесеріал* («Альфред Гічкок представляє» (1955–1965)), але зазвичай його ім'я асоціюється з кінострічками, які відносять до *фільмів жахів* – «Психо» (1960) і «Птахи» (1963). Його творчістю надихалися такі видатні режисери, як Франсуа Трюффо, Клод Шаброль та Браян де Пальма. У 1980 р. отримав звання лицаря-командора Ордену Британської імперії. Фільми, які Гічкок створив протягом 1925–1929 рр., ЮНЕСКО вніс у Фонд всесвітньої спадщини. Незважаючи на те, що його ім'я асоціюють з фільмами жахів, Альфред Гічкок у 1941 р. отримав премію «Оскар» за найкращий фільм. Ним став психологічний трилер «Ребекка» (1940).



Альфред Гічкок

У 1979 р. режисер отримав премію Американського інституту кіномистецтва за прижиттєві досягнення.

Відомий режисер дуже ретельно продумував сценарії своїх фільмів, але під час знімання все ж таки доводилося вносити певні корективи. Гічкока вважають **майстром саспенсу**, адже він вмів вдало *створити тривожний, лякаючий стан очікування*. Використовував саме відкритий саспенс, коли напружене очікування загострювалось ще й тим, що глядач знав про небезпеку, яка чатує на героя. Гічкоку подобалося знімати «очима» героїв, а також він вперше використав надшвидкий монтаж у фільмі «Психо» у сцені вбивства в душі, який потім почали називати «MTV-монтажем» і використовувати в кліпах, трейлерах. Він любив знімати в головних ролях стриманих білявок та часто з'являвся в епізодах власних кінострічок (його **камео** — *поява у фільмі якоїсь знаменитості, спеціально запрошеної продюсером або режисером* – варто шукати на початку фільмів).

На авторський стиль Гічкока вплинули німецькі імпресіоністи, стиль нуар, творчість Фрідріха Вільгельма Мурнау та Девіда Ворка Гріффіта. Особливу увагу Гічкоку приділяв ефекту несподіваності та звуку, щоб найбільш точно передати напруженість чи жахливість у кадрі. Найцікавіше те, що Альфред Гічкоку ніколи не ходив на перегляд власних фільмів, бо вони його лякали.

Фільм **«Психо» (1960)** за однойменним романом Роберта Блоха, вважається класикою жанру психологічного горору, розповідає про маніяка Нормана Бейтса та його жертв у придорожньому готелі. Гічкоку спеціально знімав фільм чорно-білим, щоб він обійшовся дешевше та був не таким жахливим. Тож для зображення крові використовували шоколадний сироп, а крики жертви створювали за допомогою скрипок, по яким різко проводили смичками. В цій кінострічці Гічкоку першим з американських режисерів показав та задіяв для розвитку сюжету... унітаз. До того моменту вважалося непристойним показувати цей різновид сантехніки в кадрі, а після «Психо» тепер унітаз «задіюють» у багатьох фільмах жахів.

Перед прем'єрою фільму Гічкоку попросив свого помічника викупити всі копії роману Роберта Блоха, щоб ніхто попередньо не знав про фінал кінострічки. Легендарними в історії кіно вважають три рекламні трейлери фільму. Для показів у кінотеатрах також були придумані свої правила, за якими заборонялося приходити або виходити з кінозалу під час показу фільму. Глядачу фільм сподобався, критики номінували його на премію «Оскар», а от Волт Дісней відмовив Альфреду Гічкоку знімати в Діснейленді фільм «Сліпа людина», бо саме він є режисером «цього огидного “Психо”». Фільм у 1961 р. отримав «Золотий глобус» за найкращу жіночу роль другого плану (Джанет Лі), а в 1992 р. «Психо» внесли в Національний реєстр фільмів США.

У фільмі **«Птахи» (1963)** за оповіданням Дафни дю Мор'є розповідається про боротьбу мешканців невеличкого містечка з агресивними птахами, які з невідомих причин посягають на життя людей. Режисер обіцяв виконавиці головної ролі Тіппі Гедрен, що птахи будуть несправжніми, проте

не стримав обіцянку й протягом тривалих зйомок в обличчя акторці кидали справжніх ворон і чайок. Фінальну сцену з Гедрен, де на неї якраз нападають птахи, знімали 7 (!) днів й одна з пташок дійсно поранила обличчя акторки. Також для більшої напруженості в кінострічці взагалі не використовувалася музика. У «Птахах» Гічкок не зробив логічного завершення, бо прагнув, щоб глядач, навіть після фінальних титрів відчував нескінченний страх.

«Чужий» (1979) Рідлі Скотта – один з найвідоміших науково-фантастичних фільмів жахів про команду космічного корабля, яка в 2122 р., повертаючись на Землю, знаходить тіло інопланетянина і кладку яєць, у результаті космонавтам доводиться боротися за життя з агресивним ксеноморфом (з грецької – «чужа форма життя»). Слоган фільму: «Це Чужий, восьмий пасажир». Під час написання сценарію проєкт мав назву «Зоряний звір», а назву «Чужий» отримав, бо це слово «alien» («чужинець, чужий») дуже часто зустрічалося в тексті. Сценарист Ден О'Беннон надихався багатьма фільмами наукової фантастики та жахів.

Щоб акторам було простіше працювати над своїми ролями, Скотт прописав для кожного історії життя персонажа, а також знімав репетиції, щоб зафіксувати вдалі імпровізації. Дизайном монстра та візуальними ефектами займалися художник Ганс Рудольф Гігер і майстер візуальних ефектів Карло Рамбальді. Швейцарський художник Гігер розробив не лише дизайн Чужого, а й інопланетного космічного корабля, яєць, лицехапа й Космічного Жокея. Ксеноморф представляв собою двоногу істоту, яка швидко переміщувалась на чотирьох кінцівках, з видовженою щелепою, та здатна була паразитувати на живих об'єктах. Під час знімання використовували спеціальну модель Чужого, а також два костюми. У гнучкому костюмі трюки виконував каскадер Едді Пауел, а у великому – грав Боладжі Бадеджо, спеціально знайдений хлопець зростом 208 см. Космічний корабель «Ностромо» створили з дерева, пластмаси, оргскла, деталей з наборів для моделювання бомбардувальників й танків Другої світової війни, космічних шатлів, винищувачів і моделі R2-D2 з «Зоряних війн».

Кінострічка має три фільми-продовження: «Чужі» (1986), «Чужий 3» (1992) та «Чужий 4: Воскресіння» (1997), а також пріквели «Прометей» (2012) і «Чужий: Заповіт» (2017). «Чужий» у 1980 р. отримав премію «Оскар» за найкращі візуальні ефекти, премію «Сатурн» (за найкращий науково-фантастичний фільм, найкращу режисерську роботу та найкращу акторку другого плану), премію «Золотий глобус» за найкращий саундтрек та премії BAFTA (за найкращий саундтрек, найкращу роботу художника-постановника. А в 2002 р. кінотвір внесли в Національний реєстр фільмів США.

3. Особливості детективних фільмів

Детективні фільми містять у собі розкриття таємниць скоєних злочинів. До закінчення розслідування глядач лише здогадується про всі обставини події. Так, *під час перегляду фільму глядач неначе стає спостерігачем розслідування, перевіряючи власну версію особи злочинця та обставин, що призвели до скоєного злочину.* У детективах є **ключові дійові особи**: *слідчий (професійний чи аматор) або приватний детектив, помічник слідчого, злочинець, жертва, свідок, підозрюваний.*

Найчастіше детективні фільми створюють *за мотивами творів відомих письменників*: Агати Крісті, Артура Конан Дойла, Едгара Аллана По тощо. Через це класифікація детективних фільмів часто відбувається за видами літературних детективів: *закритого виду* (дія відбувається серед обмеженого кола персонажів в усамітненому місці, слідчий та злодій знаходяться на одній території), *психологічний* (зосереджений на розкритті характерів підозрюваних), *історичний* (дія відбувається в минулому або в сьогоденні розслідують старий злочин), *іронічний* (розслідування ведеться з гумором), *фантастичний* (дія може відбуватися у вигаданому світі), *політичний* (включає протистояння політичних чи бізнесових структур), *шпигунський* (пов'язаний з роботою шпигунів чи розвідників), *гангстерський* («чорний») (про професійних злочинців), *кримінальний* (події зображуються з точки зору злочинця).

Едгар Аллан По розробив принципи класичного детектива, його основні елементи, створив структуру і форму. *Артур Конан Дойль* створив канон літературного класичного детектива, а також головного героя. *Агата Крісті* зробила значний внесок у збереження й оновлення класичного детектива, де розслідування ведеться раціонально, здійснюється за допомогою дедуктивних і логічних міркувань. Все це стало основою для створення детективних фільмів і серіалів. Зокрема, детективні оповідання Едгара Аллана По про Огюста Дюпена заклали фундамент для розвитку детективного жанру. Перші екранізації творів письменника з'явилися на початку ХХ століття. Серед багатьох фільмів різних жанрів за творами По є детективи: «Таємниця Марі Роже» (1942) Філа Розена та «Вбивства на вулиці Морг» (1986) Жанно Шварка.

Герой детективів Артура Конан-Дойла – *сищик Шерлок Голмс, потрапив до Книги рекордів Гіннеса як найекранізованіший персонаж.* Про Шерлока Голмса знімали фільми, серіали й мультфільми, а головну роль виконали понад **70 акторів.** Найбільшу популярність отримали фільми з Безілом Ретбоуном у ролі Голмса та Найджелом Брюсом у ролі доктора Ватсона. Фільми «Собака Баскервілей» та «Пригоди Шерлока Голмса» вийшли першими й одразу стали касовими, а загалом з 1939 по 1946 рр. було знято 14 фільмів. У різні роки великого детектива Шерлока зіграли: Джон Беррімор, Роджер Мур, Руперт Еверетт, Майкл Кейн, Джеремі Бретт, Бенедикт Камбербетч.

Особливістю детективів Агати Крісті є наявність заплутаної історії, яка розкривається за допомогою логіки та аналізу. Детективи в її романах більше розмірковують, ніж діють. *Еркуль Пуаро* і *міс Марпл* стали популярними завдяки детективним фільмам.

Першим актором, який зіграв Еркюля Пуаро був Остін Тревор, який знявся в англійських фільмах: «Алібі» (1931), «Чорна кава» (1931) та «Смерть лорда Еджвейра» (1934). Роль Пуаро також зіграли Альберт Фінні, Кеннет Брана, Пітер Устінов, Тоні Рендалл. У відомому телевізійному серіалі «Пуаро» (1989–2013) головну роль зіграв Девід Суше. Серіал отримав чотири премії Британської кіноакадемії (BAFTA). За творами, присвяченими міс Марпл, було знято кілька фільмів і серіалів.

Першою міс Джейн Марпл на екрані в 1956 р. стала британська акторка Грейсі Філдс. Роль міс Марпл також зіграли: Маргарет Рутерфорд, Гелен Гейс, Анджела Ленсбері, Джеральдіна Макьюен. Найбільш популярним є британський серіал «Міс Марпл» з Джоан Гіксон у головній ролі. Королева Великобританії Єлизавета нагородила акторку за цю роботу Орденом Британської імперії.

Детективний жанр існує й у фільмах для дітей. На відміну від фільмів для дорослої аудиторії, дитячі детективи – це легкі, динамічні кінокартини із закрученими сюжетами, інтригами, де *розслідування ведуть допитливі та кмітливі діти, що відчують себе справжніми сищиками*. У таких фільмах немає надмірного насильства чи справжнього криміналу, хоча герої стикаються з добром і злом.

Першими були екранізовані повісті Астрід Ліндгрен про Калле Блумквіста. Показ першого фільму «Знаменитий детектив Калле Блумквіст» режисера **Рольфа Гасберга** відбувся в 1947 р. у Швеції. Також відомий шведський режисер Улле Хелльбум створив 17 фільмів за книгами письменниці, серед них «Суперсищик Блумквіст ризикує життям» (1957). Книга також стала телевізійним фільмом у Чехії (1971) і Литві (1976) під назвою «Пригоди Калле-сищика». У 1996 р. вийшов фільм «Калле Блумквіст – детектив» режисерки Джоанни Халд.

Також серед фільмів детективного жанру для дитячої аудиторії можна назвати фільм режисера **Гаррі Бредбіра** «Енола Голмс» (2020) про сестру Шерлока Голмса, з Міллі Боббі Браун у головній ролі. Це екранізація книги Ненсі Спрінгер «Таємниці Еноли Голмс. Справа про зниклого маркіза».

Детективний жанр присутній і в мультиплікаційних фільмах, в яких зазвичай розслідування ведуть *коти, миші, казкові персонажі*. Ці фільми мають переважно розважальний характер. Зокрема, популярні серед дітей та дорослих анімаційні детективи Чіп і Дейл.

Вперше бурундучки-детективи Чіп і Дейл з'явилися на екрані в короткометражці «Рядовий Плутто» ще в 1943 р., але культовими їх зробив мультсеріал 1989 р. «**Чіп і Дейл: Бурундучки-рятівнички**». У кожній серії друзі беруться за найскладніші справи, допомагають усім, хто цього потребує, сміливо протистоять злочинцям. До речі, улюбленого літературного героя Чіпа звать Шерлок Джонс, у якому поєднуються образи Шерлока Голмса й Індіани Джонса.

«**Великий мишачий детектив**» (1986) – це розповідь миші-детектива Безіла, який живе поруч з Шерлоком Голмсом. В основі цієї мультиплікаційної пародії серія повістей дитячої письменниці Іви Таїтус

«Безіл з Бейкер-стріт». В одному з кадрів, що показують дом Безіла, у вікні можна помітити силует Шерлока, який грає на скрипці.

«Зверополіс» (2016) – один з найкасовіших мультфільмів Disney та володар премії «Оскар» розповідає про кролицю Джуді Гопс, яка з дитинства мріяла стати поліцейською й поїхала втілювати свою мрію у Зверополіс. Щоб отримати визнання колег, вона повинна розкрити заплутану справу. Анімаційний фільм створено за всіма законами детективного жанру.

4. Приклади детективних фільмів і серіалів

У фільмів-детективів існують свої прихильники, які обирають їх серед багатьох кінострічок або серіалів. Є кінотвори, які глядачі передивляються багато разів та які залишаються популярними серед декількох поколінь.

«Мальтійський сокіл» (1941) *Джона Г'юстона* – про розслідування, яке пов'язане з боротьбою зі злочинцями за статуетку мальтійського сокола, що дозволяє маніпулювати людьми та країнами. Кінострічку вважають першим зразком стилю нуар («чорний фільм») – напряду в кінематографі 1940-х – початку 1950-х рр., який відображував песимістичну атмосферу, розчарування й недовіру, притаманну тогочасному суспільству.

«Вікно у двір» (1954) *Альфреда Гічкока* – про фотографа Джефа Джефріза, який за допомогою своєї нареченої Лізи Фремон, вирішує розслідувати ймовірне вбивство дружини свого сусіда. Фільм отримав премію Едгара Аллана По за найкращий художній фільм і премію Національної ради кінокритиків США найкращій акторці (Грейс Келлі).

«Запаморочення» (1958) *Альфреда Гічкока* – про детектива на пенсії Джона «Скотті» Фергюсона, що страждає на акрофобію та запаморочення, якого наймають як приватного детектива, щоб простежити за дружиною.

«Коломбо» (1971–1978, 1989–2003) *Річарда Левінсона* та *Вільяма Лінка* – детективний серіал про непримітного лейтенанта Коломбо, у старому сірому плащі та з сигарою в зубах, що справляв враження простої людини, але розкривав складні справи про злочини. Виконавець головної ролі Пітер Фальк у 1973 р. отримав «Золотий глобус» у номінації «Найкраща чоловіча роль у драматичному серіалі».

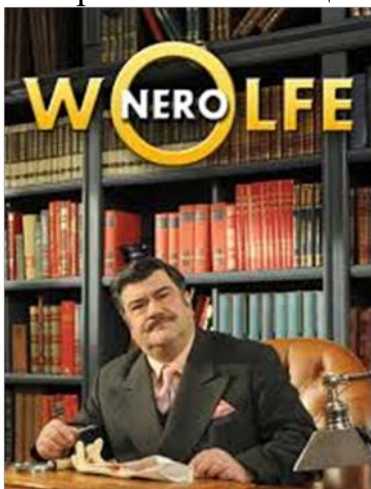
«Убивство в “Східному експресі”» (1974) *Сідні Люмета* – «закритий» детектив або детектив закритого типу (за канонами класичного детективу, де дія зазвичай відбувається в закритому просторі) за однойменним романом Агати Крісті, де відомий детектив Еркюль Пуаро розслідує вбивство, скоєне в купе поїзда.

«Ім'я троянди» (1986) *Жан-Жака Анно* – історичний детектив за романом Умберто Еко, де вбивства в середньовічному монастирі розслідують ченець та його помічник.

«Хто підставив кролика Роджера?» (1988) *Роберта Земекіса* – детективна кінокомедія за однойменним романом Гері К. Вольфа про те, як кролик Роджер намагається за допомогою детектива Едді Валіанта довести свою невинність у вбивстві магната. Фільм, в якому поєднана гра акторів та

анімація, у 1989 р. отримав: премію «Оскар» (за найкращі візуальні ефекти, найкращий монтаж, найкращий звуковий монтаж і спеціальну премію за особливі досягнення) та премію BAFTA (за найкращі візуальні ефекти).

«Комісар Рекс» (1994–2015) – серіал про розкриття злочинів австрійськими поліцейськими за допомогою поліцейського собаки Рекса.



Постер до серіалу
«Ніро Вульф» (2012)

«Шерлок Голмс» (2009) Гая Річі – про легендарного детектива Шерлока Голмса і доктора Джона Ватсона, які розплутують безліч таємниць, щоб зупинити прихильника темних мистецтв лорда Блеквуда.

«Дівчина з татуюванням дракона» (2011) Девіда Фінчера – про розкриття відомим журналістом та хакершою жахливих таємниць заможної родини Вангерів, в якій багато років тому зникла племінниця.

«Ніро Вульф» (2012) Рікардо Донна – детективний серіал за романом Рекса Стаута, в якому наприкінці 1950-х рр. приватний детектив Ніро Вульф разом з помічником Арчі Гудвіном розслідує різноманітні злочини.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про особливості фільмів жахів.
2. Який фільм вважають першим, з наявними лякаючими елементами?
3. Який з фільмів започаткував стилістику фільмів жахів?
4. Завдяки якій кінострічці виникло поняття «фільм про монстрів»?
5. Імена яких режисерів асоціюють з фільмами жахів? Назвіть їх найвідоміші кінороботи в цьому жанрі.
6. Які особливості мають детективні фільми?
7. Наведіть приклади популярних детективних фільмів і серіалів.
8. Назвіть кмітливих детективних героїв у дитячих фільмах-детективах.
9. Які мультфільми-детективи ви знаєте? Які герої в них протистоять злочинцям? Назвіть відомі вам детективні мультиплікаційні фільми або серіали.

Використані джерела

1. Владислав Москаленко. Еволюція фільмів жахів: як розвивався жанр. URL: <http://surl.li/iyrduz> (дата звернення: 10.06.2024).
2. Страшні ретро-фільми, які можна подивитися на Хелловін. URL: <http://surl.li/piinwf> (дата звернення: 10.06.2024).
3. Хомяков Р. Звідки взялися фільми жахів? URL: <https://special.tokar.ua/horrors/> (дата звернення: 10.06.2024).
4. Як проходять зйомки фільмів жахів. URL: <https://pidkazka.com/yak-znimayut-filmy-zhakhiv/> (дата звернення: 10.06.2024).
5. 10 найкращих детективів в історії кіно. URL: <http://surl.li/xdlpba> (дата звернення: 10.06.2024).
6. 13 найкращих фільмів жахів в історії кіно. URL: <http://surl.li/fesfve> (дата звернення: 10.06.2024).
7. 100+ найкращих віртуозних детективів. URL: <http://surl.li/ngaect> (дата звернення: 10.06.2024).

Урок 7.3

Тема «Кінокомедія»

1. Особливості комедійних фільмів

Комедії – це кінофільми, в яких *дія побудована* так, щоб *розсмішити глядачів*. Комедійні фільми є одними з *найпопулярніших жанрів* художнього кіно. Розрізняють **підвиди кінокомедії**: *трагікомедія* (поєднує комічне з трагічним), *комедія ситуацій* (епізоди з різними ситуаціями), *романтична комедія* (про кохання), *кримінальна комедія* (комедія з елементами кримінального фільму: поліцейськими, злодіями), *музична комедія* (з піснями й музикою), *пародія* (смішно копіює фільм іншого жанру), *ситком* (гумористичні ситуації в певному середовищі) тощо. Фільм-комедія може бути присвячений легким, поверхневим темам, а також більш серйозним, із сатиричним поглядом на них.

У кінокомедіях, особливо перших в кіноісторії, часто присутні акробатичні трюки. Крім того, у найперших комедійних кінострічках для виконання ролі запрошували акробатів чи спортсменів, бо тоді ще не існувало дублерів. Існував й такий жанр як комічне кіно, де була велика кількість смішних трюків, погонь і бійок. Перші кінокомедії містили в собі певні пригоди героя, який був своєрідною «маскою», під яку створювався відповідний сюжет. Але й на початку історії кінокомедії, й нині, комічний герой повинен діяти відповідно власній логіці, яка відрізняється від поведінки інших людей.

Комедії містять *гумор* чи *сатиру*. Гумор передбачає доброзичливе висміювання, а сатира – викривальне. Це дозволяє комікам передавати своє ставлення до певної теми.

2. Історія виникнення та розвитку кінокомедій

Перший комедійний фільм показали брати Люм'єр 28 грудня 1895 р. під час першого в історії публічного кіносеансу на бульварі Капуцинок. Це була кінострічка *«Политий поливальник» (1895)*, яку часто називають комічною вуличною сценкою. В основному брати Люм'єр знімали документальні фільми, а ця кінострічка була постановочною. Роль садівника виконав справжній садівник маєтку родини Люм'єрів у Ла-Сьйота – Франсуа Клер, а шкідливого хлопця – син їхнього слуги, Бенуа Дюваль. В основі сюжету лежить простий *тег (комічний епізод на основі очевидної безглуздості)*, який став класикою й цитувався в інших творах різних режисерів, наприклад, Жоржа Мельєса і Франсуа Трюффо.

Потроху відбувався розвиток кінематографа, тож крім документальних фільмів, почали знімати й інші жанри, зокрема комедію. Першим відомим комедійним актором називають *Андре Діда* – французьку зірку короткометражних ексцентричних комедій. Глядачам сподобався його персонаж – невезучий мес'є Буаро. Він мав різні імена в різних країнах, наприклад, в Італії – Кретинетті, а на пострадянському просторі –

Дурнишкіним. А в 1907 р. конкуренцію Діду склав **Макс Ліндер**, який з'явився в короткометражній комедії «Перші кроки на льоду». Він перший створив образ, який переходив з фільму у фільм. Ліндер грав реальну людину, яка потрапляла в кумедні ситуації, створював геги з урахуванням образу персонажа, а не просто становища, в якому він опиняється. У період з 1914 по 1918 рр. кінокомедії відповідно до актуальності часу змінюють свою тематику: виходять комедійні кінострічки про шпигунів, про війну з гумором, зокрема, такі фільми з Максом Ліндером, як «Макс і сакс», «Макс і шпигун».

Але найбільш популярним коміком початку ХХ ст. вважається **Чарлі Чаплін** з образом маленького волоцюги, який став всесвітньо відомим ще у часи німого кіно. Наприкінці 1920-х рр. завдяки появі звукового кіно, розширюються можливості комедійних фільмів. Перехід на звук відбувався поступово, тому в 1930-х рр. той же Чаплін ще не використовував у своїх фільмах діалоги, а лише додавав звукові ефекти. Потроху кінокомедії стали поєднуватись з діалогами, але ще певний час комедії переважно базувалися на фізичній дії. Також у 1930-х рр. почали створювати комедійні серіали. В Італії в цей час був популярний комік **Тото**, який використовував клоунаду та співав сатиричні пісні.

Під час Другої світової війни в Голлівуді почали знімати комедії про військову службу, громадянську оборону, які користувалися великою популярністю серед відвідувачів кінотеатрів. У Великобританії в той період це були серії «Комедії з Ілінгу», присвячені проблемним соціальним темам.



Постер до фільму
«У джазі тільки дівчата» (1959)

Найкращою комедією за всю історію кінематографа за версією Американського інституту кіномистецтва та «BBC» визнано кінострічку **«У джазі тільки дівчата» (1959) Біллі Вайлдера**. За сюжетом на основі оповідання Роберта Торена й Майкла Логана, двоє друзів – саксофоніст Джо й контрабасист Джері, шукаючи роботу, змушені влаштуватися в жіночий джаз-ансамбль, переодягнувшись жінками. Фільм отримав премію «Оскар» за найкращі костюми, премії «Золотий глобус» – за найкращу комедію, найкращу жіночу роль (**Мерилін Монро**), найкращу чоловічу роль (**Тоні Кертіс**), нагороду ВАФТА від Британської кіноакадемії та нагороду від Гільдії сценаристів США.

Комедію знімали за мотивами німецької кінострічки «Фанфари кохання» (1951) Курта Гофмана, що був римейком однойменного французького фільму 1935 р. Річарда Потье. В оригінальній версії «У джазі тільки дівчата» має назву «Some Like It Hot» («Деякі люблять гарячіше»), яку пов'язують з популярною дитячою пісенькою-лічилкою «Гаряча горохова

каша» – «Хтось любить гарячіше, хтось – холодну, а хтось – дев'ятиденну в горщику». Назву «У джазі тільки дівчата» придумали для радянського кінопрокату, бо він був більш зрозумілим. Спочатку «Деякі люблять гарячіше» повинен був бути кольоровим, проте через зеленуватий колір гриму головних героїв-чоловіків, Вайлдер вирішив знімати чорно-білу версію. У результаті це виявилось правильним рішенням, а фільм поєднав в собі комедію, екранізацію, гангстерський фільм і мюзикл.

У СРСР переважно знімали музичні комедії (на зразок американських), в яких потрібно було зображати «щасливе життя трудящих», тим самим відволікаючи глядачів від реальних проблем у суспільстві («Веселі хлоп'ята» (1934), «Волга-Волга» (1938) Григорія Александрова). З другої половини 1950-х рр. заохочується створення комедій, які б викривали бюрократів невисокого рангу («Карнавальна ніч» (1956) Ельдара Рязанова, «Зайчик» (1964) Леоніда Бикова).

3. Історія кінокомедій в Україні

В Україні перші кінокомедії починають з'являтися перед початком Першої світової війни. У 1919 р. в Одесі знімають сатиричну агітаційну кінострічку «Паразит» Едварда Пухальського, Олександра Аркатова, у Києві – короткометражні комедії «Козир-баба» і «Радянські ліки». Проте кінокритики переважно вважають, що початок української кінокомедії пов'язаний з випуском кіножурналу «Маховик» (1924–1925 рр.), для якого було створено дев'ять короткометражних кінокомедій на актуальні теми.

Першу повнометражну українську кінокомедію створив Петро Чардинін у 1923 р. Це був антирелігійний фільм «Хазяїн чорних скель» про те, як ченці побачили Богоматір у психічно-хворій дівчині-рибалці й прийняли її в монастир. Протягом 1925–1926 рр. виходять ще три повнометражні комедії: «У пазурах радвледи» Пантелеймона Сазонова, «Непевний багаж» Григорія Грічера-Черіковера і «Вася-реформатор» Олександра Довженка та Фавста Лопатинського.

В українському кінематографі були спроби створити комедійну маску, на зразок американських кінокомедій. Такий експеримент був пов'язаний з актором *Дмитром Капкою*, який був дещо схожим зовнішньо на Андре Діда. За задумом Одеської кінофабрики, фільм «Капка – герой матчу» за написаним спеціально під актора сценарієм, мав відкрити в 1925 р. серію комічних кінострічок. Для Капки навіть було написано вісім сценаріїв. Але після ролі завгоспа у фільмі «Вася-реформатор», надія на створення української комедійної за допомогою Капки, зникла. Адже критики вважали, що у «Васі-реформаторі» він створив образ, схожий на «найгірші зразки дореволюційної буржуазної комедії». Тож фільм Олександра Довженка за власним сценарієм, який повинен був мати назву «Одруження Капки», у результаті вийшов на екрани як *«Ягідка кохання» (1926)*.

ВУФКУ в основному залучало до створення кінокомедій режисерів-початківців, бо керівництво вважало, що комедії та дитячі фільми – дуже легкі жанри, тож з ними можна впоратися і без режисерського досвіду. Через це *більша частина комедійних фільмів тих часів не відрізнялася високою якістю*, адже не всім молодим режисерам вдавалося впоратися із поставленим завданням.

Сценарії до кінокомедій також замовляли відомим письменникам, наприклад, Володимирі Маяковському. Але основна частина українських комедійних кінострічок мала у своїй основі ідеї та принципи західноєвропейської та американської комедії. Проте творці комедій під час запозичення часто забували, що головне в такому фільмі – спосіб вирішення конфлікту, а не сам конфлікт. Через це на початку у фільмах було занадто багато трюків.

У 1927 р. виходить перший кінопамфлет – *«Проданий апетит» Миколи Охлопкова* за твором Поля Лафарга. За сюжетом банкір Рапе страждає розладом шлунку від переїдання, тож йому пересаджують шлунок вічно голодного шофера Еміля. Фільм не зберігся, проте існує його *мультиплікаційний анонс (з 6'32" по 8'38")*. Під час закритого перегляду в 1927 р. кінострічку «Проданий апетит» було визнано одним з кращих творів ВУФКУ після «Звенигори» Олександра Довженка. Хоча в фільмі критики помічали й певні недоліки, на кшталт показу кадрів Києва замість Парижу, проте він мав гарну операторську роботу й динамічний монтаж. І хоча фільм не був схвально зустрітий публікою (як і «Звенигора»), але його купили для демонстрації в Німеччині й Франції.

Комедії створювалися на межі зображення певних національних тем та з урахуванням цензури. Іноді це вдавалося зробити, а іноді все одно фільми забороняли. Зокрема, це стосується комедії «Шкурник» (1929) Миколи Шпиковського, де дії відбувається під час Української революції 1917–1920 рр., коли в Києві триває боротьба між червоними, білими й анархістами. У цей час Аполлон Шмигуєв намагається отримати особисту вигоду, тому по черзі стає на бік кожної з конфліктуючих сторін. Крім того, пригоди головного героя відбуваються під час подорожі всією країною, верхи на верблюді. В основі сюжету кінострічки лежить оповідання «Цибала» українського письменника Вадима Охріменка. Але через те, що комедія висміювала не лише білих, а й червоних, її заборонили одразу після прем'єри. Про фільм стало відомо лише завдяки згадці про нього в статті Осипа Мандельштама. Знайшли «Шкурника» у російському «Держфільмфонді», а його копію «Довженко-Центр» отримав у 2011 р.

У 1930-ті рр. загалом комедії відображали не реальну ситуацію, а те, що дозволяли показувати. А якщо й з'являлися правдиві, то вони могли бути популярними серед глядачів, але не отримували схвалення від критиків. Знімають також спортивні, музичні комедії та комедії-гротеск.

У другій половині 1950–1970-ті рр. відбувається зростання популярності кінокомедій. Спочатку це були екранізації українських творів, а потім вже свій розвиток отримали комедійні фільми за сценаріями. Також кінострічки знімали за театральними комедіями або естрадними виступами комедійного *дуету Штепселя і Тарапуньки*. Це були сценічні псевдоніми українських коміків *Юхима Березіна* та *Юрія Тимошенка*, які почали свою діяльність після Другої світової війни. Дует мав популярність протягом 40 років завдяки концертам та комедійним фільмам зі своєю участю. Першою комедією з семи таких кінострічок була *«Штепсель одружує Тарапуньку»* (1957), режисерами якої були самі Юхим Березін та Юрій Тимошенко. За сюжетом, під час війни Тарапунька знайомиться з Галею, але через його сором'язливість стосунки не складаються. Після війни Тарапунька працює регулювальником, а його фронтний друг Штепсель – технічним працівником у театрі, куди з гастролями приїздить Галя. Зізнатися в коханні Тарапунці заважають безліч кумедних обставин, тому Штепсель вирішує допомогти другові. Проте ставлення до цього акторського дуету різняться. З одного боку, завдяки своїй популярності, вони мали змогу більш сміливо висміювати злободенні теми, з іншого – героїв звинувачують у протиставленні російського та українського (як високого і низького), бо Штепсель розмовляв російською, а Тарапунька – українською із суржиком.

У 1990-ті рр. популярними були комедії в *жанрі пародії*. Потім певний період було затишшя. У ХХІ ст. знімання комедій в Україні відновилося, але це зазвичай або телепроекти, або повнометражні фільми, які, на жаль, не мають значення в розвитку українського кінематографа.

Успіх кінокомедії полягає не лише у вдалому сюжеті та жартах, а й в персонажах, що запам'ятовуються. Актори, які втілюють на екрані комедійні ситуації допомагають досягти мети фільму та привертають увагу глядачів. В українському кіно було чимало комедійних акторів, які своєю творчістю сприяли розвитку цього кіножанру. Це такі актори як Андрій Сова, Нонна Копержинська, Микола Яковченко та Борислав Брундуков.

Андрій Корнійвич Сова – народний артист України, свою першу роль у кіно зіграв у 1938 р. та протягом 25 років знявся в 45 фільмах, зокрема, в популярних комедіях *«Сватання на Гончарівці»* (1958), *«Королева бензоколонки»* (1962). Андрій Сова грав привабливих, дотепних і кумедних персонажів. Він був неперевершеним коміком, виступав на естраді із гуморесками Павла Глазового і Степана Олійника. Публіка його дуже любила. Крім того написав книгу *«Дорога до сміху»*.

Нонна Кронідівна Копержинська – народна артистка України, свою першу роль зіграла у фільмі Олександра Довженко *«Щорс»* (1939). Улюбленицею глядачів стала після ролей у комедійних фільмах *«Сватання на Гончарівці»* (1958), *«За двома зайцями»* (1961) та *«Королева бензоколонки»* (1962). Її почуття гумору викликало справжнє захоплення,

глядач запам'ятав її за образами простодушної, легкої героїні. Вона була правдивою та справжньою в будь-якій ролі.

Микола Федорович Яковченко – видатний український актор театру та кіно, був яскравим коміком, зіграв велику кількість характерних ролей. Його називали найнароднішим актором. Знявся в 60 кінофільмах, серед яких у комедійних ролях: «Максим Перепелиця» (1956), «За двома зайцями» (1961), «У ніч перед Різдом» (1961), «Королева бензоколонки» (1962), «Сміхонічні пригоди Тарапуньки і Штепселя» (1970), «Веселі Жабокричі» (1972), «Дід лівого крайнього» (1973) тощо.

Борислав Миколайович Брондуков – український кіноактор, перший лауреат Державної премії України ім. Олександра Довженка (1995). Дебютував у кіно у 1962 р. у фільмі Сергія Параджанова «Квітка на камені» (1962). Зіграв у понад 160 фільмах. Найбільш відомі комедійні ролі у фільмах: «Афоня» (1975), «Кіт у мішку» (1979), «Людина з бульвару Капуцинів» (1987).

Контрольні запитання

1. Які особливості мають кінокомедії?
2. Який фільм вважають першим комедійним?
3. Яку кінострічку називають «найкращою комедією за всю історію кінематографа»?
4. Коли починають з'являтися перші комедійні фільми в Україні?
5. Як називалася перша українська повнометражна кінокомедія?
6. Назвіть найвідоміші українські кінокомедії, які ви знаєте.

Використані джерела

1. Галкін Л. Народження ідеології кіно: «Політичний поливальник» братів Люм'єр. URL: <https://moviegram.com.ua/politiy-polivalnik/> (дата звернення: 31.05.2024).
2. Гнатишина О. О., Кравченко Е. О. Історія назви і специфіка жанру кінофільму Б. Вайлдера «У джазі тільки дівчата». *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/7623/7625> (дата звернення: 31.05.2024).
3. Греков С. Як українці сміялися в кіно. Історія комедії. URL: <https://ukrainer.net/istoriia-komedii/> (дата звернення: 31.05.2024).
4. «За двома зайцями»: український шедевр Віктора Іванова. URL: <http://surl.li/ucnyp> (дата звернення: 31.05.2024).
5. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Харків : Вид-во «Дім Реклами», 2018. 528 с. URL: <http://surl.li/ucbvp> (дата звернення: 31.05.2024).
6. Цалик С. Блог історика. 1961 рік: прем'єра кінокомедії «За двома зайцями». URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/blog-history-38389800> (дата звернення: 31.05.2024).

Урок 7.4

Тема «Відомі постаті кінокомедії»

Кіносвіт створив коміків, яких люблять глядачі. Зазвичай ми пам'ятаємо тих акторів комедії, які творили на початку історії кіно. Але є й інші комедійні актори, які стали відомими завдяки своїм ролям вже у ХХ ст.



Луї де Фюнес

Луї де Фюнес (Луї Жермен Давід де Фюнес де Галарса) (1914–1983) –

з дитинства міг імітувати голоси оточуючих, їхню ходу, захоплювався вивченням мов (знав іспанську й англійську), грою на піаніно та фільмами з Чарлі Чапліном. Майбутній відомий актор походив з іспанської аристократичної сім'ї, але його батьки в молодості змушені були переїхати у Францію, де й народився Луї. Після

школи, щоб допомогти батькові, працював на різних роботах, а якось отримав запрошення до одного з ресторанів району Пігаль як піаніст. Крім чудової гри молодого піаніста, відвідувачам ресторану також подобалося дивитися на його кумедну міміку під час гри. Вже тоді Луї мріяв стати актором, тому паралельно відвідував курси Рене Симона, колишнього учасника трупи «Комеді Франсез». Згодом він став виконувати невеличкі ролі в театрах.

Після закінчення війни, у 1946 р., зіграв епізодичну роль портьє в комедійному фільмі «Барбізонська спокуса» Жана Стелі. Протягом 13 років він знімався в другорядних ролях, тренуючи свою акторську майстерність і чекаючи на роль, яка його розкриє. Нарешті в його житті трапляється фільм *«Не спійманий – не злодій!» (1958) Іва Робера* й роль торговця Блеро, що незаконно рибалить, приносить де Фюнесу довгоочікувану популярність не лише у Франції. Існує історія, за якою вказується, що після цього фільму комік отримав прізвисько Дональд Дак, бо почав заробляти великі гроші. Окрилений успіхом, актор міг зніматися у декількох кінострічках на рік.

Збільшенню й закріпленню популярності комедійного актора сприяли ролі у фільмах про Фантомаса і жандарма Крюшо. У *«Фантомасі» (1964) Андре Юнебеля* він зіграв комісара Жюва, склавши конкуренцію майстерності виконання ролі Жану Марє, що зіграв і головного злодія, і журналіста Фандора. Цей фільм став улюбленим серед глядачів далеко за межами Франції. Далі були продовження кінострічки – «Фантомас розлютився» (1965), «Фантомас проти Скотленд-Ярду» (1967).



Троянда «Луї де Фюнес»

Паралельно де Фюнес знімався в фільмах про жандарма. Кандидатуру Луї на цю роль відстояв режисер Жан Жиро, бо вважав його видатним коміком. Так, протягом 18 років де Фюнес був пов'язаний з цим персонажем. Загалом було створено шість кінокомедій: «Жандарм із Сен-Тропе» (1964), «Жандарм у Нью-Йорку» (1965), «Жандарм одружується» (1968), «Жандарм на відпочинку» (1970), «Жандарм та інопланетяни» (1978), «Жандарм і жандарметки» (1982). Луї де Фюнес знявся у більше 150 кінострічок, серед яких варто також згадати про комедії «Роззява» (1965), «Велика прогулянка» (1966) та [«Великі канікули»](#) (1967). У деяких фільмах, наприклад, «Фантомас розлютився», «Великі канікули» і «Людина-оркестр» можна побачити молодшого сина коміка – Олів'є.

У 1968 р. Луї де Фюнеса визнали кращим французьким актором, у 1973 р. він отримує Орден Почесного легіону Франції, а в 1980 р. – кінопремію «Сезар» за фільм «Скупий» за п'єсою Мольєра, в якому виступив актором і режисером.

Через велике навантаження на роботі наприкінці 1970-х рр. у де Фюнеса починаються проблеми зі здоров'ям, тому він зменшує акторську активність і разом з дружиною Жанною де Мопассан переїздить з Парижу до замку Шато-де-Клермон. Там він багато займається своїм улюбленим хобі – квітникарством і, навіть, виводить новий сорт помаранчевої троянди, яка отримала назву «Луї де Фюнес». Через 30 років після смерті коміка, у замку відкрили музей на його честь.



П'єр Рішар

П'єр Рішар (П'єр Рішар Моріс Шарль Леопольд Дефей) (1934) – хоча й виховувався дідусем, який був нащадком давнього роду аристократів, акторством цікавився з дитинства й у 17 років вирушив у Париж, щоб навчатися улюбленій справі. Закінчивши театральні курси відомих театральних режисерів Жана Вілара та Шарля Дюллена, проходить стажування в Національному народному театрі. Потім працює в театрі «La Bruyère», де стає популярним серед глядачів завдяки ролі в авангардній комедії «Бідний – а хто це?». На початку 1960-х рр. паралельно з роботою в театрі, починає виступати в паризьких кабаре з комедійними мініатюрами. Він міг би танцювати в балетній трупі Моріса Бежара, адже пройшов прослуховування, проте обрав шлях актора в мюзик-холі. Саме на сцені вперше створює образ сором'язливого, милого та незграбного чоловіка.

З часом Рішар розповідатиме, що навчався на прикладі творчості італійського коміка Тото, а сам став коміком через те, що колись йому сказали, що він недостатньо привабливий для драм і трагедій. Кінодебют Рішара відбувся у біографічній драмі «Монпарнас, 19» (1958) Жака Бекера. Це була невеличка роль студента малярства, тому прізвище Рішара навіть не внесли в титри. У фільмі «Ідіот у Парижі» (1967) також зіграв епізодичну роль поліцейського.

У фільмі «Щасливчик Олександр» (1968) роль також була епізодичною, але це поклато початок майбутній популярності П'єра, адже режисер кінострічки *Ів Робер* примітив молодого актора і потім, роками пізніше, запросив його на головну роль у фільмі «Високий блондин у чорному черевіку» (1972). Але перед цим П'єр Рішар спробував себе в якості режисера, знявши кінокомедію, в якій також виконав й головну роль – «Розсіяний» (1970). Комедія про блондина принесла довгоочікувану популярність і у 1974 р. виходить її продовження – «Повернення високого блондина» також режисера Іва Робера. Комедію «Іграшка» (1977) Франсіса Вебера з тим самим незграбним головним героєм Франсуа Перреном, глядачі також сприйняли схвально. «Іграшку» навіть номінували на премію «Сезар» за найкращий сценарій, найкращі декорації та найкращу операторську роботу. У 1970–1980-ті рр. знімається найбільша кількість фільмів за участю Рішара, серед яких також «Я боязкий, але лікуюся» (1978), «Укол парасолькою» (1980), «Невдахи» (1981), «Татусі» (1983), «Ліворуч від ліфта» (1988). Найкращі фільми за участю П'єра Рішара зняли Ів Робер, Франсіс Вебер і Жерар Урі.

П'єр Рішар вирішив довести собі та іншим, що він може бути не лише комедійним актором. У 1988 р. він продовжив свій режисерський шлях, знявши на Кубі документальну кінострічку «Розкажіть мені про Че» про революціонера Ернесто Че Гевару, яку представив на X Фестивалі нового латиноамериканського кіно. Загалом він має близько десяти фільмів, де виступив в якості режисера. Наприкінці 1980-х рр. створює кінокомпанію «Фіделін фільм», яка займалася виробництвом і прокатом фільмів та випускала платівки з піснями Рішара. Потім актор став ще й виноробом.

Починаючи з 1990-х рр., Рішар в основному займається виноробством і ресторанним бізнесом, проте він продовжує зніматися в фільмах. Так, у 1996 р. він знявся в кінострічці грузинської режисерки Нани Джорджадзе «Тисяча і один рецепт закоханого кухаря» та отримав нагороду як найкращий актор на Міжнародному кінофестивалі у Карлових Варах. Також актора можна побачити в таких фільмах: «Без родини» (2000), «Робінзон Крузо» (2003), «Париж! Париж!» (2008), «Містер Штейн іде в онлайн» (2017), «Жанна Дюбаррі» (2023). У 2006 р. отримав почесну премію «Сезар» «За життєвий внесок у мистецтво кіно». Він періодично гастролює з виставами. У 2015 р. випустив автобіографію «Я нічого не знаю, але все скажу».



Ровен Аткинсон

Ровен Аткинсон (Ровен Себастьян Аткинсон) (1955) – британський комік, який став відомий глядачам завдяки ролі дивакуватого Містера Біна. У дитинстві грав у шкільному театрі. Під час навчання в Королівському коледжі Оксфордського університету брав участь в експериментальному театр-клубі та університетському Драматичному товаристві.

Закінчивши коледж за спеціальністю «Інженер-електрик», працював на радіо, де вів власне радіошоу «Люди Аткинсона». У 1983 р. зіграв епізодичну ролі у бондіані «Ніколи не кажи ніколи». Протягом 1983–1989 рр. грав роль герцога Едмунда Единбурзького в історичній ситуативній комедії від «ВВС» «Чорна гадюка», де був керівником проекту, сценаристом і режисером.

Роль містера Біна в однойменному серіалі приніс Аткинсону справжню шалену популярність. Уперше глядачі побачили цього персонажа в 1989 р. у новорічному півгодинному випуску на телеканалі «Телебачення Темзи». Телесеріал тривав з 1990 по 1995 рр., закріпивши славу коміка, але й надавши йому проблем, бо режисери бачили його лише в такому амплуа.

Кожна серія представляла собою скетч з фрагментами пантоміми, зображуючи ситуації, в які потрапляв дивакуватий персонаж Бін. Ровен Аткинсон майже все відігравав за допомогою міміки й рухів («тілесна комедія»), бо персонаж був небагатослівним. Та й в житті Ровен страждає на заїкання. За словами актора, створити кумедну поведінку Біна в різних ситуаціях йому допомагало те, що він уявляв себе дев'ятирічним хлопчиком. Серіал отримав продовження в комедійному фільмі «Містер Бін» (1997), «Містер Бін на відпочинку» (2007) й анімаційний фільм «Містер Бін» (2002–2003).

Далі був інший комедійний персонаж, якого Аткинсон створив у фільмах-пародіях на кінострічки про Джеймса Бонда: «Агент Джоні Інгліш» (2003), «Агент Джоні Інгліш: Перезапуск» (2011), «Агент Джоні Інгліш: Нова місія» (2018). Актора також можна побачити й в інших комедіях: «Щурячі перегони» (2001), «Реальне кохання» (2003) та комедійному телесеріалі «Людина проти бджоли» (2022).

Ще він грає в театрі, дублює анімаційні фільми, бере участь в аматорських автоперегонах, колекціонує гоночні авто та пише для британських автомобільних журналів. Має власний астероїд – 19535 Ровен Аткинсон. У 2013 р. був посвячений у лицаря-командора Ордену Британської імперії.



Джим Керрі

Джим Керрі (Джеймс Юджин Керрі) (1962) – канадсько-американський комік зі шкільних часів любив усіх пародіювати. Коли йому виповнилося 15 років, батько відвів Джима до комедійного клубу «Як-як», проте перший виступ не став успішним. Через декілька років хлопець вирішив виправити ситуацію, повернувся і так у 1980-х рр. став одним з найуспішніших коміків у стендапі

в Торонто. Після переїзду до Лос-Анджелесу виступає в клубі «Комедійний магазин», де його помічає відомий американський комік Родні Денджерфілд та пропонує Керрі працювати в нього на розігріві під час гастролей. Хлопець дає згоду на цю пропозицію, а після гастрольного туру вирішує підкорити Голлівуд. У Голлівуді спочатку він так само працює стендап-коміком у клубі «Комедійна крамниця», потім бере участь у телешоу «Вечір імпровізацій».

Уперше в кіно Джим Керрі з'явився у 1983 р.: в епізодичних ролях у фільмах «Гумове обличчя», «Все на гарний смак» і «Гора Куппера». У 1984 р. зіграв у серіалі Скіпа Таркентона у серіалі «Качина фабрика». Справжню популярність принесла головна роль у пригодницькій комедії **«Ейс Вентура: Розшук домашніх тварин»** (1994) **Тома Шедьяка**, над якою Джим також працював як сценарист. Того ж року він знімається в головних ролях в інших популярних комедіях – **«Маска» Чака Рассела** (що прославила і актора, і його міміку, і собак породи джек-расел-тер'єр) і **«Тупий та ще тупіший» Боббі та Пітера Фареллі**. Наступні роки були дуже плідними для Джима Керрі на ролі в комедійних фільмах: «Ейс Вентура 2: Поклик природи» (1995) Стіва Одекерка, «Кабельник» (1996) Бена Стіллера, «Брехун, брехун» (1997) Тома Шедьяка. За роль у кінострічці «Кабельник» Джим отримав свій перший великий гонорар у 20 мільйонів доларів. За роль головного злодія Загадника в кінокоміксі «Бетмен назавжди» (1995) Джоеля Шумахера отримав премію «MTV Movie Award» у номінації «Кращий екранний лиходій», хоча сам фільм не був успішним. Інші комедії навіть якщо й не завжди були високо оцінені критиками, проте завжди добре сприймалися глядачами, які вже давно полюбили цього коміка з цікавою мімікою. Це такі кінострічки: «Я, знову я та Ірен» (2000) Боббі та Пітера Фареллі, «Брюс Всемогутній» (2003) Тома Шедьяка, «Завжди кажи "Так"» (2008) Пейтона Ріда, «Пінгвіни містера Поппера» (2011) Марка Вотерса та «Тупий та ще тупіший» (2014) Боббі та Пітера Фареллі. Комедія «Брюс всемогутній» була дуже популярна і отримала величезні касові збори, проте в Єгипті та Малайзії з релігійних міркувань її спочатку заборонили через неправильне подання зображення Бога.

Але Джим Керрі також хотів спробувати себе в драматичних ролях і перша така спроба стала успішною: роль Трумена Бербанка в трагікомедії

«Шоу Трумена» (1998) Пітера Віра у 1999 р. принесла премію «Золотий глобус» за кращу чоловічу роль. За роль відомого американського коміка Енді Кауфмана в комедійній драмі «Людина на місяці» (1999) Мілоша Формана у 2000 р. також отримав премію «Золотий глобус» за кращу чоловічу роль. Найбільше як драматичний актор Керрі розкрився у фантастичній драмі «Вічне сяйво чистого розуму» (2004) Мішеля Годрі.

Актора також можна побачити в дитячих фільмах: «Грінч – викрадач Різдва» (2000) Рона Говарда, «Лемоні Снікет: 33 нещастя» (2004) Бреда Сілберлінга, «Різдвяна історія» (2009) Роберта Земекіса, «Їжак Сонік» (2020) і «Їжак Сонік 2» (2022) Джеффа Фаулера.

Джим Керрі також захоплюється вокалом, тому його голос можна почути в піснях до фільмів, зокрема, у «Грінчі – викрадачі Різдва». З 2011 р. захоплюється малюванням і викладає фото своїх робіт у соціальні мережі. Написав дитячу книжку «Як котиться Роланд» про хвилю океану. Навесні 2022 р. повідомив, що достатньо зробив в кіно, тому завершує акторську кар'єру.

Контрольні запитання

1. Назвіть популярних комедійних акторів / акторок ХХ–ХІХ ст. та приклади фільмів цього жанру з ними.
2. Проаналізуйте кінокомедії, які ви дивилися та подумайте, які елементи в грі акторів допомогли їм бути кумедними для глядачів.
3. Розкажіть про свого найулюбленішого комедійного актора.

Використані джерела

1. Без права на посмішку: Бастер Кітон. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/bez-prava-na-posmishku-baster-kiton.html> (дата звернення: 01.05.2024).
2. Боровський О. Чоловік, який сміється. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1470/301/51712> (дата звернення: 01.05.2024).
3. Великому коміку Луї де Фюнесу виповнилося б 106 років. URL: <https://topinfoweb.com/94068217-biografiya-lui-de-fyunesl-633> (дата звернення: 01.05.2024).
4. Джиму Керрі – 58! Читай біографію улюбленого актора. URL: <https://liza.ua/uk/stars/biografii/dzhim-kerri-biografiya-aktera/> (дата звернення: 01.05.2024).
5. «Маленький бродяга» – біографія та цікаві факти про Чарлі Чапліна. URL: <http://surl.li/tgkju> (дата звернення: 01.05.2024).
6. 06 січня 1955 року. Народився Ровен Аткинсон, британський актор-комік («Містер Бін»). URL: <http://surl.li/txtjhj> (дата звернення: 01.05.2024).

Урок 7.5

Тема «Історичне кіно»

1. Особливості історичного фільму та історія розвитку жанру

Історичний фільм – вид художнього кіно, в якому показують події та особистостей певних історичних періодів. Історичні фільми найчастіше передбачають високі бюджети на створення, бо в них повинні бути враховані витрати на декорації, костюми певного історичного періоду та великі масовки. **Більшість історичних кінострічок є екранізаціями відомих літературних творів.** Глядачі, споглядаючи за тим, що зображується в історичному фільмі, мають можливість стати наче свідками подій, які відбувалися в минулому.

Відомий американський сценарист Роберт Маккі вважає, що сценарій історичного фільму, заснованого на реальних подіях, повинен *«перетворити минуле на сьогодні»*, щоб кінострічка вийшла вдалою. А історичну драму називає тим жанром кінематографа, який *«шліфує минуле, перетворюючи його на дзеркальне відображення нинішнього, проясняючи і роблячи більш прийнятними хворобливі проблеми расизму, релігійних суперечок та насилля всіх видів»*. Тому в історичних фільмах **важливе значення має** не лише дотримання всіх основних характеристик цього виду ігрового кіно, а й **тема, що розкривається на екрані.**

Зазвичай історичні фільми знімають як драму, проте сучасні кінострічки можуть поєднуватися з вестерном, екшеном, криміналом чи роуд-муві, мати щасливий фінал.

Деякі дослідники виділяють *історико-біографічні* та *історико-пригодницькі фільми*. Проте не варто плутати такі кінострічки з творами окремих видів біографічного та пригодницького кіно. Зокрема, часто до історичного кіно відносять **байопіки** – біографічні фільми про історію життя певної, реальної видатної особистості. Незважаючи на те, що байопіки присвячені людям, які відрізняються своїм внеском в історію, проте це більше драматичні художні твори, які відхиляються від історичної дійсності.

А от **пеплум (фільм «меча і сандалів»)** – це дійсно підвид історичного фільму, який зображує події стародавньої історії: Стародавньої Греції, Стародавнього Риму, Вавилону, біблійні історії. **Головна мета пеплумів** полягає не в стовідсотковій достовірності передачі певного історичного періоду, а видовищність, щоб можна було зобразити батальні сцени чи розкрити драматичність історичних подій.

Пеплумами в Стародавньому Римі називали *довгі туніки або жіночі плащі*. А в кінематограф цей термін прийшов завдяки кінокритикам, від яких вже був підхоплений та поширений глядачами. Першим пеплумом вважають італійський фільм **«Брут» (1911) Енріко Гуаццоні**. Далі були фільми: «Марк Антоній і Клеопатра» (1913) Енріко Гуаццоні, «Останні дні Помпеї» (1913)

Маріо Касеріні та Еліотеріо Рудольфі, «Кабірія» (1914) Джованні Пастроне. У США першими пеплумами були «Нетерпимість» (1916) Девіда Ворка Гріффіта і «Десять заповідей» (1923) Сесіля Де Мілля.

У 1920–1930-х рр. у США пеплум продовжує створювати *Сесіль Де Мілля* («Цар царів» (1927), «Хресне знамення» (1932)). Після завершення війни поступово відроджується кінематограф, як і любов до пеплумів. Найбільшу популярність як в Італії, так і в США, пеплумами отримали у 1950–1960-х рр. Найвідомішими кінострічками цього періоду є: «Бен-Гур» (1959) Вільяма Вайлера, «Останні дні Помпеї» (1959) Маріо Боннара, «Спартак» (1960) Стенлі Кубрика та «Клеопатра» (1963) Джозефа Манкевича. Далі був період незначного затишшя популярності пеплумів, яка відродилася у 1990-х рр. після виходу на екрани фільму «Хоробре серце» (1995) Мела Гібсона. Кінострічка про боротьбу Шотландського королівства від англійського панування, яку очолив Вільям Волес, отримала 5 премій «Оскар»: за найкращий фільм, найкращу режисерську роботу, найкращу операторську роботу, найкращий звуковий монтаж і найкращий грим. Успіх пеплумів підкріплюють фільми: «Перший лицар» (1995) Джеррі Цукера, «Тринадцятий воїн» (1999) Джона МакТірнана та «Жанна д'Арк» (1999) Люка Бессона. **У XXI ст. основна частина кінострічок, що відносяться до пеплумів, знімаються в США.** Зазвичай їх знімають як епічні кінотвори, щоб вони були видовищними: «Гладіатор» (2000) Рідлі Скотта (отримав 5 «Оскарів»: за найкращий фільм, найкращу чоловічу роль, найкращий дизайн костюмів, найкращий звук і найкращі візуальні ефекти), «Троя» (2004) Вольфганга Петерсена, «Александр» (2004) Олівера Стоуна, «Пристрасті Христові» (2004) Мела Гібсона, «300 спартанців» (2006) Зака Снайдера, «Ной» (2014) Даррена Аронофскі, «Помпеї» (2014) Пола Андерсона тощо.

В Україні першим пеплумом був фільм *«Спартак»* (1926), запрошеного до Одеської кіностудії турецького режисера *Ертугрула Мухсіна-Бея*. Як акторів масових сцен, що грали античних римлян (а їх було більше 3 тисяч) було задіяно мешканців Одеси. На жаль, фільм не зберігся.

2. Історичне кіно в Україні

Загалом вважається, що в Україні історичне кіно розпочалося з фільмів скульптора і режисера *Івана Кавалерідзе* (детальніше про Кавалерідзе – див. в уроках 5.3–5.4). Так, німа кінострічка *«Злива»* (1929) за поемою Тараса Шевченка «Гайдамаки» про народний гнів проти панів, містить яскраве поєднання засобів кінематографа та скульптурної виразності, де природні об'єкти було замінено на символічні скульптурні образи. Знаковою роботою у творчості Кавалерідзе як режисера є історичний звуковий фільм *«Коліївщина»* (1933) про повстання українських кріпаків у XVIII ст., в якому навіть постаті героїв зображувалися рельєфно, наче скульптури.

Фільм українського режисера *Олександра Довженка «Арсенал»* (1929), що входить до трилогії («Звенигора» (1927), «Арсенал», «Земля» (1930))

розповідає про січневе повстання в Києві в 1918 р. У 1918 р. Довженко брав участь у штурмі «Арсеналу», тож самостійно написав сценарій й зняв кінострічку на популярну в ті часи історико-революційну тему. Проте глядачі сприйняли фільм як політичний маніфест режисера, який змінив свою точку зору й перейшов на бік більшовиків через розчарування невдалою революцією, але й прославляв в ній робітничий клас.

Часто **історичне кіно називають героїчним** через те, що в таких фільмах історичні періоди розкриваються через вчинки та характер певного героя. Важливе значення мають *мета й завдання дій героя та як він вирішуватиме питання, які впливають на долю людей та держави загалом*. Це може бути як видатна **історична особистість**, так і **вигаданий герой**, що опинився в реальних історичних обставинах. В українському героїчному кіно увага приділяється збереженню українських традицій та поглядів на життя. Так, у 1980–1990-х рр. в Україні створюються фільми, героями яких стають українські козаки та їхні подвиги. Варто зазначити, що в радянські часи фільми знімалися з розрахунком на показ по всьому СРСР, тому створювалися російською мовою, але починаючи з 1990-х рр. використання саме української мови підкреслювало історичний колорит.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. в українських історичних фільмах відтворювали найгостріші події історії, торкалися колись заборонених тем і відкривали імена забутих постатей. З початком незалежності України історичне кіно намагається компенсувати відсутність документальних кінострічок з гострих тем: геноцид, репресії, трагедії, війни.

На початку XXI ст. українське кіно переживало не найкращі часи, проте суспільно-історичні події стали поштовхом для режисерів, для того, щоб взятися за створення історичних фільмів. На відміну від документалістики, в них історичні події не зображуються за хронологією чи відповідно до архівних документів. Історичні особливості певного періоду в таких кінострічках передаються через образи героїв, костюми та декорації. Якщо зображуване на екрані в поєднанні з важливістю історичної події, зацікавить глядача, тоді й фільм «прозвучить». Одним з таких є фільм **«Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) Юрія Ілленка**, який викликав суперечливі думки як серед критиків, так і серед глядачів. Бо кінострічка важка для сприйняття навіть дорослим глядачем, проте показує Мазепу не зрадником, а будівником. Українське історичне кіно XXI ст. відображає актуальні події історії, набуває патріотичного значення, виховує та розвиває любов до країни на прикладах українських героїв.

Контрольні запитання

1. У чому полягає відмінність історичних фільмів?
2. Що таке пеплум? Наведіть приклади.
3. З творів якого режисера розпочалося українське історичне кіно? Назвіть приклади його робіт.

Використані джерела

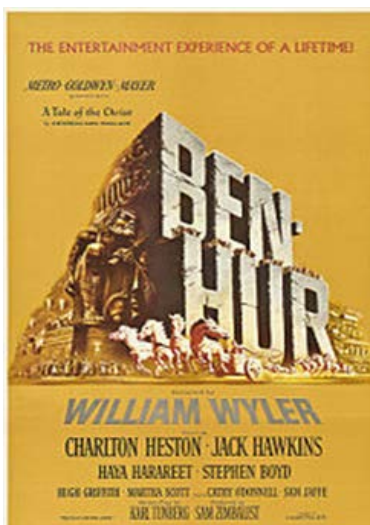
1. Десятник Г. О. Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення : навч. посіб. Київ : Вид-во Київський міжнародний університет, 2012. URL: <https://studfile.net/preview/8849107/page:27/> (дата звернення: 09.06.2024).
2. Єпик Л. І. Українське героїчне кіно (кінець XX – початок XXI ст.). URL: <http://surl.li/xkfezh> (дата звернення: 09.06.2024).
3. Історія як зображення: матеріал та образ. URL: <http://surl.li/nhyzmn> (дата звернення: 09.06.2024).
4. Косачова О. О. Сучасний історичний фільм: жанрові та драматургічні особливості. *Культура України*. № 71 (2021). URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/231369> (дата звернення: 09.06.2024).
5. Перший історичний бойовик, пеплум і байопік : як у 1920-х народжувалося українське жанрове кіно. URL: <http://surl.li/segzrx> (дата звернення: 09.06.2024).
6. [Що таке «пеплум» у кінематографі. Кращі представники жанру.](http://surl.li/wzvzsq) URL: <http://surl.li/wzvzsq> (дата звернення: 09.06.2024).
7. 10 кращих фільмів-пеплумів за всю історію кінематографа. URL: <http://surl.li/dinuux> (дата звернення: 09.06.2024).

Урок 7.6

Тема «Знакові історичні фільми»

Історичні фільми зазвичай розраховані на вікову категорію від 16 років. Адже найчастіше в них розглядаються теми воєн та катастроф. Для сімейного перегляду дозволяються історичні фільми, які більше відносяться до біографічних (байопіків). Проте краще відокремлювати ці два жанри.

«Бен-Гур» (1959) Вільяма Вайлера – культовий американський історичний фільм, пеплум за романом Льюїса Воллеса «Бен-Гур: Розповіді про Христа» (1880 р.), часто називають **найкращим історичним фільмом**. Кінострічка стала третьою екранізацією роману Льюїса Воллеса. До цього на екранах з'явилися кінотвори з однойменною назвою Сідні Олкотта та Френка Роуза (1907), й Фреда Нібло (1925). За сюжетом фільму Вільяма Вайлера два колишні друга дитинства – представник знаті Іуда Бен-Гур і римський трибунал Массала, зустрічаються в Єрусалимі. Проте з ідеологічних причин вони сваряться. Массала звинувачує Іуду в замаху на прокуратора Валерія Грата й відправляє його на галери, а його матір і сестру саджає в тюрму. Під час битви з піратами Бен-Гур рятує життя консула Квінта Аррія. На знак вдячності консул всиновляє Іуду та залишає йому спадок. Як громадянин Риму головний герой повертається в Єрусалим. Йому ще доведеться стикнутися в боротьбі з Массалою під час перегонів на колісницях, знайти свою матір і сестру та стати свідком розп'яття Ісуса Христа.



Постер до фільму
«Бен-Гур» (1959)

У цьому фільмі відсутні закінчені біблійні історії, але дві сцени відповідають деяким фактам з Нового Заповіту. Також відсутні достовірні факти з римської історії, крім призначення Понтія Пілата на посаду прокуратора Юдеї.

Підготовчий період фільму відбувався в Каліфорнії, а безпосередньо знімання відбувалося в Італії. У фільмі знялося більше 400 акторів, які мали ролі зі словами, та 50 тисяч статистів. Акторів запросили з 8 країн, перевагу надавали європейським артистам.

Для кінострічки збудували 300 декорацій, які розробляли протягом 5 років. Амфітеатр для перегонів займав площу в 7 гектарів і вмщував 10 тисяч глядачів. Його будували протягом року.

Щоб зрозуміти, як він повинен виглядати, консультувалися з археологами. Один вважав, що він має бути як римський, другий – як фінікійський, а третій взагалі здивувався, що в Єрусалимі була така споруда. Тож було прийнято рішення робити його таким, як у фільмі «Бен-Гур» (1925) Фреда Нібло. Підготовка для сцени з перегонами, де задіяли 80 коней, зайняла пів року. А безпосередньо перегони тривалістю 9 хвилин знімали три місяці.

Водні битви знімали на спеціально штучно створеному озері, а галери побудували в натуральну величину. Щоб вода у створеному озері з коричневої стала схожа на бірюзову воду Мертвого моря запросили хіміка. Колір вийшов дійсно реалістичним, проте акторам після зйомок доводилося митися.

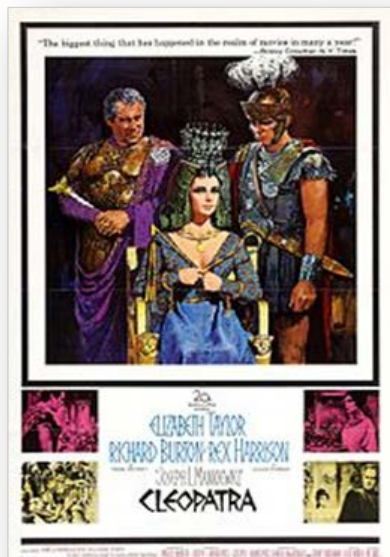
Було виготовлено 100 тисяч костюмів, а на створення перук і накладних борід загалом пішло більше 160 кілограмів волосся, які пастижерам принесли місцеві італійки.

Бюджет кінострічки склав 15 мільйонів доларів, що було рекордом для кіно тих часів. Гонорар режисера Вільяма Вайлера також був рекордним – 1 мільйон доларів. Але це того вартувало, бо фільм приніс прибуток у прокаті в 70 мільйонів доларів, чим врятував кіностудію «Metro-Goldwyn-Mayer» від банкрутства.

«Бен-Гур» отримав схвальні відгуки критиків та заслужені нагороди у 1960 р.: премії «Оскар» (за найкращий фільм, найкращу операторську роботу, найкращу чоловічу роль другого плану, найкращий звук, найкращі спецефекти, найкращий монтаж, найкращий саундтрек для драматичних / комедійних картин, найкращому режисеру, найкращому актору, найкращому художнику та найкращим художникам по костюмах), премії «Золотий глобус» (за найкращий фільм, найкращу чоловічу роль другого плану, найкращому режисеру та спеціальну премію за постановку трюку з перегонами на колісницях) і премію «BAFTA» за найкращий фільм. Крім того, це єдиний голлівудський фільм, внесений в список кінострічок, схвалених Ватиканом у категорії «Релігія».

«Клеопатра» (1963) Джозефа Манкевича – історична драма (пеплум) про життя та правління єгипетської цариці Клеопатри за мотивами книжки Карла Марії Франдзеро та оповіданнями давніх істориків Плутарха, Светонія та Аппіана. У сюжеті кінострічки мова йде про період з 48 року до н. е. – про вісімнадцять років, за які сталися події, що сприяли створенню Римської імперії. Для утримання влади єгипетська цариця Клеопатра виходить заміж за Юлія Цезаря, але після його вбивства влада над Єгиптом переходить до римського полководця Марка Антонія. Клеопатра укладає з ним політичний союз, замішаний на коханні.

Історія створення цієї кінострічки пов'язана з постійними змінами: як на знімальному майданчику, так і поза ним. Сценарій до «Клеопатри» писали різні люди, постійно переписуючи його. Режисерів теж постійно змінювали. Зокрема відомо, що над фільмом працювали 3 режисери: до Джозефа над ним працювали Рубен Мамулян і Дерріл Занук. Спочатку фільм знімали в Англії, але на знятих кадрах було помітно, що в акторів йде пара з рота, а це не відповідало клімату зображуваного Єгипту. Тож знімання вирішили перенести до Італії. Тим паче через вогкий та прохолодний клімат виконавиця головної ролі Елізабет Тейлор сильно захворіла.



Постер до фільму
«Клеопатра» (1963)

Актори Пітер Фінч і Стівен Бойд, що грали відповідно Юлія Цезаря та Марка Антонія, не захотіли зніматися далі і тому їх замінили іншими акторами. Зрозуміло, що все відзняте до цього потрібно було викинути, як і побудовані декорації, адже їхнє перевезення обійшлося б дорожче, ніж вартість будівництва нових. На початку знімання в Римі, коли вже на узбережжі було побудовано нові декорації, виявилось, що той шматок землі усяяний мінами. Кіностудії довелося додатково витрати 22 тисячі доларів на розмінування. А поруч з місцем, де знімали епізоди в Олександрії, розташовувався військовий полігон. Тож доводилося підлаштовувати час знімання з графіком військових навчань, щоб вони не співпадали. Режисер Рубен Мамулян зліг з нервовим зривом, після чого також відмовився далі брати участь у проєкті. Коли за роботу взявся Джозеф Манкович, початковий бюджет вже було перевищено на 5 мільйонів доларів. Загалом вартість створення фільму в результаті перевищувала початкову суму на 39 мільйонів доларів. Тейлор, яка грала Клеопатру, отримала гонорар 7 млн. доларів.

Фільм «Клеопатра» вражає своїми костюмами. Не випадково до 1996 р. кінострічка була зазначена в «Книзі рекордів Гіннеса» за «Найбільшу кількість переодягань акторки в фільмі». Тейлор змінювала костюми в кадрі 65 разів, а загалом їх було створено для кінострічки в кількості 26 тисяч. Незважаючи на неймовірність костюмів головної героїні, за що дизайнери в подальшому отримали премію «Оскар», вони не відповідали історичній дійсності. Тому підкреслена талія, декольте, підбори – це точно не співпадало з вбранням зображуваного періоду. Головним завданням було підкреслити красу акторки. Єдине, що нагадувало про відповідність стилю єгипетської цариці – це макіяж, зачіски та перуки.

Критики звинуватили кінострічку «Клеопатра» у надмірному перетворенні розповіді про історичні події на любовну мелодраму. У кінотеатрах кінотвір також не приніс очікуваного прибутку, а популярність він отримав лише через роки, після виходу на телеекранах. Незважаючи на все, фільм у 1964 р. отримав свої нагороди: премії «Оскар» (за найкращу операторську роботу в кольоровому фільмі, найкращу роботу художників-постановників, найкращі спецефекти та найкращий дизайн костюмів) та премію від Національної ради кінокритиків США найкращому актору (Рекс Гаррісон).

«Список Шиндлера» (1993) *Стивена Спілберга* – культова американська історична драма за романом Томаса Кіннілі «Ковчег Шиндлера».

Цікава історія створення цього роману. Томас Кіннілі дізнався про врятування Оскаром Шиндлером великої кількості євреїв під час Другої світової війни від Полдека (Леопольда) Пфедферберга, одного із врятованих. Леопольд продавав сумки в крамниці й кожному покупцеві намагався розповісти історію про те, як йому допоміг вижити Шиндлер. Одним з цих клієнтів був письменник Томас Кіннілі, який почув цю історію в 1980 р., а потім почав її досліджувати та опитав 50 врятованих євреїв.

У 1982 р. Томас Кіннілі випускає книгу «Ковчег Шиндлера». Роман зацікавив Стивена Спілберга, а кінокомпанія «Universal» викупила права на екранізацію книги. Але процес знімання Спілберг відклав на декілька років.

У 1991 р. Спілберг повертається до ідеї створення «Списку Шиндлера».

За сюжетом, під час масового переселення в 1939 р. польських євреїв до Краківського гетто, підприємець і член Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини Оскар Шиндлер, приїздить у місто й за підтримки німецьких військових відкриває фабрику з виробництва кухонного



*Постер до фільму
«Список Шиндлера»
(1993)*

приладдя. У помічники він бере співробітника Краківського юденрату (адміністративного органу єврейського самоуправління) Іцхака Штерна. В якості дешевої робочої сили Шиндлер наймає не поляків, а євреїв. Але перевага роботи на фабриці Шиндлера полягає в тому, що вони мають право виходити за межі гетто, а їхні імена Штерн вносить в окремий список як тих, хто приносить користь німецькій армії. Це дозволяє працівникам фабрики уникнути концтабору й подальшої смерті.

Консультантом фільму виступав Мечислав Пемпер, який і склав у реальному житті список Шиндлера, тож частина образу Іцхака Штерна списана саме з нього. Загалом Шиндлером і його однодумцями за всю Другу світову війну було складено сім списків.

Фільм знімали на чорно-білій плівці, тому не використовували зелений колір, який погано виглядав би в кадрі. Крім того 40% кінострічки було знято на ручну кінокамеру. Єдиним кольором у фільмі є червоний плащ маленької дівчинки, яка йде вулицями міста Кракова під час ліквідації гетто, а потім ховається від жахів під ліжком. Спілберг вбачав у цьому образі символізм байдужості до трагедії Голокосту впливових на той час держав. Проте Олівія Домбровська, яка в трирічному віці грала цю дівчинку й у 2022 р. на початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну,

волонтерила на польсько-українському кордоні, вважає, що ця дівчинка є символом надії.

Одяг 1930–1940-х рр. для 20 тисяч статистів кіностудія придбала за оголошенням у місцевих жителів Польщі. На початку фільм планували знімати польською і німецькою мовами, щоб додати реалістичності. Але, в результаті, від цієї ідеї відмовилися, щоб надати можливість глядачеві під час перегляду жорстоких сцен, відводити очі від екрану, а не читати субтитри.

Стівен Спілберг відмовився від гонорару за свою роботу над фільмом «Список Шиндлера», бо вважав ці гроші кривавими. Замість цього він заснував «Фундацію Шоа» («шоа» у перекладі з іврити означає «катастрофа»), яка займається збереженням документів та записом інтерв'ю з теми геноциду. Також Спілберг відмовляється ставити автограф на будь-які речі, пов'язані з цією кінострічкою. Створення фільму виявилось справді важким. Тож, щоб відновитися після знімального дня, Спілберг слухав регулярно жартівливі історії від свого друга, актора Робіна Вільямса, дивився улюблений серіал та виговорював свої переживання дружині.

Кінострічку високо оцінили й критики, й глядачі. «Список Шиндлера» за версією Американського інституту кіномистецтва розміщується на восьмій сходинці в списку 100 найкращих американських фільмів, а також внесений до Ватиканського списку фільмів як один з найкращих творів кіномистецтва. Кінострічка в 1994 р. заслужено отримала багато нагород: премію «Оскар» (за найкращий фільм, найкращу операторську роботу, найкращий сценарій, найкращий монтаж, найкращу оригінальну музику, найкращі декорації та найкращому режисеру), премію «Золотий глобус» (за найкращу драму, найкращий сценарій та найкращому режисеру) та премію «BAFTA» (за найкращий фільм, найкращий адаптований сценарій, найкращу операторську роботу, найкращий монтаж, найкращу оригінальну музику, найкращому актору другого плану та спеціальну премію Девіда Ліна за режисуру). У 2004 р. Бібліотека Конгресу США внесла його в Національний реєстр фільмів.

«Богдан-Зиновій Хмельницький» (2007) Миколи Мащенко – український історичний фільм про гетьмана Хмельницького. Це вже друга українська кінострічка про його постать. Перший фільм зняв Ігор Савченко в 1941 р.

За сюжетом дія відбувається під час визвольної війни українського народу проти панування польської шляхти (1648–1657), а саме під час битви під Збаражем (Тернопільська область). У кінострічці полководець показаний як звичайна людина зі своїми страхами та проблемами, який боровся не лише з ворогами, а й з переживаннями щодо великих втрат козацького війська, зраду союзника, кримського хана Іслама-Гірея, особистої сімейної трагедії.



Кадр з фільму «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2007)

Створення фільму тривало протягом семи років, загалом підготовка зайняла 12 років з перервою у два роки. Спочатку він планувався як серіал і Мащенко самостійно написав сценарій на 21 серію. Одну з серій під назвою «Збараж» навіть було презентовано під час Міжнародного кінофестивалю «Молодість» у 2002 р. Проте на знімання серіалу не вистачило коштів й було вирішено створювати односерійний

фільм. У кінострічці режисер приділяє багато уваги внутрішньому стану як головного героя, так і українського козачого війська. Спочатку планувалося, що роль Богдана Хмельницького виконає Богдан Ступка, проте він зголосився на роль Івана Мазепи у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001) Юрія Ілленка та й до цього вже зіграв роль Хмельницького у серіалі «Вогнем і мечем» (1999) Єжи Гофмана. Тож на роль взяли актора Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка Володимира Абазопуло, який, незважаючи на важку хворобу, самостійно виконував у фільмі трюки з шаблями і мечами.

Фільм вийшов монументальним із яскравими батальними сценами та масовкою в 3 тисячі осіб. І хоча він не здобув великого визнання серед критиків чи глядачів, проте його показали на 61 Каннському кінофестивалі в українському павільйоні. Кінострічка «Богдан-Зиновій Хмельницький» стала останньою роботою в фільмографії Миколи Мащенко. Режисер прагнув зняти серйозний фільм, в якому можна показати всю героїчність українських козаків, які, незважаючи на перешкоди, залишаються справжніми чоловіками та вірять у незалежну Україну.



Постер до фільму «Толока» (2020)

«Толока» (2020 р.) Михайла Ілленка – український історичний фільм за баладою в 66 рядків Тараса Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» з доповненнями зі спогадів українського актора Івана Миколайчука. Режисер обрав таку назву, спираючись на українській традиції, коли хату будували не лише за допомогою рідних, сусідів, а й всіх мешканців села. А основна частина будівництва – зведення стін, займала один день. За сюжетом, у Катерину закохалися троє козаків, а обрати вона пообіцяла того, хто визволить її брата з полону. Двоє козаків загинули, а третій врятував брата. Проте врятований «брат» виявився коханим Катерини.

У кінострічці головна героїня чекає на повернення коханого протягом 400 років, не старіючи та проходячи крізь 14 різних історичних періодів України з XVII по XXI ст. Кожне випробування, яке припадає на її долю, також руйнує і хату Катерини. Проте вона впевнено відбудовує її разом з рідними та громадою свого села.

Ідея створення такого фільму виникла в Михайла Ілленка ще в 1967 р. під час розмови з братом Юрієм. Проте створити фільм такого змісту в радянські часи було неможливо. Тож сценарій до майбутньої кінострічки Михайло Ілленко написав лише в 1994–1995 рр., потім змінював його, але до безпосереднього створення фільму справа дійшла лише в 2013 р. Через фінансові проблеми, робота над кінострічкою затягнулася та тривала більше п'яти років, проте це дало можливість доопрацювати сценарій та доповнити її подіями української історії останніх років.

Звернення до твору Тараса Шевченка у фільмі втілюється в загальному сюжеті кінострічки та у своєрідній екранізації віршованих рядків під час вистави лялькового вертепного театру. Загалом у кінострічці «Толока» крім особистої історії Катерини можна побачити подолання перешкод і бід під час таких історичних подій в Україні: набігів татар, Полтавської битви, приходу радянської влади, правління Йосипа Сталіна, розпаду СРСР, анексії Криму, АТО. І все це показано через символізм і алегоричність. Серед найяскравіших символів: вода (живильна і мертва), хата (Україна та українська родина зокрема), вагітні жінки (відродження і родючість). Фільм розрахований на дорослу аудиторію, бо він важкий і геніальний водночас.

Контрольні запитання

1. Яку кінострічку називають найкращим історичним фільмом?
2. Наведіть приклади історичних фільмів.
3. Розкажіть про історичні фільми, які ви дивилися. Про які історичні факти вони розповідають і чи відповідає це тому, що зображується на екрані?

Використані джерела

1. Бен-Гур. URL: <https://ua.kinorium.com/49527/info/> (дата звернення: 07.06.2024).
2. Брюховецька Л. «Богдан-Зиновій Хмельницький». URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=110 (дата звернення: 07.06.2024).
3. Вся правда про «Богдана Хмельницького». URL: <https://inter.ua/ua/news/vsya-pravda-pro-bogdana-hmelnickogo> (дата звернення: 07.06.2024).
4. Кирилюк О. Чому фільм «Толока» – це шедевр. URL: <http://surl.li/ahntnc> (дата звернення: 07.06.2024).
5. Фільм «Толока»: цікаві факти про романтичну баладу Михайла Ілленка. URL: <https://www.cinema.in.ua/film-toloka-2/> (дата звернення: 07.06.2024).
6. 10 фактів про історію та фільм «Список Шиндлера». URL: <https://media.c4u.org.ua/articles/1301> (дата звернення: 07.06.2024).
7. 50 найкращих історичних фільмів усіх часів. URL: <https://kinowar.com/50-najkrashhyh-istorychnyh-filmiv-vsih-chasiv/> (дата звернення: 07.06.2024).

Урок 7.7

Тема «Література і кіно. Екранізація»

1. Поняття «екранізація» та її види

Екранізація літературного твору передбачає втілення твору літератури за допомогою засобів кінематографа. Найбільш вдалими вважають екранізації, які зберігають у собі зміст та стиль розповіді першоджерела. Хоча й допускається скорочення зайвих сюжетних ліній та більше зосередження на розкритті характеру і мотивів дій головного героя. Деякі науковці називали екранізацію «перекладом літературного твору на мову кіно», відповідно екранізація, як і переклад, може бути вдалою чи невдалою. Відомі книжки надають можливість кінорежисерам отримати частину цієї популярності й для власного фільму. Хоча трапляються випадки, що літературний твір є джерелом натхнення для створення режисером зовсім нового прочитання першоджерела.

Естонський літературознавець і культуролог Пеетер Тороп **виділяє вісім видів екранізації** відповідно до літературних першоджерел: *макростилістичну, точну, мікростилістичну, цитатну, тематичну, описову, експресивну та вільну*.

Українські дослідники розділяють екранізацію на **три види**: *пряма екранізація, авторська екранізація та за мотивами літературного твору*.

Пряма екранізація максимально наближена до літературного твору, тому глядачі й порівнюють такі фільми з першоджерелом. Але такі фільми надають можливість через мистецтво кінематографа ще раз поринути у світ свого улюбленого літературного твору. У прямій екранізації (адаптації) текст першоджерела скорочується або збільшується, описова частина перетворюється на діалоги, монологи чи закадрову мову, у разі екранізації п'єси діалоги скорочуються. Найкращим варіантом кіноадаптації літературного джерела є серіали, які дозволяють більш детально відтворити те, що відбувалося на сторінках книжки. Прикладом такої екранізації є український телефільм «Овод» (1980) Миколи Машенка за романом Етель Ліліан Войніч та «Гаррі Поттер» (2001–2011) за творами Джоан Роулінг.

Авторська екранізація передбачає незначну зміну характерів героїв, спосіб вирішення конфлікту тощо, але зі збереженням основної ідеї літературного твору. Тут письменник і режисер виступають як співавтори фільму, де кожен з них вкладає своє бачення. Але ці бачення повинні логічно та гармонійно поєднуватися в один кінотвір. У протилежному випадку режисерові не оминати суворого порівняння глядачами фільму з літературою щодо збереження головного сенсу, закладеного в першоджерелі. Бо кардинальні зміни в літературному творі під час створення екранізації часто бувають недоречними. Така екранізація має вплив першоджерела, доповнює його, таким чином створюючи зовсім новий кінотвір, який помітно відрізняється від літературного твору. Прикладом авторської екранізації

є український фільм «Лісова пісня. Мавка» (1981) Юрія Іллєнка за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня» та драма «Життя Пі» (2012) за романом Янна Мартеля.

Екранізації за мотивами літературного твору зустрічаються найчастіше. Формулювання «за мотивами» дозволяє режисеру й привернути увагу глядачів завдяки відомому твору, й додати більше свого бачення під час створення фільму. У цьому виді екранізації режисери можуть об'єднувати в один кінотвір декілька оповідань письменника, поєднувати характери героїв з різних творів в один. Або ж режисери використовують один твір відомого письменника, але прибирають деяких персонажів і додають нових, змінюють історію минулого й майбутнього життя головного героя. Екранізація за мотивами дозволяє обирати й жанр майбутньої кінострічки. Головним завданням такої екранізації є показ відомого літературного твору в новому вигляді, коли повністю першоджерело неможливо втілити на кіноекрані. Передбачає осучаснення літературного твору засобами кіно. Прикладом екранізації за мотивами є фільм «Пітер Пен» (2003) Пі Джея Хогана за повістю Джеймса Баррі.

2. Історія розвитку жанру екранізації

Професор Чиказького університету Том Ганінг наполягає на тому, що у перші десятиріччя існування кінематографа такого поняття як екранізація не існувало. Справа в тому, що під час створення фільмів тих часів лише запозичували певні сцени чи персонажів з літературних творів, посилаючись на певні, відомі читачам, моменти з першоджерела. Проте екранізації сприяли зацікавленню глядачів літературою. Однією з перших екранізацій є фільми *Жоржа Мельєса*, зняті в 1902 р.: *«Робінзон Крузо»* за романом Данієля Дефо і *«Гулівер»* за твором Джонатана Свіфта. Дослідники стверджують, що навіть найвідоміша робота Мельєса *«Подорож на Місяць»* (1902) була знята за сюжетами романів Жюль Верна «Із Землі на Місяць» (1865) та «Навколо Місяця» (1869). Мельєс знімав багато екранізацій, але вони занадто відповідали тексту літературного твору, зокрема кіноісторик Жорж Садуль кінострічку «Севільський цирульник» (1904) за п'єсою П'єра Бомарше називав *«екранізованим театром, без застосування якоїсь вигадки»*.

У першій половині ХІХ ст. спочатку популярністю користувалися екранізації водевілів, пригодницьких і авантюрних романів. Такі кінотвори могли бути багатосерійними. Починаючи з 1925 р. публіка кінотеатрів починає змінюватися: глядач приходиться не лише для розваги, основну його частину складають інженери, педагоги, лікарі, журналісти, письменники, яких цікавила більш серйозна література. Тож з'являються психологічні фільми, а глядачі після перегляду все частіше йдуть до бібліотек. З урахуванням читацьких інтересів глядачів поступово починають екранізувати популярні літературні твори. Зокрема, українські екранізації

періоду німого кінематографа базувалися на творах українських класиків, найвідоміші з яких *«Москаль-чарівник»* (1910) *Олекси Олексієнка* за твором Івана Котляревського, *«Наталка Полтавка»* (1911) за п'єсою Івана Котляревського та *«Наймичка»* (1911) за поемою Тараса Шевченка *Данила Сахненка*.

У 1907 р. в США та Європі почалося зароджуватися авторське право на літературний твір, що змінило також і підхід до використання літератури як основи для створення кіно. Відома історія з німим фільмом «Бен-Гур», екранізованим кіностудією «Калем», коли нащадки письменника Льюїса Воллеса подали позов за використання твору без дозволу. Родичі автора виграли судовий процес і отримали велику на той час компенсацію в розмірі 25 тисяч доларів. Після того **кіностудії почали брати дозвіл у письменників на використання їхніх творів для створення фільмів.**

Знаковою подією в темі адаптації літературного матеріалу в кінотвір стала історія з фільмом режисера Еріха фон Штрогейма, який в 1920-х рр. екранізував твір Френка Норріса «Мак-Тіг. Сан-Франциська історія». Режисерська версія фільму «Жадібність» (1925), яка чітко відображала літературне першоджерело, мала тривалість майже вісім годин. Але кіностудія «Metro-Goldwyn-Mayer» змусила скоротити стрічку. Режисер скоротив її до чотирьох годин, але й цього виявилось замало. Штрогейм відмовився ще раз скорочувати своє творіння, тож цим, як і фінальним монтажем, займалася інша людина. А режисер публічно відмовився визнавати кінцеву версію «Жадібності» своєю роботою. Нині ця кінострічка вважається культовим американським кінотвором та найдовшим німим фільмом, тривалістю більше двох годин.

У подальшому в історії кінематографа повне дотримання тексту книжки також не додавало популярності серед глядачів, тож кінорежисери поступово починають прибирати другорядні сюжетні лінії. На допомогу в систематизації того, що залишиться у фільмі з літературного джерела, приходять сценарії. Так, одним з найперших сценаристів став американський журналіст Рой Маккардел, найнятий кіностудією «Байограф». **Сценаристами ставали журналісти, письменники, а потім й режисери, які одразу бачили, як написати так, щоб потім це можна було втілити на екрані.**

На початку ХХ ст. екранізують ще й популярні новинки літератури, а деяких письменників навіть залучали в якості сценаристів. Але в період німого кінематографа з літературних джерел брали сюжет та історії життя героїв, а от жанр зазвичай перетворювали на мелодраму. Все через те, що німе кіно зі своїми крупними планами та різким монтажем ще не могло передати всі тонкощі драми чи трагедії. У 1930-ті рр. ХХ ст. найпопулярнішим способом екранізації літературного твору було створення окремого кінотвору на основі літературного.

З появою звукового кіно екранізації почали розглядати з точки зору відповідності першоджерелу. У 1930-х рр. відбувається взаємовплив

кінематографа і літератури. Найбільш яскравим прикладом того періоду є екранізації Жаном Ренуаром творів Еміля Золя («Нана», 1926), Ганса Крістіана Андерсена («Дівчинка з сірниками», 1928) та Гюстава Флобера («Пані Боварі», 1933).

У період 1940–1960-х рр. популярності набуває поняття **«екранізований театр»**, коли на екрані втілювали п'єси різних авторів. Найчастіше екранне життя отримували популярні бродвейські постановки, наприклад, «Маленькі лисички» (1941) за п'єсою Ліліан Геллман режисера Вільяма Вайлера, з розрахунком на те, що глядач прийде подивитися кіновтілення улюбленої театральної вистави або ж вперше перегляне, якщо не вдалося потрапити до театру. Екранізація театральних постановок змінила підхід до екранних мізансцен: більшість сцен відбувається в інтер'єрах, а вибрані плани максимально прості.

З розвитком кінематографа та форм монтажу, набуттям більш високого значення роботи режисера й виокремлення цієї діяльності в професію, екранізації тепер враховували не лише сюжет чи фабулу літературного твору, а й створення фільму з авторським баченням режисера. У свою чергу письменники переносять деякі риси кіно в літературу, що не дуже подобається читачам за швидкий опис предметів, пейзажу, інтер'єру чи персонажів. Таким чином поступово з'являється поняття **«кінороман»**, який отримує багато поціновувачів. Серед українських авторів кінороманів відомими є імена Олександра Довженка, Юрія Яновського, Миколи Бажана та Гео Шкурупія. Романісти початку ХХ ст. надавали перевагу використанню у своїх літературних творах таких кіноприймів, як *кінооко*, *крупний план та екран новин*. А кіно в цей час називають «романом ХХ століття».

Поступово кінематограф починає відходити від зображення літературних творів і набуває жанрової самостійності. Проте й нині кіно не можливо уявити без екранізації. Популярними є екранізації творів Вільяма Шекспіра, Оскара Вайльда, Чарльза Дікенса, Артура Конан Дойля, Еміля Золя, Ганса Крістіана Андерсена, Віктора Гюго, Льюїса Керрола, Джейн Остін, Стівена Кінга, Джоан Роулінг. Студія «Netflix» навіть найняла у 2017 р. літературне агентство «Maria V. Campbell Associate», яке займається підбором творів, які можна екранізувати, також компанія слідкує за книжковими новинками, відвідуючи Лондонський та Франкфуртський книжкові ярмарки.

Автори книжок часто залучені до знімального процесу екранізацій, щоб підказати, як краще втілити задумане ними в екранні образи. Крім того з'явилося таке поняття як **новелізація**, коли за фільмами створюють книги. Наприклад, можна прочитати літературні твори «Зоряні війни», «Термінатор», «Пірати Карибського моря» тощо.

Загалом кінодослідники виділяють *чотири етапи розвитку кіноекранізацій*:

- 1) на початку розвитку кінематографа фільм стає своєрідною ілюстрацією літературного тексту;
- 2) кінематограф запозичує прийоми і засоби прози XIX ст.;
- 3) у період виникнення звукового кіно, кінострічки стають більш словесно наближеними до літературних першоджерел;
- 4) після 1940-х рр. відбувається поступовий відхід від «копіювання» літературного твору, пошук нових форм зображення та жанрів.

Контрольні запитання

1. Що являють собою екранізації літературних творів?
2. Які вирізняють види екранізацій відповідно до літературних першоджерел?
3. Яке класичне розділення на види мають екранізації?
4. Розкажіть про етапи розвитку кіноекранізацій та їхні особливості.
5. Кіноекранізації яких літературних творів ви бачили?

Використані джерела

1. Кузьменко А. В. Феномен взаємодії світової літератури і кіно на межі XX–XXI століть : кваліф. робота на здобуття освіти ступеня магістра. URL: <http://surl.li/udysh> (дата звернення: 21.05.2024).
2. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). URL: <http://surl.li/twxvu> (дата звернення: 21.05.2024).
3. Москаленко-Висоцька О. М. Особливості релевантності української екранізації. *Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України* : вебсайт. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1096> (дата звернення: 21.05.2024).
4. Стефанова Н. А. Трансформація підходів до екранізації екранного твору. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2017/1/37.pdf> (дата звернення: 21.05.2024).
5. Типи екранізацій. URL: <https://ethicscom.in.ua/archives/123> (дата звернення: 21.05.2024).

Урок 7.8

Тема «Відомі світові та українські екранізації»

Найбільше екранізацій знято за творами закордонних письменників і майже кожне покоління кінематографістів намагається створити власне бачення певного літературного шедевра. Лідером з екранізацій є *Вільям Шекспір*: його твори знайшли своє втілення більше 1 200 разів. Найпершим вважають французький фільм «Дуель Гамлета» (1900), в якому Гамлета зіграла видатна театральна актриса Сара Бернар. Твори *Чарльза Діккенса* екранізували 299 разів. За творчістю *Едгара Аллана По* було створено 212 фільмів. Американський письменник *О'Генрі*, чий твори почали надихати режисерів ще за його життя, отримав 184 екранізації. *Джек Лондон* на 230 творів має 124 екранізації та по 105 кінокартин – творець світу Тома Соєра та Гекльбері Фіна – *Марк Твен* та країни Оз – *Френк Баум*.

«Сніданок у “Тіффані”» (1961) *Блейка Едвардса* – американська комедійна мелодрама за мотивами однойменної повісті (1958) Трумена Капота. Це історія про Голлі Голайтли – легковажну дівчину, що живе в орендованій квартирі разом з безіменним котом, відвідує вечірки та на світанку мріє про краще життя перед вітриною ювелірного магазину «Tiffany & Co.».



Постер до фільму
«Сніданок у “Тіффані”»
(1961)

Багато критиків вважали недоречною історію про легковажну молоду дівчину, однак одразу після виходу друком книга стала популярною, читачі оцінили повість інакше. Тож на цій хвилі популярності замислилися про її екранізацію. На думку письменника, головну героїню повинна була зіграти Мерилін Монро, але в результаті на екрані ми бачимо Одрі Гепберн. З часом акторка зізнавалася, що це була одна з найскладніших її ролей, бо їй, інтровертці, довелося грати екстравертку. Проте завдяки цьому світ отримав образ жінки в чорній сукні та перловому намисті, який й досі є зразком елегантності, що копіюють.

Знаменита чорна сукня з довгими чорними рукавичками з'явилася у фільмі завдяки дружбі Одрі Гепберн з дизайнером Юбером де Живанші, який одягав її й в повсякденному житті, й в кінострічках. Таких суконь дизайнер створив три: оригінальна, в якій Одрі знімалася у фільмі, знаходиться в модному домі Живанші, друга – у Музеї костюму в Мадриді, а третю – в 2006 р. на аукціоні «Christie's» продали за 920 тисяч доларів.

Своя історія є й в жовтого діаманта від «Tiffany & Co.» з фільму. Спочатку ювелірна фірма не дуже хотіла брати участь у створенні фільму про легковажну дівчину, але продюсери знайшли спосіб домовитися

й в кінострічці з'явився легендарний діамант жовтого кольору, вагою в 128,5 каратів. Цей діамант знайшли в 1877 р., а після виходу фільму його представили на Всесвітній ювелірній виставці в 1983 р., у середині 1990-х рр. – у паризькому музеї мистецтв, потім у 2019 р. у ньому на нагородженні премією «Оскар» з'явилася співачка Леді Гага, а нині його можна побачити в рекламі зі співачкою Бейонсе, яка є амбасадором бренду.

Письменнику Трумену Капоте екранізація не сподобалася, бо сюжет фільму занадто відрізняється від літературного першоджерела, вона є більш «причесаною» і романтичною. Тим паче, що в ролі Голайтли він бачив Мерилін Монро, яка відповідала зухвалому образу книжкової героїні. Глядачі схвалили цей варіант екранізації як окрему історію. Вона стала своєрідною візитною карткою для Нью-Йорка, хоча Капоте вважав, що стрічка додавала ілюзії, що в місті живуть лише «стрункі й стильні жінки». Після прем'єри фільму багато жінок почали копіювати стиль головної героїні: пальто, гаманець, форма і фірма сонцезахисних окулярів. Навіть котів з притулків почали брати саме рудих.

Фільм «Сніданок у “Тіффані”» було номіновано на 5 премій «Оскар», з яких у 1962 р. він отримав дві: за найкращу музику до фільму (Генрі Манчіні) та найкращу пісню до фільму («Moon River» – Джонні Мерсер, Генрі Манчіні). Премією за найкращу роль Одрі Гепберн поступилася Софі Лорен у фільмі «Чочара». Пісні-переможниці могло б й не бути в кінострічці, бо продюсеру після передпоказу вона здалася пустою й нецікавою, але Гепберн, яка сама виконала цю пісню, відстояла її.

«Чарлі та шоколадна фабрика» (2005) Тіма Бертона – фільм-казка за



*Постер до фільму
«Чарлі та шоколадна
фабрика» (2005)*

однойменним фентезійним романом (1964) Роальда Дала. За сюжетом хлопчик Чарлі Бакет живе в небагатій родині й мріє потрапити на шоколадну фабрику Віллі Вонки, вигравши один з п'яти золотих квитків-запрошень. Коли шанс отримати жаданий приз майже зникає, на знайдені гроші купує шоколадку, в якій й знаходить останній квиток. Разом зі своїм дідусем Чарлі вирушає на шоколадну фабрику, де не лише бачить на власні очі чудеса створення солодощів, а й дізнається про те, що Вонка шукає собі спадкоємця.

Роль Віллі Вонки зіграв Джонні Депп, який вже неодноразово співпрацював з Тімом Бертоном. Саме Депп запропонував на роль Чарлі Бакета юного актора Фредді Гаймора, бо бачив його гру в фільмі «Чарівна країна» (2004), де вони знімалися разом.

Для фільму виготовили близько 800 літрів імітаційного шоколаду. А от човен Віллі Вонки, на будівництво якого витратили 20 тижнів, дійсно

плив по шоколадній річці. Льодяники на деревах, солодка вата, рожевий цукровий очерет, гігантські м'ятні цукерки та частина шоколадок, показані на шоколадній фабриці Вонки, були справжніми. Фабрика «Nestle» спеціально для кінострічки виготовила 1 850 плиток справжнього шоколаду та 110 тисяч імітаційних шоколадок з пластику. В епізоді, де білки ставлять горіхи на конвеєрну стрічку, знімали справжніх білок, яких попередньо навчали цьому трюку.

Загалом вийшов справжній сімейний фільм, який хоча й піддають критиці, проте він має повчальний характер, бо вказує на наслідки прояву негативних рис характеру людини та пропагує справжні сімейні цінності.

«За двома зайцями» (1961 р.) Віктора Іванова – популярна українська кінокомедія. За сюжетом циркульнику Свириду Голохвостому дуже потрібні гроші, тому він вирішує свататися до заможної Проні Прокопівни, хоча сам він поглядає на просту красуню Галю. І весь цей любовний трикутник розгортається в Києві. «За двома зайцями» була третьою екранізацією творів української літератури Віктором Івановим після «Шельменкенденщика» (1957) за Григорієм Квіткою-Основ'яненком і «Сто тисяч» (1958)



Постер до української версії «За двома зайцями» (1961)

за Іваном Карпенко-Карим. Дозвіл на знімання історії про Голохвостова Іванову вдалося отримати, придумавши причину – висміювання популярних у ті часи стиляг. Взагалі історія створення цієї кінокомедії має багато нюансів, зокрема, виконавці головних ролей отримали свою популярність після виходу фільму, а режисерові на чотири роки заборонили знімати кіно.

В основі сюжету фільму лежить п'єса «На Кожум'яках» Івана Нечуя-Левицького, яку переробив український драматург Михайло Старицький у «За двома зайцями». Тож спочатку п'єсу поставили на театральній сцені під назвою «Панська губа, а зубів нема» («За двома зайцями»).

У зніманні фільму були задіяні актори Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки, Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка та Запорізького українського музично-драматичного театру імені Володимира Герасимовича Магара. Цікаво, що виконавці головних ролей Свирида і Проні – Олег Борисов і Маргарита Криницина, були росіянами. Криницина після закінчення університету вийшла заміж за українського сценариста Євгена Онопрієнка, що працював на Кіностудії імені Олександра Довженка, тому певний час жила в Києві. А Борисов спеціально для фільму вивчив українську мову й використовував її у повсякденному житті.

Віктор Іванов зіграв у «За двома зайцями» cameo: статиста на початку фільму та робітника в епізоді біля Андріївської церкви. Також режисер багато імпровізував й додав у сценарій фрази, які не зустрінеш у Старицького. Зокрема, популярною є фраза «Баришня уже лягли й просять!». Крім того, він озвучив папугу: саме його голосом птаха кричить «Хімка дура!».

Частину фільму знімали в павільйоні кіностудії імені Олександра Довженка, а більшість натурних зйомок відбувалося на київському Подолі. Зокрема в кінокомедії можна побачити Андріївський узвіз з Андріївською церквою та Володимирську гірку.

Прем'єра комедійного фільму відбулася в грудні 1961 р. в Дарницькому клубі залізничників у Києві. Фільм одразу став популярним серед глядачів, хоча критики називали його найгіршим кінотвором 1961 р. Комедію «За двома зайцями» спочатку відносили до другої категорії, що означало, що вона повинна була показуватися лише в Україні, а не по всьому СРСР. Проте після отриманої популярності кінострічку переозвучують російською й вже в такому, відомому багатьом глядачам, варіанті, випускають у всесоюзний прокат. Оригінальну версію озвучування українською було знайдено в Маріупольському фільмофонді та відновлено у 2013 р. завдяки Довженко-Центру. Того ж року оригінальну версію презентували в київському кінотеатрі, показали по телебаченню та виклали в інтернет. Виявляється, насправді герої кінострічки говорять українською мовою, лише спотворено намагаються говорити російською з «французьким проносом», щоб виглядати модними. Але уважні глядачі й протягом існування російськомовної версії помічали, що рух губ акторів не співпадав з озвученим текстом. Тож нині, нарешті, фільм можна дивитися так, як він задумувався режисером спочатку.

У 1999 р. було надано Державну премію України імені Олександра Довженка Віктору Іванову як сценаристу й режисеру, Вадиму Ілленку як оператору-постановнику, Маргариті Криницькій та Наталії Наум «за визначний творчий внесок у створення художнього фільму «За двома зайцями». Того ж року на Андріївському узвозі в Києві було встановлено пам'ятник героям комедії – Свириду й Проні, авторства скульптора Володимира Скульського.

«Тореадори з Васюківки» (1965) *Самарія Зелікіна* – українська короткометражна дитяча комедія за частиною однієї з повістей однойменної трилогії – «Пригоди Робінзона Кукурузо» (1964) Всеволода Нестайка, знята на Харківській телестудії. За сюжетом, двоє друзів Іван «Ява» Рень та Павло Криворотько просять у Грицька «Сало» кроликів, а після відмови вирішують стати тореадорами, підготувавши до кориди корову Контрибуцію.

Знімання фільму відбувалися в селі Коропове Харківської області. Виконавцям головних ролей дійсно доводилося бігати під сонцем та зніматися

з реальною коровою. Але воно було того варте. Кінострічка «Тореадори з Васюківки», яка стала першою режисерською роботою Самарія Зелікіна,



Кадр з фільму «Тореадори з Васюківки» (1965)

отримала в 1968 р. гран-прі на Міжнародному кінофестивалі в Мюнхені (Німеччина) та в 1969 р. – головну премію Міжнародного кінофестивалю в Олександрії (Єгипет).

У 2004 р. Всеволод Нестайко трохи переробив текст своєї трилогії, визнаної в 1979 р. Міжнародною радою з дитячої та юнацької літератури одним з найвидатніших творів сучасної дитячої літератури та включеної до «Особливого

почесного списку Ганса Крістіана Андерсена». Письменник прибрав з повістей застаріли вирази, радянські мотиви та ідеологічні теми, додавши нові сюжетні лінії. Нині трилогію знову збираються екранізувати українські режисери Роман Краснощок і Антон Чистяков, прагнучи показати на екрані тему справжньої дружби й дорослішання. Але в новому фільмі події вже відбудуватимуться в ХХІ ст., в 2004 р.

«Лісова пісня. Мавка» (1981 р.) Юрія Ілленка – український фільм за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». В головних ролях: Людмила Єфименко, Віктор Кремльов, Майя Булгакова. За сюжетом, у казковому лісі живе лісова русалка Мавка, яка покохала сільського парубка Лукаша, але той одружився на Килині й втратив свій дар магічної гри на сопілці.

На жаль, україномовна версія кінострічки не збереглася, тому під час його реконструкції в 2015 р. Довженко-центр втрачені фрагменти замінив російськомовними, про що є попередження перед початком фільму.



Постер фільму «Лісова пісня. Мавка» (1981)

Уперше екранізувати «Лісову пісню» вирішили в 1961 р. Це був фільм кіностудії імені Олександра Довженка, режисером якого виступив Віктор Івченко. Проте перша екранізація більше нагадувала театральну постановку. В Ілленка ідея створити таку екранізацію виникла на початку 1970-х рр.: він хотів зняти кінострічку до сторіччя від дня народження Лесі Українки. Проте влада йому цього зробити не дозволила. Створення фільму розпочалося лише через 10 років. Справа в тому, що до цього кінотвори режисера піддавались критиці й були на певний час заборонені. Тож екранізація відомого українського літературного твору стала можливістю врятуватися від творчого голоду, а до класики літератури цензура не так чіплялася.

У фільмі «Лісова пісня. Мавка» Юрій Ілленко виступив не лише режисером, а й сценаристом і оператором, бо вважав, що для повноцінного створення образу всі ці функції повинна виконувати одна людина. Знімання відбувалося в Карпатах і в Черкаській області, повністю на натурі та в кольорі. Основний акцент у кінострічці режисер робить на трагедії зради Лукаша по відношенню до Мавки. Екранна Мавка справляє враження не ніжної та тендітної, як в першоджерелі, а непохитної та рішучої. Крім того режисер проводив паралель характерів Мавки та Лесі Українки, що проявлялась у самотійності, відкритості та самопожертві. Міфічні істоти більше зображують людські вади, ніж сили природи. Сама ж природа є уособленням ширості та відкритості, на противагу світові людей.

Критики сприйняли фільм неоднозначно, загалом через розбіжності образів героїв з літературним джерелом Лесі Українки та значне його скорочення. Незважаючи на це, кінострічка «Лісова пісня. Мавка» у 1981 р. на Всесоюзному кінофестивалі у Вільнюсі отримала спеціальний приз «За послідовні пошуки зображальних засобів кіно».

Контрольні запитання

1. Назвіть приклади екранізацій. За якими творами їх знімали?
2. Розкажіть про свою улюблену екранізацію. До якого виду екранізації відноситься цей фільм / мультфільм? Як це вплинуло на події на екрані?

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Історія «Пропалої грамоти» за архівними документами. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1116 (дата звернення: 18.06.2024).
2. Кріль М. «Лісова пісня» – «Лісова пісня. Мавка». Драма-феєрія та її екранізація. *ЕгеЖ!* : електронний журнал Дружини культурників Співки української молоді в Україні. №8. Січень, 2012. С. 8–10. URL: <http://archive.cym.org/ua/obizhnyk/egez8.pdf> (дата звернення: 18.06.2024).
3. Нечитайко Х. Прочитали – переглянули: 11 фільмів, знятих за дитячими книжками. URL: <http://surl.li/gmptik> (дата звернення: 18.06.2024).
4. «Пропала грамота» знову на кіноекранах. URL: <https://zaborona.com/propala-gramota-znovu-na-kinoekranah/> (дата звернення: 18.06.2024).
5. Український фільм «Пропала грамота» святкує 40-річчя. URL: <http://surl.li/rnpeor> (дата звернення: 18.06.2024).
6. У світі солодоців: 7 фактів про «Чарлі та шоколадну фабрику» з улюбленим Джонні Деппом. URL: <http://surl.li/cavhbm> (дата звернення: 18.06.2024).
7. Фільм «Тореадори з Васюківки» став знаковою віхою в розвитку телевізійного кіно. URL: <https://kharkivoda.gov.ua/news/63527> (дата звернення: 18.06.2024).
8. «Хрещений батько»: все про роман та культові фільми. URL: <http://surl.li/vtipii> (дата звернення: 18.06.2024).
9. Як знімали фільм «Віднесені вітром»: кадри зі зйомок та 29 цікавих фактів про фільм. URL: <http://surl.li/sgrdum> (дата звернення: 18.06.2024).
10. Як знімали фільм «Хрещений батько»: кадри зі зйомок та 23 цікаві факти про фільм. URL: <http://surl.li/zjzebz> (дата звернення: 18.06.2024).
11. 5 цікавих фактів про фільм «Сніданок у Тіффані». URL: <http://surl.li/dcrqob> (дата звернення: 18.06.2024).

Урок 7.9

Тема «Мюзикл на екрані»

1. Особливості кіномюзиклів та історія розвитку жанру

Мюзикл є однією з форм музичного театру, в якій поєднується музика, хореографія, акробатика тощо та може бути як комічним, так і драматичним. Попередником мюзиклів вважають *шоу менестрелів* – американського народного театру XIX ст., які представляли собою комедійні постановки на три дії з життя чорношкірих, де виконувались стилізовані пісні та танці африканських невольників (через це одна з назв цього народного театру – *negro minstrel*). Вже тоді актори подібних постановок повинні були бути універсальними – вміти розважати, співати й танцювати.

Початок історії мюзиклу датується 1920–1930-ми рр. та стартує з США, звісно з театральної сцени. Першим мюзиклом прийнято вважати музичну комедію «Плавучий театр» Оскара Гаммерстайна, яка йшла на нью-йоркській сцені з 1866 до 1934 р. В Україні мюзикл з'являється в 1970-х рр. на заміну опереті. Першим мюзиклом на українській сцені був «П'ятий зайвий» (1975). Головною відмінністю мюзиклу від інших театральних жанрів була легкість оповідання. З появою звукового кіно мюзикл з'являється й на екранах. *Першою кінострічкою в жанрі мюзикл* стає фільм *«Співак джазу»* (1927 р.) Алана Кросленда. Фільм отримав у 1929 р. почесну премію «Оскар» – «За створення першої звукової картини, яка зробила революцію в галузі».

Американський глядач швидко полюбив новий жанр, бо він відволікав від проблем та часто мав щасливий фінал. З розвитком кінотехнологій змінювався й підхід до створення мюзиклів: сюжетна лінія тепер відслідковувалася по всьому фільму, а не лише в музичних номерах, з'являється соціальний коментар, вдосконалюється хореографія, пісні та техніка знімання. Хоча тоді ще звук і діалоги не синхронізувалися із зображенням, а живий музичний супровід лише посилював екранну дію.

З 1927 по 1940 рр. знімали 70 мюзиклів на рік. Першим найпопулярнішим кіномюзиклом став кінотвір Ллойда Бейкона «42-га вулиця» (1933 р.), який в подальшому був режисером багатьох музично-танцювальних фільмів тих часів. Знаковим став 1929 р., коли мюзикл *«Бродвейська мелодія» Гаррі Бомонта* отримав премію «Оскар» як найкращий фільм. Але з 1940-х рр. й до 1960 р. через війну та втому глядачів від мюзиклів, кількість їхнього виробництва скоротилася до 25 фільмів на рік. Хоча у 1948 р. вийшов фільм «Пірат» Вінсента Міселлі, в якому режисер уперше спробував зробити пісні частиною сюжету. У 1960–1980-ті рр. знімали лише 7 мюзиклів на рік, проте серед них можна було зустріти й гідні кінотвори, наприклад, «Співаючі під дощем» (1952) Джина Келлі та Бетті Комден (отримав «Оскар» за найкращий музичний супровід).

Актор *Фред Астер* став справжньою зіркою мюзиклів, був не лише актором, а й автором пісень та хореографом у кінострічках зі своєю участю.

Вперше саме Астер почав використовувати танець як рушійну силу сюжету фільму, а не просто як красиве видовище. Хоча головним у цьому нововведенні вважається різдвяний мюзикл «Зустрінь мене в Сент-Луїсі» (1944) Вінсента Мінеллі.

З появою звукового кіно у фільми почали додавати пісні. Але технічні можливості тих часів не давали повністю розкрити тему музичних фільмів. Адже звук писали під час знімання, а щоб не було чути тріскіт камери, її пакували у звуконепроникну коробку. Все змінилося з появою технології перезапису звуку в студії, що надало можливість отримати більшу динаміку для знімання. Проте навіть у «золотий період» мюзиклів 1930–1950-х рр. у кінострічках намагались виправдати появу в сюжеті співу, розповідаючи історії про постановки театральних мюзиклів. У 1950-ті рр. активно розвивалось телебачення, тож кінематограф трохи відійшов на другий план.



Кадр з мюзиклу «Мері Поппінс» (1964)

У 1960-ті рр. фільми-мюзикли ставали ще більш популярними, бо найчастіше були екранізацією популярних бродвейських мюзиклів («Вестсайдська історія» (1961) Роберта Вайза та Джерома Робінса, «Моя чарівна леді» (1964) Джорджа Кьюкора, «Звуки музики» (1965) Роберта Вайза). А студія «Дісней» створила хітовий кіномюзикл для сімейного перегляду,

який не мав театральної передісторії – [«Мері Поппінс»](#) (1964) [Роберта Стівенсона](#), що отримав премії «Оскар» за найкращу акторку, найкращі візуальні ефекти, найкращий монтаж, найкращу оригінальну пісню та найкращий оригінальний саундтрек, а також премію ВАФТА найкращому новачку в головній ролі (Джулія Ендрюс), премію «Золотий глобус» найкращій акторці комедії/мюзиклу. Цей період також запам'ятався провальними мюзиклами щодо прибутку в кінотеатрах, але які високо оцінили критики: «Доктор Дулітл» (1967) Ричарда Флейшера (премії «Оскар» за найкращу пісню до фільму та найкращі візуальні ефекти) та «Олівер!» (1968) Керола Ріда (премії «Оскар» за найкращий фільм, найкращий звук, найкращому режисеру, найкращому художнику, найкращому композитору та спеціальну премію за хореографію).

Подальша відміна «Кодексу Гейса» (1934–1968), який передбачав жорстку моральну цензуру, призвела до популярності реалістичних і мохмурих кінострічок, тож веселі музичні фільми не користувалися колишньою популярністю через свою неактуальність. Але такий факт став причиною того, що мюзиклів стало більше на бродвейській сцені, режисери й актори музичного кіно із задоволенням беруть участь у театральних мюзиклах.

У 1970-ті рр. популярність мюзиклів продовжує падати. Хоча в цей період з'являється рок-опера *«Ісус Христос – суперзірка»* (1973) *Нормана Джуїсона* (яку часто відносять до мюзиклу), що була схвалено сприйнята кіноглядачами, проте засуджувалася релігійними організаціями. Також на екрани виходить мюзикл *«Бріолін»* (1978) *Рендала Крайзера*, що приніс шалений прибуток і отримав величезну популярність разом із саундтреком. Мюзикли цього періоду стають більш реалістичними, відображають суспільні настрої та проблеми.

У 1980–1990-ті рр. ситуація трохи покращилася лише завдяки створенню анімаційних музичних фільмів, зокрема студією «Дісней». Світ побачив мультфільм *«Русалонька»* (1989) Рона Клементса та Джона Маскера (премії «Оскар» за найкращу пісню та найкращу музику), а популярність *«Красуні та чудовиська»* (1991) Гері Троуслейда й *«Короля Лева»* (1994) Роджера Аллерса та Роба Мінкоффа стала стимулом для створення за їхніми мотивами мюзиклів для бродвейської сцени.



Постер до фільму
«Русалонька» (1989)

У ХХІ ст. мюзикли отримують новий етап розквіту своєї популярності. На екрани виходять музичні кінострічки: *«Мулен Руж»* (2001) База Лурмана, *«Чикаго»* (2002) Роберта Маршалла, *«Привид опери»* (2004) Джоела Шумахера, *«Свінні Тодд, демон-перукар із Фліт-стріт»* (2007) Тіма Бертона, *«Мамма Міа!»* (2008) Філіди Ллойд, *«Лала Ленд»* (2016) Демієна Шазелла. Сучасні мюзикли поєднують класичні елементи музичного кінотвору з актуальними методами розповіді, зрозумілими глядачам.

Існують мюзикли, які відносять до піджанрів, що зустрічаються рідко, але користуються популярністю, як і класичні твори. Це *«jukebox musicals»* («постановка з музичним автоматом»), коли пісні до мюзиклу є популярними хітами та *«musical staging»* («музична постановка»), де відсутні танці, проте проведена робота хореографа помітна в рухах і пластиці акторів.

Фільми-мюзикли мають певні особливості, зокрема, у них акторам дозволяється дивитися прямо в камеру, щоб досягти театрального ефекту прямого спілкування з глядачами. Звісно, актори для мюзиклів повинні вміти співати та танцювати. Часто на головні ролі в такі фільми беруть професійних співаків або ж, навпаки, роблять ставку на популярних акторів та запрошують для запису пісень вокалістів. Складність виникає в знайденні балансу між збереженням плюсів оригінального твору, який береться за основу, насамперед, популярних музичних театральних постановок та переведенням його на мову кіно.

2. Історія кіномюзиклів в Україні

В Україні популярність мюзиклу розвинулась завдяки телепостановкам, зазвичай створених до різдвяних і новорічних свят («Вечори на хуторі біля Диканьки», «Попелюшка», «Шалений день, або весілля Фігаро» Семена Горова, «Снігова королева», «За двома зайцями» Максима Паперника). У кіно мюзикл майже не зустрічається. Але в 2019 р. на екрани вийшов мюзикл «Гуцулка Ксеня» Олени Дем'яненко за мотивами оперети Ярослава Барнича. У цьому сучасному українському мюзиклі дія відбувається в 1939 р. у Ворохті Івано-Франківської області, де пошук і зустріч кохання героїв переплітається з місцевими легендами.

Контрольні запитання

1. У чому полягають особливості кіномюзиклів? Чим вони відрізняються від театральних постановок?
2. Який фільм вважається першим мюзиклом?
3. Які роки називають «золотим періодом» мюзиклів?
4. Який відомий діснеївський мюзикл не має театральної передісторії?
5. Чим відзначається історія кіномюзиклів в Україні?

Використані джерела

1. Гаврилюк М. Історія кіно: Походження і місце у кінематографі мюзиклу. URL: <http://surl.li/udztg> (дата звернення: 15.05.2024).
2. Поворозник Ю. Історія мюзиклу: від «Співаючи під дощем» до «Ла-Ла Ленду». URL: <http://surl.li/udzvq> (дата звернення: 15.05.2024).
3. Що таке мюзикл, історія мюзиклу. URL: <http://surl.li/udzwa> (дата звернення: 15.05.2024).

Урок 7.10

Тема «Найвідоміші фільми-мюзикли»

«Чарівник країни Оз» (1939) *Віктора Флемінга* – мюзикл, який є екранізацією книги для дітей Френка Баума. За сюжетом школярка Дороті Гейл, тікаючи зі своїм цуценям Тото з дому, ховається від вітру у будинку, який вітром відносить у казкову країну Оз. Щоб повернутися додому, Дороті потрібно подолати Злу Відьму Сходу в компанії Опудала, Залізного Дроворуба й Боягузливого Лева, а кожному герою потрібно знайти справжнього себе.



Кадр з мюзиклу «Чарівник країни Оз» (1939)

Кінострічку знімали протягом 136 днів у павільйонах кіностудії «Metro-Goldwyn-Mayer». На виготовлення декорацій пішло 300 днів. Тож не дивно, що кінострічка стала найдорожчою постановкою того часу. Фільм створювали в кольорі: для цього спеціальною камерою знімали на три плівки водночас, які потім зводилися в одну для отримання кольору (нова на той час технологія «Техніколор»). Ця камера була дуже важкою й не могла працювати більше пів години без

перерви. Цікаво, що костюмери кіностудії, шукаючи ношене, але елегантне пальто для чарівника, знайшли те, яке належало автору книги Френку Бауму.

Фільм «Чарівник країни Оз» у 1940 р. отримав дві премії «Оскар» за найкращу музику та найкращу пісню («Over the Rainbow»). У 1989 р. цю кінострічку внесли до Національного реєстру кінофільмів США. У 2006 р., після перевидання мюзиклу на DVD, він отримав премію «Сезар» за найкращий реліз класичного фільму. Також кінострічка очолила рейтинг 10 головних фільмів в історії західного кіно на основі математичного дослідження науковців Туринського університету, які взяли 27 тисяч повнометражних фільмів, знятих з 1920 по 2010 рр., щоб визначити ті, що є *джерелом натхнення для інших*. А вчені Північно-західного університету в Іллінойсі виявили, що «Чарівник країни Оз» є найвпливовішим фільмом Голлівуду, бо в інших фільмах його цитували 565 разів.

«Моя чарівна леді» (1964) *Джорджда К'юкора* – американський комедійний мюзикл, основна ідея якого взята з п'єси «Пігмаліон» Бернарда Шоу. За сюжетом відомий лінгвіст Генрі Гіггінс вкладає парі з полковником-фонетиком Г'ю Пікерінгом про те, що зможе навчити квітникарку Елізу Дуліттл правильній вимові та аристократичним манерам. Але історія парі перетворюється на небанальну історію кохання.

Цікаво, що на момент знімання, виконавиці головної ролі Одрі Гепберн було 35 років, а її героїні – лише 19 років. Спочатку Одрі Гепберн збиралася виконувати пісні до фільму, але в результаті творці кінострічки запросили для цього професійну співачку Марні Ніксон. Тож декілька фонограм, вже записаних Гепберн, залишилися невикористаними. Проте голос акторки

можна почути під час виконання головною героїнею пісні «Just You Wait Henry Higgins», хоча й в них на високих нотах лунає голос Ніксон.



Постер до мюзиклу
«Моя чарівна леді»
(1964)

У 1994 р. під час реставрації негативів до 30-річного ювілею кінострічки, знайшли оригінальні вокальні номери Одрі Гепберн. У результаті з цими дисками було випущено диски, як і демозаписи репетицій. Мюзикл «Моя чарівна леді» у 1965 р. отримав вісім премій «Оскар»: за найкращий фільм, найкращу режисерську роботу, найкращу операторську роботу, найкращу чоловічу роль (виконавець ролі Генрі Гігінса – Рекс Гаррісон), найкращий звук, найкращу музику до фільму, найкращу роботу художника-постановника та найкращий дизайн костюмів. А також три премії «Золотий глобус» за найкращий фільм, найкращу режисерську роботу та найкращу чоловічу роль. Крім того, отримав премію «BAFTA» від Британської академії телебачення та кіномистецтва за найкращий фільм.

«Звуки музики» (1965) Роберта Вайза – мюзикл про австрійську родину, яка реально існувала і продовжує свою сімейну історію. Ця історія співаючої



Постер до мюзиклу
«Звуки музики» (1965)

родини, про яку спочатку написали книгу (Марія фон Трапп «Сім'я співаків фон Трапп»), потім поставили виставу і створили фільм. За сюжетом вихованку Ноннбергського абатства Марію відправляють допомагати з 7 дітьми капітана фон Траппа. Спочатку діти не сприйняли нову гувернантку, але все ж таки розгледіли її доброту й подружилися. Марія, за відсутності батька дітей, ввела нові правила, що суперечили військовому вишколу від фон Траппа. Зокрема, вона вчила дітей співати й заохотила взяти участь у пісенному фестивалі. Проте по поверненню це не сподобалося капітану, він вигнав працівницю та надумав одружитися. Спочатку Марія повертається до монастиря, але за порадою вирішує боротися за своє кохання до капітана фон Траппа.

Фільм «Звуки музики» у 1966 р. отримав п'ять премій «Оскар»: найкращий фільм, найкращий режисер, найкращий монтаж, найкращий музичний супровід, найкращий звук. Того ж року отримав ще й премію «Золотий глобус» за найкращу комедію / мюзикл та найкращу акторку комедії / мюзиклу (виконавиця головної ролі Джулія Ендрюс).

Нині музичну історію сім'ї продовжує американська вокальна група «Фон Траппс», солістами якого є онуки та правнуки фон Траппів, про яких йде мова в мюзиклі. Офіцер фон Трапп дійсно закохався в гувернантку Марію Августу Кучеру й після одруження вони виїхали з окупованої

фашистами Австрії до Італії. Після війни родина переїхала в США й почала їздити по країні з концертами.

«Король лев» (1994) Роджера Аллерса та Роба Мінкоффа – американський музичний анімаційний фільм розповідає щемливу історію левеня Сімби, якому доводиться дорослішати та долати перешкоди після вбивства його батька Муфаси злим Шрамом. Щоб створити цей анімаційний фільм, 600 художників-аніматорів студії «Дісней» зробили більше ніж 1 мільйона малюнків. «Король лев» став **першим проєктом студії за оригінальним сценарієм**, а не переробленою історією. За словами авторів анімаційного твору, вони надихалися біблійною історією про Йосипа та Мойсея, а також «Гамлетом» Вільяма Шекспіра.

Ідея створити таку анімацію виникла ще в 1988 р., але спочатку планувалося, що він буде про війну між левами та бабуїнами, Шрам буде лідером бабуїнів, а Тімон і Пумба – друзями дитинства Сімби. Початкова версія сценарію мала назву «Король Калахарі», потім робоча назва змінювалася на «Цар звірів» та «Король джунглів». У результаті пригадали, що леви в джунглях не живуть, тому й з'явилася назва «Король лев». У 1992 р.



Кадр з м/ф «Король лев» (1994)

сценарій дописали, пропрацювавши емоції героїв та додавши комічні епізоди з Тімоном і Пумбою. Зміни до сценарію вводились навіть під час безпосереднього створення мультфільму, тож художникам доводилось перероблювати деякі вже готові сцени відповідно до нових діалогів. Режисером спочатку повинен був бути Джордж Скрибнер, який планував зняти документальний фільм у стилі каналу «National Geographic». Коли автори

вирішили, що це буде анімаційний фільм, Скрибнер відмовився від роботи.

Проєкт анімаційного фільму вважали ризикованим, тож до його виробництва долучилися справжні фанатики. Справа в тому, що його створення відбувалося паралельно з «Покахонтас» і всі робили ставки саме на неї. Те, що ризик був виправданий, одразу стало зрозуміло після прем'єри, адже «Король лев» став справжнім хітом. Це й не дивно, враховуючи те, як підходила до створення цієї анімації команда студії.

Художники-аніматори спеціально вивчали поведінку диких тварин, щоб правильно відобразити персонажів. Для більшої реалістичності зображення для консультації навіть запрошували експерта з дикої природи Джима Фаулера. Для схожості пейзажів команда фільму з шести осіб відвідала у 1991 р. Кеннійський національний парк «Пекельні ворота» в Африці. Крім замальовок команда з Африки привезла вираз «Nakuna Matata» та майбутню пісню Рафіки, яка насправді була шкільною лічилкою «Велике дякую, з'їж банан» («Ashante sana, squash banana»).

Акторів для озвучування підбирали відповідно до образів персонажів. Натан Лейн і Ерні Сабелла спочатку пробувалися на озвучування гієн. Зустрівшись у студії, вони попросились записати разом, бо вже працювали разом у мюзиклі «Хлопці-ляльки». Проте режисери побачили в їхньому дуєті Тімона й Пумбу. А от Метью Бродерік, що озвучував Сімбу, спочатку думав, що бере участь у рімейку відомого аніме 1960-х рр. «Білий лев Кімба», адже деякі сцени були дуже схожі.

Для написання пісень для фільму запросили поета Тіма Райса, а той, в свою чергу, запропонував долучити як композитора Елтона Джона. Разом вони написали для «Короля лева» п'ять пісень. Найвідоміша з них – [«Can You Feel The Love Tonight»](#) спочатку не ввійшла у фінальну версію фільму. Але Елтон Джон подивився анімаційну стрічку до прем'єри й наполіг, щоб її вставили. А замість веселої пісні «Хакуна Матата» повинна була звучати пісня про радість від поїдання жуків. Жуки залишилися, але лише у фрагменті, коли Тімон під час виконання пісні витягає з дупла мурахи з вушками Міккі Мауса.

Анімаційний фільм «Король лев» у 1995 р. отримав премії «Оскар» за найкращу музику до фільму (Ганс Циммер) і найкращу пісню до фільму (Елтон Джон «Can You Feel the Love Tonight»), а також «Золотий глобус» за кращий фільм, кращу музику до фільму та кращу пісню.

Значна частина відомих й популярних кіномюзиклів є екранізацію творів композитора [Ендрю Ллойда Веббера](#), створених ним для театру. Найбільш продуктивною була співпраця композитора з поетом Тімом Расом, з яким він познайомився у 1965 р. Першою їхньою спільною роботою був твір [«Йосип і його дивовижний різнобарвний плащ снів»](#) (1968), в якому було поєднано джаз, французький шансон, кантрі та рок. Наступною була суперечлива [рок-опера «Ісус Христос – суперзірка»](#), яку через брак коштів спочатку випустили на платівці, що принесло популярність Вебберу та Райсу. У 1971 р. мюзикл уперше показали на театральній сцені, а в 1973 р. вийшла екранізація. Відмінність між мюзиклом та рок-оперою полягає в тому, що в мюзиклі всі музичні номери логічно поєднані, а в рок-опері вони призупиняють дію сюжету, щоб зосередити увагу на переживаннях персонажа. Звісно, на відміну від класичної опери, в рок-опері арії пишуть у жанрі рок. Незважаючи на те, що сюжет мюзиклу «Ісус Христос – суперзірка» розповідає про останній, Страсний тиждень, життя Ісуса, проте автори твору зосередилися не на релігійній темі, а на людських почуттях і переживаннях. Незважаючи на невдоволення релігійних представників, мюзикл став першою театралізованою рок-оперою. Цікаво, що в радянських країнах завдяки мюзиклу молодь, представники течії хіпі, напівпідпільно розповсюджуючи між собою альбом з піснями з мюзиклу, не лише співали музичні номери з нього, а й читали Євангеліє, щоб зрозуміти зміст твору.

Останньою спільною роботою Веббера та Райса став мюзикл [«Evita»](#) (1976), яку спочатку в 1980 р. поставили на Бродвеї, а в 1996 р. екранізували. За цю роботу Ендрю Ллойд Веббер отримав премії «Оскар»

і «Золотий глобус» у номінації «Найкраща пісня». Серед інших відомих мюзиклів композитора: «Кішки» (1981), «Привид опери» (1986).



Кадр з мюзиклу «Привид опери» (2004)

«Привид опери» (2004) Джоела Шумахера – американська екранізація мюзиклу Ендрю Ллойда Веббера. На Бродвейській сцені мюзикл виник завдяки коханню композитора до Сари Брайтман. Веббер давно хотів написати романтичну історію, тож коли знайшов у букіністичному магазині старе видання роману Гастона Леру «Привид опери»,

то зрозумів, що потрібна історія знайдена. Партія Крістін писалася під молоду дружину композитора – Сару. Прем'єра відбулася в 1986 р. на Вест-Енді, а у 1988 р. – на Бродвеї. Останній раз мюзикл був показаний 16 квітня 2023 р. та виявився найтривалішою бродвейською постановкою за всю його історію.

За сюжетом привид паризького оперного театру «Гранд Опера» закохується в молоду співачку Крістін Дає. Одного разу Крістін щастить і вона виходить на заміну виконувати головну партію в опері, адже зізнається, що співу її навчив невидимий голос, який називає себе Ангелом музики. Але привид викрадає Крістін до себе в підземний дім та вимагає, щоб в театрі всі головні ролі тепер грала лише його кохана. Трагічна історія кохання чоловіка-відлюдника сповнена переживанням й музикою.

В екранізації мюзиклу Веббер виступив і в ролі продюсера. Права на неї викупила кіностудія «Ворнер Бразерс», яка оголосила цю ідею ще в 1989 р. Проте через розлучення Веббера з дружиною, кінопроект довелося поставити на паузу й шукати заміну вже обраним акторам. Тож композитор викупив назад права, вклав власні гроші й у 2003 р. розпочалося виробництво фільму. Спеціально для екранізації мюзиклу Вебер додатково написав ще 15 хвилин музики. Композитор не брав участі в кастингу акторів, проте поставив умову, щоб вони виконували [пісні](#) самостійно. У результаті лише замість Мінні Драйвер, що виконала роль Карлотти, співала оперна співачка Маргарет Пріс, адже Мінні була джазовою співачкою, а для мюзиклу потрібно було сопрано. Але Мінні все ж таки виконала пісню «Learn to be lonely». На роль привида режисер Джоель Шумахер запросив Джерарда Батлера, після того, як побачив його гру у фільмі «Дракула 2000». Гримування Батлера на роль привида тривало по чотири години. А щоб записати шумові ефекти театральної глядацької зали, глядачів оригінальної театральної постановки попросили затриматися після вистави.

«Кішки» (2019) Тома Гупера – англо-американський мюзикл, який є кіноадаптацією відомого бродвейського мюзиклу Ендрю Ллойда Веббера, який вперше показали на сцені в 1981 р. у Лондоні та який тримав аншлаги до свого закриття в 2002 р. Історія створена на основі збірки віршів про котів американського нобелівського лауреата Томаса Стернза Еліота «Котознавство від Старого Опосума» (1939). А композитору вже вдалося поєднати вірші в один твір і створити мюзикл. Театральний мюзикл «Кішки» став справжнім

хітом та користувався популярністю як серед поціновувачів мюзиклів, так і серед простих глядачів.



Кадр з мюзиклу «Кішки» (2019)

За сюжетом з Племені обраних на Муркотячий бал приїздять коти з різних країн світу. Вони різні за зовнішнім виглядом та життєвою історією. Кожна з кішок повинна розповісти свою історію у виступі. Переможець отримує право потрапити в рай (Міжнебесся) та знову повернутися на землю.

«Кішки» був вже шостим мюзиклом Веббера, який вирішили ще й екранізувати.

Спеціально для кіноверсії композитор написав нові пісні. Режисер Том Гупер запросив зіркових акторів, ввів нових героїв для цілісності сюжету та вирішив проекспериментувати із зовнішнім виглядом кішок за допомогою комп'ютерних ефектів. Ці ефекти зіграли злий жарт з кіномюзиклом, бо танці, здається, виконуються в повітрі, а не на землі, а хутро котів, схоже на волохате трико, шокувало багатьох глядачів та критиків. Трейлер кінострічки викликав неоднозначні реакції, особливо щодо гриму персонажів. І навіть те, що перед показом мюзикл намагалися переробити з урахуванням зауважень критиків, не допомогло йому справити гарне враження – критики вперто називають його найгіршим фільмом 2019 р. Ендрю Ллойд Веббер так засмутився після побаченої голлівудської версії свого мюзиклу, що для психологічної допомоги завів собі собаку.

Контрольні запитання

1. Назвіть приклади відомих кіномюзиклів. Які з них мають театральну першооснову, а які ні?
2. Чи подобається вам жанр кіномюзиклу? Поясніть своє ставлення до цього жанру на прикладах.

Використані джерела

1. Автор мюзиклу «Кішки» був настільки засмучений екранізацією, що купив собі собаку для психологічної допомоги. URL: <http://surl.li/ufdbm> (дата звернення: 12.05.2024).
2. Головні фільми в історії кінематографу, які обрав математичний алгоритм. URL: <http://surl.li/uedac> (дата звернення: 12.05.2024).
3. Мюзикл «Звуки музики»: зміст, відео, цікаві факти, історія. URL: <http://surl.li/ueaff> (дата звернення: 12.05.2024).
4. Мюзикл «Привид опери»: зміст, цікаві факти, відео, історія. URL: <http://surl.li/ufdda> (дата звернення: 12.05.2024).
5. Ринк О. Поза добром і злом. URL: <https://vertigo.com.ua/review/cats-review/> (дата звернення: 12.05.2024).
6. Срібняк Х. Король мюзиклів – Ендрю Ллойд Веббер. *Антиквар* : вебсайт. URL: <https://antikvar.ua/korol-myuzykliv-endryu-lloyd-vebber/> (дата звернення: 12.05.2024).
7. Сьогодні оscarоносному композитору Ендрю Ллойд Вебберу виповнюється 65 років. URL: <http://surl.li/ufdfp> (дата звернення: 12.05.2024).
8. 14 фактів про мультфільм «Король лев», які відкриють цей шедевр з нового боку. URL: <http://surl.li/ufdkh> (дата звернення: 12.05.2024).

Урок 7.11

Тема «Науково-фантастичні фільми»

1. Історія виникнення та розвитку науково-фантастичного кіно

Науково-фантастичні фільми розповідають про події у світі, який технологічно, фізично, соціологічно чи історично відрізняється від реального. Початком зародження наукової фантастики в кінематографі вважають короткометражний фільм *«Механічний м'ясник»* (1895) *Луї Люм'єра*.

Перші кінострічки в жанрі наукової фантастики, які показували в кіноальманахах, були розважального характеру, тривали кілька хвилин. З розвитком кінематографа й збільшенням тривалості фільмів, виникла можливість розширити науково-фантастичні кінострічки з короткого епізоду зі спецефектами до кінотвору з певним сюжетом. Фільми з наявним сюжетом більше приваблювали глядачів, тому їхні копії створювали для розповсюдження. Також з часом починають з'являтися екранізації науково-фантастичних фрагментів творів літератури.

Першим науково-фантастичним фільмом в історії кіно є кінотвір *«Подорож на місяць»* (1902) *Жоржа Мельєса*. Також визначною роботою в цьому жанрі є його кінострічка «Неймовірна подорож» (1904). Мельєса не випадково називають батьком *спецефектів*, бо вже в цих фільмах проявилися його смілива фантазія та винахідливість.

У 1920-ті рр. вирізняються розквітом німих фантастичних фільмів, найзнаковішим з яких є драма *«Метрополіс»* (1927) *Фріца Ланга*. Фільм виявився пророчим щодо технічних досягнень майбутнього. Наприклад, головні герої фільму Фредер і Марія зв'язувалися за допомогою *відеотелефону*, а через 10 років після виходу кінострічки в Німеччині на поштах з'явилися апарати, де з іншою станцією можна було зв'язатися за допомогою відеозв'язку.

У другій половині 1930-х рр. в Америці створюють фантастичні серіали, які в основному представляли собою екранізації газетних коміксів для підлітків, тому були досить простими змістовно. Такі серіали також були малобюджетними, знімалися на залишкових декораціях від інших фільмів, показувалися в кінотеатрах перед показом основного фільму, але користувалися величезною популярністю (серіали: «Флеш Гордон» (1936), «Подорож Флеша Гордона на Марс» (1938), «Флеш Гордон підкорює Всесвіт» (1940)). У післявоєнній фантастиці тема вторгнення ворога та протистояння добра і зла стала головною, щоб нагадати людям про важливість взаєморозуміння.

На науково-фантастичні фільми 1960-х рр. вплинула висадка людини на Місяць. Проте до створення кінострічки *«2001: Космічна Одиссея»* (1968) *Стенлі Кубрика* цей жанр все одно сприймали лише як видовищний. А після виходу цього фільму стало зрозуміло, що жанр також може розкривати філософські та психологічні теми. Соціальні теми, зокрема проблему расизму, підіймав фільм

«Планета мавп» (1968) Франкліна Шаффнера за однойменним сатиричним романом П'єра Буля, в якому космонавти на одній із зірок сузір'я Оріона стикаються з озброєними мавпами, які ловлять людей наче диких тварин.

У 1970–1980-ті рр. популярність науково-фантастичних фільмів набирала обертів, зокрема завдяки виходу серіалу *«Зоряний шлях» («Стар Трек»)* (1966–1969) про науково-дослідну місію команди космічного корабля «Ентерпрайз» у 2260 р. Деякі епізоди серіалу знімали за відомими на той час науково-фантастичними оповіданнями, а також письменників-фантастів залучали як сценаристів.

Найзнаковішою подією в кінофантастиці стало створення в 1977 р. першого фільму «Зоряних воєн» Джорджа Лукаса, в якому епічні й міфологічні теми поєднувались з науковою фантастикою. Кінострічка отримала величезну популярність, що стало основою для створення класичної трилогії, пріквелів і сиквелів, кінофраншизи й фанклубів.

Нині науково-фантастичні фільми так само мають прихильників, розкривають різні теми та використовують новаторські зображення технологій.

Так, фільм *«Гравітація» (2013) Альфонсо Куарона* достатньо реалістично відтворює стан невагомості під час взаємодії космонавтів й рух кораблів і станцій в космосі. Фільм був високо оцінений критиками й отримав безліч нагород, зокрема, 7 премій «Оскар», 5 премій «Сатурн» і 4 премії ВАФТА. Кінострічка *«Дюна» (2021) Дені Вільньова* за однойменним романом Френка Герберта, відтворює частину літературного твору (з подальшим продовженням і виходом другої частини в 2024 р.), який завжди був складним для екранізації через обсяги та складність сюжету роману. Тож кіношна «Дюна» вийшла справді епічною, з безліччю спецефектів і отримала заслужені нагороди: премії «Оскар» (за найкращу операторську роботу, за найкращу роботу художника-постановника, найкращі візуальні ефекти, найкращий звук, найкращий монтаж і найкращу оригінальну музику до фільму), премії ВАФТА (за найкращу операторську роботу, за найкращу роботу художника-постановника, найкращі візуальні ефекти, найкращий звук і найкращий саундтрек) і премію «Сатурн» (за найкращий грим).

У науково-фантастичних фільмах велике значення мають візуальні ефекти, які повинні зробити кінострічку більш видовищною та показати розвиток технологій. Кінофантастика передбачає й виникнення деяких технологій. У серіалі «Зоряний шлях» ми можемо побачити *мобільний телефон-розкладачку*, що став праобразом для моделі телефону «Motorola StarTAC». У фільмі «2001: Космічна Одиссея» був зображений *прямокутний інтерактивний екран*, вбудований у корабельний стіл, схожий на сучасний планшет.

2. Приклади відомих науково-фантастичних фільмів

Серед шанувальників науково-фантастичних кінострічок є свій список улюблених кінотворів, але існують й ті, які вплинули на його розвиток.



Постер до фільму
«Годзілла» (1954)

«Годзілла» (1954) *Ісіро Хонди* – культовий японський науково-фантастичний фільм, перший у франшизі про Гонзіллу. За сюжетом, коли в Японському морі починають тонути кораблі та й в острівному селі стаються різні інциденти, місцеві мешканці звинувачують у всьому міфологічну істоту Годзіллу. А от вчені висувають припущення, що ця істота – нащадок рептилій, що відродився через американські випробування водневої бомби. Спочатку Годзіллу намагаються знищити, як не дивно за допомогою бомб, але той навпаки нападає на Токіо. Тож у результаті у боротьбу з агресивною істотою вступає наука.

Вигадане чудовисько (кайдзю) Годзілла вперше з'явилося саме у фільмі Ісіро Хонди та слугувало поштовхом для виникнення в подальшому цілої серії подібних фільмів, відеоігор і коміксів. Годзіллу найчастіше зображують як величезну морську істоту, яка прокинулася від ядерних бомб. Через асоціацію з бомбардуванням Хіросіми і Нагасакі в серпні 1945 р. в японців Годзіллу сприймали як метафору до ядерної зброї або ж США. Режисер розповідав, що він спеціально надав істоті характеристик бомби, щоб показати її руйнівну силу.

Годзілла має ім'я Годжіра (від японських слів «горіра» – горила та «куджіра» – кит), бо спочатку чудовисько задумувалося як гібрид горили та кита. Американська версія назви «Годзілла» була придумана міжнародним підрозділом кіностудії «Тохо» для прокату. Існує версія, що подібний варіант назви означає: «*God*» – Бог (через величезні розміри та неймовірну силу істоти), «*lizard*» – ящірка (схожість істоти на рептилію) та «*gorilla*» – горила (схожість істоти з горилоподібним монстром Кінг-Конгом).

Ідея створення кінострічки про величезного монстра виникла в 1954 р. у продюсера кіностудії «Тохо» Томоюкі Танаки після перегляду американського фільму «Чудовисько з глибини 20 000 сажнів» (1953) Ежена Лур'є. Продюсер створив план під назвою «Гігантський монстр з 2 000 льє під водою» й передав його виконавчому продюсеру, який схвалив проєкт, як і режисер спецефектів Едзі Цубурая, що погодився працювати над майбутнім фільмом. Режисером обрали Ісіро Хонду, надали виробництву засекреченого статусу та вирішили зосередити всю увагу саме над цим кінопроєктом.

Над розробкою сюжету фільму працював письменник-фантаст Шігеру Каяма, який створив його за 11 днів. Над сценарієм Ісіро Хонда й Такео Мурата працювали 3 тижні, додавши в сюжет нові характеристики героїв

і більше сцен руйнувань. Розробкою Годзілли займалися під керівництвом Ейдзі Цубурая, зробивши його схожим на динозавра з лускатою шкірою та м'язистими руками. Для відтворення образу Годзілли створили спеціальний костюм вагою 91 кг, у середині якого знаходився каскадер. Очі й паща чудовиська рухалися за допомогою трьох кабелів, що розміщувалися на спині, а кроки озвучували так – мотузкою били по залізнму котлу.

Фільм «Годзілла» одразу став дуже популярним серед глядачів: у 1954 р. на його показ було продано більше 9 мільйонів квитків. Кінострічка у той же рік отримала нагороду від Японської асоціації кіно в номінації «Найкращі спецефекти», а в 2007 р. – премію «Сатурн» за «Найкращий DVD-реліз класичного фільму». Враховуючи таку популярність фільму, в 1955 р. кіностудія випускає продовження – «Годзілла знову нападає». У всьому світі кінострічка стала відома після того, як у 1956 р. американські кінематографісти вирізали деякі епізоди й додали власну сюжетну лінію, за якою репортаж з місця подій нападу Годзілли веде журналіст. Ця версія під назвою «Годзілла – король монстрів!» й стала відомою.

Загалом про Годзіллу було знято близько 28 фільмів: як в Японії, так й в Голлівуді. Темі фільмів відрізнялися: вони торкалися політичної сфери, були близькими за жанром до бойовиків, фільмів жахів або ж створювалися для дитячої аудиторії – «Кінг-Конг проти Годзілли» (1962), «Годзілла проти Кінг Гідори» (1991), «Годзілла проти Руйнівника» (1995), «Годзілла проти Мехагодзілли» (2002), «Шин Годзілла» (2016).



Кадр з фільму «2001: Космічна Одіссея» (1968)

«2001: Космічна Одіссея» (1968) Стенлі Кубрика – культовий британський науково-фантастичний фільм за мотивами оповідання Артура Кларка «Вартовий». Письменник з режисером працювали над сценарієм майбутнього фільму й разом створили роман «2001: Космічна Одіссея». Цікаво, що якщо зміни вносилися в роман, то такі ж зміни робили й в сценарії, й навпаки. Кубрика можна назвати співавтором однойменного роману, хоча на обкладинці вказаний лише Кларк. За сюжетом космічний корабель «Discovery One» здійснює політ до щойно відкритого Моноліту, який впливає на виникнення та розвиток людей. Але комп'ютерне управління корабля зі штучним інтелектом HAL 9000 вирішує, що мета дослідження важливіша, ніж життя космонавтів, тож екіпажу доводиться докласти зусиль, щоб вижити.

Фільм міг називатися «Подорож за зірками», але Артур Кларк вважав історії про подорожі занадто часто вживаними. Серед інших варіантів – «Тунель до зірок», «Всесвіт», «Падіння планети». Лише у квітні 1965 р. виникла назва, за якою ми знаємо цей кіношедевр. Число «2001» до назви

кінострічки додали тому, що це перший рік і нового століття, і нового тисячоліття. Стенлі Кубрик прагнув [створити](#) технічно реалістичний фільм, тож за консультацією звернувся до художника Гаррі Ленджа та науковця Фредеріка Ордвея, які працювали в NASA. Декорації на основі порад Ленджа в 1965 р. почав створювати художник Ентоні Мастерс, а моделі космічних кораблів від мініатюрних до 16-метрових з дерева, пластмаси й оргскла – відомий конструктор моделей для кіно Білл Пірсон.

У 1969 р. фільм «2001: Космічна Одиссея» отримав премію «Оскар» за найкращі візуальні ефекти, а також дві премії BAFTA (за найкращу роботу художника та найкращу операторську роботу). Так, щоб створити враження великих розмірів космічних кораблів, знімання проводили покадрово та з використанням різного фокусу. Зорі створили за допомогою чорного листа металу, в якому просвердлили діри, через які світило джерело світла. Моноліт виготовили натурального розміру з дерева й покрили в декілька шарів чорною фарбою з графітом. Щоб відтворити місячну поверхню, Кубрик замовив декілька тон піску, перемив й пофарбував його.

Щоб зняти стан невагомості в космосі, за ідеєю фахівця з NASA Вернера фон Брауна, за 6 місяців побудували величезну центрифугу діаметром більше 10 м, а обладнання й меблі в ній прикріпили до підлоги. Для зображення людей в невагомості, їх підвішували на тросах, спеціально обираючи такий ракурс знімання, щоб їх не було видно в кадрі. Загалом у фільмі було використано близько 205 візуальних ефектів, а науковці схилились до думки, що цей кінотвір найбільш правдиво зображує політ у космосі. А за порадою астронома Карла Сагана вирішили не зображувати прибульців за допомогою акторів, бо це буде виглядати фальшиво.

Знімання кінострічки завершилося восени 1967 р., а протягом 1966–1968 рр. Стенлі Кубрик займався розробкою візуальних ефектів до фільму. У 1991 р. фільм «2001: Космічна Одиссея» внесли до Національного реєстру фільмів США.



Постер до фільму «Епізод IV: Нова Надія» (1977)

[«Зоряні війни»](#) (1977–2019) – культова кінофраншиза, що розповідає про протистояння в одній далекій галактиці та історію родини Скайвокерів. Початком цього проекту вважають травень 1977 р., коли відбулася прем'єра першого фільму «Зоряні війни», який потім отримав підназву «Епізод IV: Нова Надія».

Ідея створення фільму про джедаїв виникла у [Джорджа Лукаса](#) в 1971 р., але історія була занадто важкою, тож режисер у 1973 р., натхненний кінострічкою «Троє негідників у прихованій фортеці» (1958) Акіри Куросави, почав писати текст «Зоряні війни». Написана історія розділялася

на епізоди й першим для втілення на екрані Лукас обрав четвертий епізод, який вважав найцікавішим і найлегшим для розуміння. Перший фільм «Зоряні війни» став початком *оригінальної трилогії*: «Епізод IV: Нова Надія» (1977) Джорджа Лукаса, «Епізод V: Імперія Завдає Удару у Відповідь» (1980) Ірвіна Кершнера та «Епізод VI: Повернення Джедая» (1983) Річарда Маркванда. Оригінальна кінотрилогія розповідає про події в «далекій-далекій галактиці» під час Галактичної громадянської війни між Галактичною імперією й Альянсом, коли Люк Скайвокер навчається майстерності джедаїв в Обі-Вана Кенобі та Йоди, а потім разом з командою й повстанцями Альянсу вирушає на боротьбу з Імперією та лордом ситхів Дартом Вейдером. У проєктному варіанті фільму головного героя звали Люк Старкіллер, а під час виробництва першої кінострічки з оригінальної трилогії Лукас змінив прізвище Люка на Скайвокер.

Оригінальна трилогія «Зоряних воєн» була схвально оцінена як глядачами, так і критиками за розкриття характеру персонажів, новаторство у візуальних ефектах тощо. «Епізод IV: Нова надія» та «Епізод V: Імперія завдає удару у відповідь» вважаються одними з найкращих в історії кінематографа, тож їх включають у різні рейтинги рекомендованих кінострічок. «Епізод IV: Нова надія» у 1978 р. отримав: 7 премій «Оскар» (за найкращу роботу художника-постановника, найкращі візуальні ефекти, найкращий монтаж, найкращу музику до фільму, найкращий звук, найкращий дизайн костюмів та спеціальну премію за особливі досягнення) та 14 премій «Сатурн» (за найкращий науково-фантастичний фільм, найкращу режисерську роботу, найкращу операторську роботу, найкращий сценарій, найкращу чоловічу роль другого плану, найкращий грим, найкращий дизайн костюмів, найкращі візуальні ефекти, найкращу музику, найкращий звук, найкращий монтаж, найкращу роботу художника-постановника, найкращі декорації та спеціальну нагороду). «Епізод V: Імперія завдає удару у відповідь» у 1981 р. отримав дві премії «Оскар» (за найкращий звук і особливі досягнення) та 4 премії «Сатурн» (за найкращий науково-фантастичний фільм, найкращу режисерську роботу, найкращу чоловічу роль і найкращі візуальні ефекти). «Епізод VI: повернення джедая» у 1984 р. отримав премію «Оскар» за особливі досягнення та 4 премії «Сатурн» (за найкращий науково-фантастичний фільм, найкращий дизайн костюмів, найкращий грим і найкращі візуальні ефекти). У 1989 р. фільм з трилогії «Епізод IV: Нова надія» було внесено до Національного реєстру фільмів США, а в 2010 р. – «Епізод V: Імперія завдає удару у відповідь».

Трилогія пріквелів «Зоряних воєн» Джорджа Лукаса виходила на екрани з 1999 по 2005 рр., тож події в них відбуваються до оригінальної трилогії фільмів. До трилогії пріквелів входять кінострічки: «Епізод I: Прихована загроза» (1999), «Епізод II: Атака клонів» (2002) та «Епізод III: Помста ситхів» (2005). У фільмах-пріквелах батько Люка Скайвокера та Леї Органи –

Енакін Скайвокер, проходить навчання як джедай у майстрів Обі-Вана Кенобі та Йоди, переходить на темну сторону Сили й стає Дартом Вейдером.

Ідея створення пріквелів і сиквелів виникла у Джорджа Лукаса ще під час знімання оригінальної трилогії. Але через особисті обставини Лукаса процес відклався до 1981 р., проте це дозволило використати нові можливості візуальних ефектів завдяки комп'ютерам. Спочатку режисер планував робити пріквели, тісно пов'язані з оригінальною трилогією, але потім вирішив робити їх як історію про Енакіна. Проте він проводив паралелі між оригінальною трилогією й пріквелами в різних сценах і діалогах. Оригінальні фільми та пріквели режисер назвав «трагедією Дарта Вейдера», а порядок перегляду фільмів рекомендував визначати за номером епізодів.

Пріквели отримали премії «Сатурн»: у 2000 р. фільм «Епізод I: Прихована загроза» отримав премії за найкращий дизайн костюмів і найкращі візуальні ефекти; у 2003 р. – «Епізод II: Атака клонів» також за найкращий дизайн костюмів і найкращі візуальні ефекти; у 2006 р. – «Епізод III: Помста ситхів» за найкращий науково-фантастичний фільм і найкращу музику. Паралельно з трилогією пріквелів до оригінальної трилогії додали нові спецефекти, перемонтували й перевипустили.

Трилогія сиквелів «Зоряних війн» знімалася протягом 2015–2019 рр., до її складу входять: «Епізод VII: Пробудження Сили» (2015) Джей Джей Абрамса, «Епізод VIII: Останній джедай» (2017) Раяна Джонсона та «Епізод IX: Скайвокер. Сходження» (2019) Джей Джей Абрамса. У цій трилогії дія відбувається через 30 років після епізоду VI, а головні герої беруть участь у боротьбі Опору та Нової республіки з наступником традицій Імперії – Верховним Порядком.

Загалом кінофраншиза «Зоряні війни» вплинула на розвиток кінематографа завдяки нововведенням у використаних звукових та візуальних ефектах. Зокрема, спеціально для кінострічки було винайдено звукову систему «Dolby», що автоматично розподіляє джерела звуку залежно від їхнього положення, яку зараз встановлюють навіть у домашніх кінотеатрах. У жанрі наукової кінофантастики навіть виник *піджанр «Зоряні війни»*.

Завдяки популярності кінотрилогії кіностудія Джорджа Лукаса «Lucasfilm» почала випускати іграшки, романи та комікси, присвячені фільмам. На сьогодні існує певні поняття, пов'язані із «Зоряними війнами», в яких орієнтуються всі фанати кінофраншизи. Так, марка «Зоряні війни» включає в себе всі матеріали, які були створені за ліцензією кіностудії Лукаса (фільми, комікси, відеоігри, тематичні парки, сувеніри тощо). «Всесвіт “Зоряних воєн”» – це матеріали, в яких містяться біографії героїв, описи подій та вигадані документи, а «сага» включає всі дев'ять епізодів кінофраншизи. Фанати кіносаги по всьому світу влаштовують зустрічі й тематичні рольові реконструкції.



Постер до фільму
«Той, хто біжить по лезу» (1982)

жорстокі сцени, ніж у театральній. У режисерській версії 1992 р. прибрати закадровий голос головного героя, щасливий фінал й додали сцену з однорогом. Остаточну версію на DVD випустили в 2007 р. до 25-річчя кінострічки. Фільм отримав три премії BAFTA: за найкращу операторську роботу, найкращу роботу художника-постановника та найкращі костюми.



Постер до фільму
«Матриця» (1999)

Через те, що в сценарії чітко не описувалась зовнішність Нео, а лише те, що хлопець розбирався в комп'ютерах більше, ніж у реальному світі, роль дісталася Кіану Рівзу, бо той вже знявся в *кіберпанковій стрічці (наукова фантастика про високі комп'ютерні технології) «Джонні Мнемонік» (1995) Роберта Лонго*. Вачовські запросили для постановки трюків Юйєня Воо-Піна, який працював з Джеккі Чаном. Тренування акторів тривало протягом чотирьох місяців. Через велике навантаження в них траплялися проблеми зі здоров'ям, що іноді потребувало медичного втручання, тож знімання деяких сцен доводилося переносити з урахуванням їх фізичного стану.

«Той, що біжить по лезу» (1982) Рідлі Скотта

– культовий американський науково-фантастичний фільм за мотивами роману Філіпа Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець?» (1968). Кінострічка провалилася в прокаті, проте з часом науковці визнали її найкращою серед науково-фантастичних фільмів в історії кіно. Є декілька версій фільму: театральна, робоча, міжнародна, остаточна версії. За сюжетом Ріку Декарту треба знайти реплікантів-втікачів моделі «Nexus-6» й знищити їх. Робочу версію фільму показали обмеженому колу глядачів. Через їх негативні відгуки в кінострічці дещо змінили й створили театральну версію. Покази в 1990-х рр. спонукали до створення режисерської версії фільму. У невідредагованій версії 1982 р. присутні більш

«Матриця» (1999) Лани та Ліллі Вачовські

– популярний науково-фантастичний фільм про майбутнє, в якому повсталі машини під'єднують людей до комп'ютерної програми Матриці, щоб стимулювати їхню діяльність й отримувати для себе енергію, а хакер Нео стає тим, кому доведеться врятувати людство. Робота над сценарієм почалася в 1992 р. «Матрицю» створювали в той період, коли особливу популярність набули кінострічки про вигадану реальність. Через те, що сценарій здавався незрозумілим, Вачовські перед його переглядом рекомендували почитати філософські книги «Симулякри і симуляція» Жана Бодрійяра та «Поза контролем: нова біологія машин» Кевіна Келлі.

Імена героїв у фільмі мають своє значення. Наприклад, Нео в перекладі з грецької означає «новий». Ім'я є анаграмою англійського слова «один». Трініті – перекладається як «трійця». Морфей – бог сновидінь, його корабель – «Навуходоносор», як ім'я царя Вавілонії. Є імена другорядних героїв, які співзвучні з комп'ютерними термінами: Миша (комп'ютерний маніпулятор), Лінк (комп'ютерне з'єднання), Сайфер (шифр).

Щоб зекономити гроші на бюджет фільму, знімання проводили в австралійському Сіднеї на новій студії «Fox Studios», де оренда знімального майданчика обходилася дешевше. Щоб задіяти для знімання приватний гелікоптер, кінокомпанія проводила переговори з місцевою владою Сіднея протягом півроку, бо його використання в межах міста заборонено австралійським законодавством. Особливе значення має використання візуального ефекту «*bullet-time*», коли камера облітає завмерлого Нео з розтягуванням часу (*детальніше – в уроці 7.12*). Фільм «Матриця» став не тільки улюбленим серед глядачів, але й отримав схвальну оцінку критиків, що підтверджують безліч кінонагород, зокрема чотири премії «Оскар» (за найкращі візуальні ефекти, найкращий звук, найкращий монтаж і найкращий звуковий монтаж), дві премії ВАФТА (за найкращі спеціальні візуальні ефекти та найкращий звук) та дві премії «Сатурн» (за найкращий науково-фантастичний фільм і найкращу режисуру).

Контрольні запитання

1. Що зображується в науково-фантастичних фільмах?
2. Який фільм вважається першим в жанрі наукової фантастики?
3. Які науково-фантастичні фільми стали передвісниками розвитку технологій?
4. Назвіть приклади відомих науково-фантастичних фільмів. Розкажіть про історію їх створення.

Використані джерела

1. Від чорних дір до картоплі: правда і вигадка у фільмах про космос. URL: <http://surl.li/lfrdvd> (дата звернення: 19.07.2024).
2. Кайдзен історія Годзілли. Годзілла 2000 століття (все, що треба знати). URL: <http://surl.li/shmwfz> (дата звернення: 19.07.2024).
3. Матриця. URL: <https://ua.kinorium.com/116780/info/> (дата звернення: 19.07.2024).
4. Наукова фантастика. URL: <http://surl.li/thqdbi> (дата звернення: 19.07.2024).
5. Скільки років Годзіллі? URL: <https://suntrustblog.com/uk/how-old-is-godzilla/> (дата звернення: 19.07.2024).
6. Хронологія фільмів «Зоряні війни» – від «Нової надії» до «Мандалорця». URL: <http://surl.li/lvdejq> (дата звернення: 19.07.2024).
7. Нескінченна історія. Як створювалися «Зоряні війни» – найвідоміша кіносага в світі. URL: <http://surl.li/yyyyqaf> (дата звернення: 19.07.2024).
8. 8 дивовижних фактів, що залишилися за кадром фільму «2001 рік: Космічна одісея». URL: <https://md-eksperiment.org/post/8-faktiv-filmu-2001-rik-kosmichna-odiseya> (дата звернення: 19.07.2024).
9. 10 фантастичних винаходів з кіно, які стали реальністю. URL: <https://svviti.com.ua/life/tech/150890> (дата звернення: 19.07.2024).
10. «2001: Космічна Одісея»: таємниці та новаторства Стенлі Кубрика. URL: <http://surl.li/cyraxh> (дата звернення: 19.07.2024).

Урок 7.12

Тема «Візуальні ефекти у фантастичних фільмах»

Створення світу, планет і персонажів у науково-фантастичних фільмах відбувається за допомогою *візуальних ефектів*, які за голлівудською традицією називають *VFX*. Візуальні ефекти в кінематографі допомагають створити те, що нереально зняти лише з використанням камери. Беруть свій початок від *спецефектів (SFX)*.

Перші спецефекти були використані у фотографії. Англійський фотограф Оскар Рейландер у 1857 р. для створення картини «Два шляхи життя» об'єднав в одне зображення 32 негативи. Спочатку Рейландер зняв кожну людину, що зображувала персонажа окремо, а потім поєднав всі знімки в одну фотографію. Щоб дотриматися перспективи йому довелося врахувати пропорції людей на передньому та задньому плані. У результаті вийшла достатньо реалістична картина, яка справила неймовірне враження.

Першими візуальними ефектами в кіно були *оптичні трюки*, зокрема, стоп-трюк, який можна побачити у фільмі «*Страта Марії Стюарт*» (1895) *Альфреда Кларка* під час зображення смерті Марії Стюарт. У певний момент камеру зупинили, всі актори завмерли, а акторку замінили на манекен.

Жорж Мельєс, якого зазвичай називають батьком спецефектів у кінематографі, під час створення фільму «Подорож на місяць» (1902) уперше застосував *морфінг* – плавне перетворення одного об'єкта на інший та комбіновані зйомки.

У 1913 р. вперше використали технологію, яка нині відома як *rear-проекція* – проекція зображення позаду актора. Цю технологію почали використовувати, щоб зобразити персонажа на тлі якогось пейзажу, архітектури чи космосу, які неможливо було відтворити на знімальному майданчику. Наприклад, пейзаж за вікном машини. Для цього позаду актора розміщували проєктор, який показував необхідне фонове зображення. Сам актор ставав перед проєктором і камера попереду нього знімала його на потрібному тлі.

Технологія *анімованої маски* також виникла ще на початку історії кінематографа. Сутність технології полягає в тому, що для досягнення епічності зображення спочатку знімали актора чи декорації та на окремій плівці малювали маску. Потім цю маску робили чорною або непрозорою білою й поєднували плівку з актором чи декораціями та маскою. Таку технологію використали під час знімання руйнування будівлі Сенату в історичному фільмі «Бен Гур» (1925) Фреда Нібло.

У 1929 р. вперше присудили премію «*Оскар*» за *найкращі інженерні ефекти в кіно*. Тоді нагороду отримав американський кінорежисер і художник-постановник спецефектів *Рой Померой* за фільм «*Крила*». Але в 1930 р. премію скасували. Відновили її лише в 1939 р. з новою назвою – «Найкращі спеціальні ефекти». У 1963 р. ця премія розділилася на дві окремі: «Найкращі візуальні ефекти» та «Найкращі звукові ефекти». У 1972 р. премію за найкращі візуальні ефекти перестали давати як окрему. За цю роботу можна було отримати премію

в номінації «За особливі досягнення». З 1996 р. назва премії змінюється на «Найкращі візуальні ефекти» й під цією назвою вручається й нині.

Комп'ютерна графіка (CGI – *computer generated image*) вперше була використана Альфредом Гічкоком у фільмі «Вертиго» (1958). За допомогою векторної графіки в цій кінострічці було створено початкові титри: на зняте зображення наклали візерунок, який згенерував комп'ютер. На сьогодні спецефекти (*SFX – special effects*) найчастіше прийнято розділяти на *механічні* (піротехніка, створення штучного дощу чи снігу) та *візуальні* (комп'ютерна графіка). Робочий процес зі створення візуальних ефектів називають *пайплайном* (*pipeline*) і розпочинають його одразу після затвердження сценарію.

2. Знакові приклади використання візуальних ефектів в науково-фантастичних фільмах

Можна відслідкувати розвиток візуальних ефектів на прикладах науково-фантастичного кіно, адже саме в них такі ефекти допомагають створити нереальний світ.

Ще до початку цифровізації у фільмі *«Кінг-Конг»* (1933) було використано *анімовану маску*, *rear-проекцію* та *stop-motion*. Для того, щоб поєднати зняті кадри з ляльковою анімацією, використовували одночасне поєднання двох смуг різних плівок. Фільм *«Заборонена планета»* (1956) *Фреда Віллокса* зобразив кадри планети Альтаїр IV за допомогою анімованої маски. Також візуальні ефекти використали для створення мініатюри космічного корабля та нічної атаки літаючих тарілок. У фільмі *«2001: Космічна Одиссея»* (1968) *Стенлі Кубрика* використано безліч візуальних ефектів (керовані камери попереднього руху, мінімоделі космічних кораблів, *rear-проекцію* тощо), за що фільм отримав премію «Оскар».

У 1975 р. режисер Джордж Лукас спеціально для роботи над «Зоряними війнами» створює студію «Industrial Light & Magic». Технологічним проривом стала четверта частина космічної кіносаги – *«Зоряні війни: Нова надія»* (1977). У цьому фільмі почали активно використовувати комп'ютери для керування рухом камер, щоб вони рухалися за потрібною, розрахованою траєкторією. Затворами камер також керували комп'ютери за рахунок спеціально розробленою студією Лукаса програмного забезпечення. Також для цієї частини кіносаги було створено 90 секунд *комп'ютерної анімації*. У фільмі «Зоряні війни: Нова надія» нараховують 545 епізодів з візуальними ефектами, порівняно зі 100 в науково-фантастичних фільмах минулого покоління.

У частині *«Зоряні війни: Імперія завдає удар у відповідь»* (1980) Джордж Лукас використав не лише комп'ютерне керування камерами, а й технологію *stop-motion* (*покадрова анімація*), де кінофрагменти поєднувались з покадровою ляльковою мультиплікацією. Крім того директор зі спецефектів Річард Едлундл спеціально для цього фільму розробив *кінокамеру «Empireflex»*, *затвором якої керував комп'ютер*, що знімала зі швидкістю 100 кадрів на секунду і це створювало ефект сповільненого знімання.

У частині *«Зоряні війни: Повернення Джедая»* (1983) уперше використали програмне забезпечення «EditDroid», яке поклало початок виникненню сучасних програм нелінійного монтажу. Звісно технологія дуже відрізнялася за якістю від сучасних версій. Так під час використання програми, результати роботи зберігалися не в цифровому варіанті, а на плівці. На виході отримували не готову кінострічку, а список монтажних склейок, розрахованих точно покадрово. Після продажу цієї технології іншій компанії, програма отримала назву «Media Composer».

Частину *«Зоряні війни: Атака клонів»* (2002) знімали на цифрові камери, що дозволило опрацювати знятий матеріал одразу після процесу знімання. Також була використана технологія *тривимірного сканування*, що дозволило залучити до створення візуальних ефектів муляжі персонажів, роздруковані на 3D-принтері.

У частині *«Скайвокер. Сходження»* (2019) за допомогою візуальних ефектів «воскресли» виконавицю ролі принцеси Леї. Для цього використали архівні кадри з сьомого епізоду для зображення літнього персонажа, з п'ятого та шостого – для зображення молодшої героїні. Звісно, потім все це обробили за допомогою комп'ютера.

Відомі мечі, що світяться у темряві, також створювалися за допомогою візуальних ефектів. Насправді герої фільму б'ються алюмінієвими палками. Далі кожен кадр проектували на окремий слайд і художники-мультиплікатори обводили мечі яскравою фарбою. Щоб отримати м'яке світло від мечів, ці слайди знімали покадрово через розфокусований об'єктив. Потім оброблений слайд накладали на його початковий варіант.



Кадр з фільму «Матриця» (1999)

У фільмі *«Матриця»* (1999) Лани та Лілі Вачовські також використано візуальні ефекти, що сприяло їхньому розвитку в кінематографі. Фільм отримав премії «Оскар» і «ВАФТА» за найкращі візуальні ефекти. Найвідомішою сценою з цієї кінострічки є *епізод, коли Нео стоїть на даху та ухиляється від куль*. Щоб зняти такий трюк було використано 120 фотокамер, які розмістили довкола Кіану Рівза відповідно до руху умовної камери. Камери, розташовані дуже близько одна до одної, спрацьовували майже одночасно, створивши *ефект суперслоу-моушн*, коли час у кадрі сповільнюється. Якби фотокамери спрацьовували одночасно, тоді б отримали ефект повністю застиглому часу. Є інформація, що до створення цього ефекту у фільмі «Матриця» доклад руку український аніматор *Євген Мамут*, який у 1973 р. разом з колегами створює першу в СРСР стереоанімацію «Ванька-Встанька», в якій стереографічна лялькова анімація на кольоровій плівці була поєднана з грою актора. Після еміграції до США Мамут працює фахівцем зі спецефектів у кіно та в 1987 р. разом з трьома колегами отримує спеціальну

технічну премію «Оскар» за винайдення нової візуальної технології для фантастичного фільму «Хижак» (1987) Джона МакТірнана.

Крім того, щоб створити простір навкруги головного героя, що знаходиться на даху та прибрати з кадру фотокамери, знімання цього ефекту відбувалося в *спеціальній зеленій кімнаті*. Цей зелений фон, який називають **хромакеєм**, допомагає як комбінувати, так і стирати деякі елементи в кадрі. Ця технологія допомагала видалити фотокамери з кадру та замінити їх на вид з даху, де знаходився герой.

Під час того, як Нео нахиляється, щоб уникнути куль, камера облітає навколо нього та створює своєрідну ілюзію. Для цього фахівцям з візуальних ефектів знадобилося створити фотореалістичне зображення простору навколо головного героя за допомогою комп'ютерної графіки та продублювати рух облітаючої камери з використанням системи управління рухом *камери (motion-control photography)*. Ефект того, як час у кадрі застигає, а камера продовжує свій рух, досягли за допомогою технології *«bullet-time»*, яка була винайдена ще в 1980-х рр.

Також у «Матриці» використовували *макети*. Наприклад, вони були потрібні під час знімання зіткнення вертольота з хмарочосом. Вертоліт і хмарочос були зроблені маленькими, а після зйомок сцени за допомогою комп'ютерної графіки домалювали відображення міста в склі та хвилі від удару вертольоту.

Контрольні запитання

1. Від яких ефектів походять візуальні ефекти?
2. Які «трюки» стали першими візуальними ефектами в кіно?
3. Якого режисера називають «батьком спецефектів»?
4. Хто вперше в історії кінематографа отримав премію «Оскар» за найкращі інженерні ефекти в кіно?
5. В якому фільмі вперше було використано комп'ютерну графіку? В чому полягав цей візуальний ефект?
6. Наведіть приклади візуальних ефектів у науково-популярних фільмах. Як вони відрізняються від спецефектів?

Використані джерела

1. Від старої до нової «Матриці». Як змінювалися спецефекти у кіно. URL: <http://surl.li/ugqqo> (дата звернення: 27.05.2024).
2. Ксаверов С. Кулі не беруть: як створюють спецефекти у кіно. *Куншт* : вебсайт. URL: <https://kunsht.com.ua/articles/9228-2> (дата звернення: 27.05.2024).
3. Майстер-клас про візуальні ефекти від Ігоря Климівського. Короткі тези. URL: <https://faculty.film.ua/uk/news/1170> (дата звернення: 27.05.2024).
4. VFX у кіно та моушені. URL: <https://skvot.io/uk/blog/vfx-u-kino-ta-mousheni> (дата звернення: 27.05.2024).
5. 20 сторіччя та анімація: топ 5 фільмів зі спецефектами. URL: <https://bit.ua/2020/12/special-effects-in-cinema/> (дата звернення: 27.05.2024).

Урок 7.13

Тема «Жанр казка в кінематографі»

1. Особливості кіноказки та її типи

Кіноказка – це жанр, в основі якого лежить казкова історія на основі літературної казки або казки, написаної спеціально для знімання. **Першим фільмом-казкою** називають британську екранізацію *«Попелюшки»* (1898). Через рік *«Попелюшку»* також зняли у Франції.

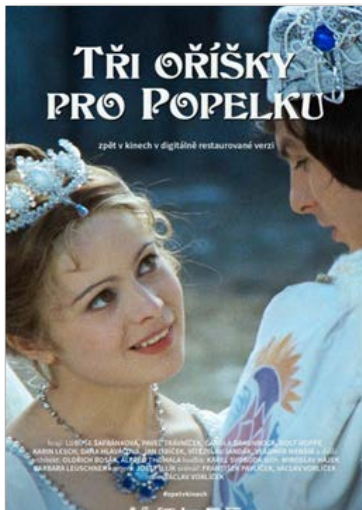
Враховуючи те, що кіноказка походить від літературної казки, тож і має спільні з нею характерні особливості. Казка розповідає історію, що має деякі фантазійні елементи та відбувається в нереальному світі. Вона може бути розрахована не лише на дитячу, а й на дорослу аудиторію, нести певний філософський зміст. **Характерні риси казки:** *фентезійні та надприродні елементи* (магічні здібності, розмовляючи звірі); *повчальний сенс* (вчать розрізняти добро і зло, брехню і щирість, справедливість і несправедливість, прищеплюють високі моральні цінності); *архетипічні персонажі* (відьма як приклад зла, простолудинка як символ доброти, головний герой як символ мужності та сміливості); *символізм певних предметів* (дзеркало, яблуко тощо); *закономірність* (три бажання, боротьба хорошого і поганого тощо).

Типи казок також накладають певний відбиток на те, яким буде їхній зміст та мета: *магічні казки* (з магією та фантастичними істотами); *аніمالістичні* (головними героями виступають тварини, які не лише розмовляють, а діють як люди); *байки* (перенесення характеристик людей чи предметів на інший, наприклад, тварини зображують риси людей); *побутові* (розповідають про реальні ситуації та проблеми); *легенди та міфи* (про давніх богів та героїв минулих століть); *гумористичні* (можуть містити абсурдні, неочікувані ситуації, щоб розсмішити глядача). У казках часто **персонажі** умовно розділити на **чотири категорії:** *герой; лиходій; помилковий герой; дарувальник або рятівник*. Основна дія казки відбувається навколо головного героя, обов'язковою умовою є його **перемога над кимось чи чимось**. Дія рухається за героєм, тим самим формуючи сюжет навколо нього.

2. Приклади кіноказок

Кіноказки найчастіше є *екранізацією* чи *адаптацією літературної казки*. Тож очікувано, що глядачі, які знають першоджерело, оцінюватимуть те, наскільки режисеру та акторам разом з командою вдалося за допомогою кіно передати те, що було закладено автором літературного джерела. Найчастіше кіноказки показують нову адаптовану версію відомого твору.

«Три горішки для Попелюшки» (1973 р.) *Вацлава Ворлічека* – кіноказка спільного виробництва Чехії та Німеччини. Фільм знято за мотивами казки братів Грімм у перекладі Божени Немцовой *«Три сестри»*. Головна відмінність цього твору від *«Попелюшки»* Шарля Перро в тому, що дівчина знаходить своє кохання не завдяки допомозі хрещеної Феї, а завдяки магічній ліщині.



Постер до фільму «Три горішки для Попелюшки» (1973)

За сюжетом, Попелюшка живе з мачухою та її двома доньками. Вона виконує у будинку всю брудну роботу, а у вільний час захоплюється стрільбою з лука та їздою на коні Юрашику. Коли батько їде за покупками для доньок мачухи, Попелюшка просить привезти те, що впаде йому на голову. Цим виявляються три горішка з ліщини. Але магія полягає в тому, що горішки непрості. У них – костюм стрільця, сукня для балу та весільне вбрання. Про це дівчина дізнається поступово, відкриваючи горішки відповідно до подій, які відбуваються з нею на шляху до кохання.

Кінострічку планували знімати влітку, але підготовчий період затримали, тож знімання довелося розпочати взимку. Те, що події відбуваються на тлі зимового пейзажу, дуже подобається глядачам і дозволяє сприймати фільм як новорічну кіноказку. Проте зміни в знімальному періоді принесли певні складнощі в роботі. Зокрема, костюми для героїв були пошиті хоча й за модою епохи Відродження, проте на літній період. Зараз ці костюми зберігаються в музеї кіностудії «Баррандов» у Празі.

У фільмі знімалися чеські та німецькі актори, які говорили своїми рідними мовами. На завершальному етапі казку дублювали окремо чеською, і окремо німецькою мовами. У 2010 р. відреставрували німецьку версію фільму, а 2016 р. – чеську. Крім того в Чехії «Три горішки для Попелюшки» визнано найкращою кіноказкою ХХ ст.

У німецькому замку Моріцбург неподалік Дрездена щорічно проводять тематичну виставку на честь фільма-казки «Три горішки для Попелюшки». Вона триває з листопада по лютий та розповідає історію створення фільму. Тут можна подивитися на костюми, зокрема попелюшчину рожеву сукню з балу та на реквізит. А на сходах до замку можна приміряти загублену Попелюшкою туфлю (хоча вона й зроблена з латуні). Відвідувачі замку кажуть, що вона підходить на 39 розмір ноги.

[«Аліса в Країні Чудес» \(2010\) Тіма Бертона](#) – знята за мотивами однойменного твору Льюїса Керрала, де 19-річна Аліса Кінгслі, тікаючи від пропозиції руки дурнуватою Хеміша, зустрічає кролика з кишеньковим годинником, потрапляє в кролячу нору та опиняється в Країні Чудес. Режисер вирішив залишити з відомої казки лише головних героїв, а сюжет переробити на іншу, не менш цікаву казкову історію боротьби зі злом.

Книга Льюїса Керрала побачила світ у 1865 р. й є улюбленою для багатьох людей, тож не дивно, що історію про Алісу вирішили екранізувати ще задовго до Бертона. Так, у 1903 р. була створена британська «Аліса в Країні Чудес», режисерами якої виступили Сесіл Хепворт і Персі Стоу, а головну роль зіграла Мей Кларк. Це був німий фільм тривалістю 10 хвилин. Проте він має велике



Постер до фільму «Аліса в Країні Чудес» (2010)

значення для історії британського мистецтва і тому зберігається у Британському інституті кіно. Повнометражний фільм про Алісу зняли в 1933 р. в США режисери Норман Зенос МакЛеод, Х'ю Харман і Рудольф Ісінг. А в 1951 р. студія «Дісней» знімає свою славнозвісну анімаційну версію «Аліси в Країні Чудес».

Тім Бертон, пояснюючи зміни, які ввів до історії про Алісу, розповів, що так він хотів ввести емоційну взаємодію між персонажами, створити справжню казкову історію, а не просто екранізувати події, зображені в книзі. Тому режисер пропонує свій фільм вважати рімейком – продовженням попередніх кінострічок «Аліса в Країні Чудес».

«Чаклунка» («Малефісента») (2014) *Роберта Стромберга* – кіноказка, що є рімейком, точніше *спінофом* (історія про одного з героїв попереднього фільму) діснеївського анімаційного фільму «Спляча красуня» (1959) за мотивами казки Шарля Перро. Фільм розповідає історію про юну чаклунку Малефісенту, що живе в чарівному лісі та опікується ним і його казковими істотами. Але після зради принца та жорстокого вторгнення людей у чарівний



Постер до фільму «Чаклунка» (2014)

ліс, чаклунка стає на захист своїх підданих і, щоб помститися королю, накладає закляття на його доньку Аврору. Малефісента спостерігає за тим, як зростає дівчинка і в неї закрадаються сумніви, чи правильно вона зробила, коли наклала закляття вічного сну.

Ідея зняти такий фільм про Малефісенту спочатку виникла в американського режисера Бреда Берда в 2009 р. Але фільм збиралися доручити зняти спочатку Тіму Бертону, потім режисеру чотирьох останніх фільмів про Гаррі Поттера – Девіду Єйтсу. Проте в 2012 р. остаточно було прийнято рішення, що режисером буде Роберт Стромберг, який працював режисером-постановником над «Аватаром» та «Алісою в Країні Чудес». Для Стромберга це була перша режисерська робота.

Виконавицею головної ролі чаклунки Малефісенти одразу бачили *Анджеліну Джолі*. За словами продюсера фільму Джо Рота, якби Джолі відмовилася, то й кінострічки б не було. Акторка разом з гримерами та художниками по костюмах працювала над створенням зовнішнього вигляду чаклунки, який повинен був трохи відлякувати. Команду зі створення пластичного гриму, зокрема вилиць для Джолі, очолював володар семи премій «Оскар» Рік Бейкер. Окремі фахівці займалися накладними рогами для героїні. У результаті діти, що брали участь у зніманні, лякалися цього образу. Для акторів цього фільму вручну було пошито більш ніж 2 000 костюмів.



Постер до фільму
«Пекельна хоругва, або
Різдво козацьке» (2019)

«Пекельна хоругва, або Різдво козацьке» (2019) Михайла Кострова – українська кіноказка за твором українського казкаря Сашка Лірника «Про старого козака, різдвяного чорта, чотири роги і козацький рід» (1998). За сюжетом, козацький рід існує до тих пір, поки народжуються нові козаки – захисники своєї землі. Козакам, що загинули в бою, прощаються всі гріхи. Але Чорт і святий Петро укладають угоду, що якщо нечиста сила зможе утримати в пеклі козака Семена Семирукого до Різдва, то козацький рід буде знищено. Проте Семен домовляється з Чортом, що він отримає свободу, якщо перевиховає шкідливих чортенят.

Історія розповідається через ретельний показ характерів персонажів з додаванням тонкого гумору. Всі персонажі, навіть негативні, в результаті усвідомлюють неправильність своїх вчинків і змінюються на краще. У фільм додали нових персонажів, яких не було в книжці Сашка Лірника. Так у казці з'являються янголи, цигани, козаки, юдеї, відьми, домовики. Також у кінострічці через показ сім'ї головного героя Семена підкреслюється важливість і цінність української родини як осередку підтримки та любові.

Казку «Пекельна хоругва, або Різдво козацьке» в основному знімали на натурі, зокрема в Національному музеї народної архітектури та побуту в Пирогові. У 2021 р. фільм отримав премію глядацьких симпатій на Національній кінопремії «Золота Дзига». З 2023 р. кінострічку можна подивитися й на платформі «Netflix».

Контрольні запитання

1. У чому полягають особливості кіноказки?
2. Які типи кіноказки існують і як це впливає на мету створення такого фільму?
3. Наведіть приклади кіноказок, які ви знаєте? За якими казками їх знято та яку виховну мету вони мають?
4. Які кіноказки за творами українських казкарів ви бачили? За якими літературними творами вони зняті?

Використані джерела

1. Екранізації популярних казок зарубіжних письменників. URL: <http://surl.li/umzta> (дата звернення: 02.06.2024).
2. Що таке літературна казка? URL: <https://travelinstyle.com.ua/scho-take-literaturna-kazka/> (дата звернення: 02.06.2024).
3. 4 найкращі екранізації казки «Аліса в Країні Див». URL: <http://surl.li/umztd> (дата звернення: 02.06.2024).

Урок 7.14

Тема «Жанр казка в мультиплікації»

Казка передбачає словесний опис пригод героїв, що допомагає глядачам сприймати сюжет. Проте якщо це мультфільм, то слово у вигляді діалогів або голосу автора казки несе лише допоміжну функцію, підсилюючи сюжет. У мультиплікаційній казці основна частина розповіді відображається в рухомих картинках. Спільним є те, що казка в мультиплікації, як і художньому кіно, розповідає про пригоди героя у вигаданому світі. Мультфільми-казки знімають за народними, авторськими творами або ж спеціально створюють для анімації.



Постер до фільму
«Попелюшка» (1950)

«Попелюшка» (1950) *Клайда Джеронімі, Вілфреда Джексона та Хемільтона Ласкі* – анімаційний мультфільм студії «Дісней» за мотивами однойменної казки Шарля Перро. Кожні 7 років після прем'єри фільм доопрацьовувався й випускався знову.

Сюжет відомий: Попелюшка виконує всю брудну роботу в будинку, в якому живе з мачухою, її доньками Дрізеллою і Анастасією та овдовілим батьком. Коли король влаштовує бал, Попелюшка мріє на нього потрапити, проте мачуха її не пускає. На допомогу приходять хрещена Фея, яка перетворює дівчину на принцесу. Єдина умова – чари триватимуть лише до опівночі. Проте вона встигає справити враження на принца та загубити туфлю, за якою її й знайде принц.

Анімаційний фільм «Попелюшка» став першим, який студія випустила після Другої світової війни. Над його створенням працювало більше 60 художників-аніматорів. Прототипом для образу Попелюшки стала акторка Інгрід Бергман. Під час створення фільму було використано технологію, коли акторів знімали на плівку, а потім їхні рухи вимальовували. Для створення музичного оформлення фільму Дісней залучив джазових музикантів з 28-ї вулиці Нью-Йорка. Це виявилось гарною і виправданою ідеєю, через що Волт у подальшому відкрив власну звукозаписну студію, де першим релізом якраз став саундтрек до мультфільму «Попелюшка». У самому центрі парку «Walt Disney World» у Флориді можна знайти Палац Попелюшки, який ввечері освічується безліччю вогнів. Фільм отримав спеціальну премію Каннського кінофестивалю в 1950 р. та «Золотого ведмедя» на Берлінському кінофестивалі в 1950 р.

«Котигорошко» (1970 р.) *Бориса Храневича* – мультфільм студії «Київнаукфільму», створений за мотивами української народної казки. Через те, що тривалість фільму лише 10 хвилин, сюжет народної казки змальовано лише частково. За ним маленький хлопчик Котигорошко з'явився з горошинки, що виросла від сльози матері, в якій Змій забрав двох синів і доньку. Котигорошко бере з собою величезну булаву та вирушає рятувати братів і сестру, зустрічаючи на своєму шляху не лише перешкоди, а й козаків Вернидуба, Крутивуса та Вернигору. Головний герой рятує братів і сестру, проте так і залишається маленьким хлопчиком. Котигорошко є популярним казковим героєм. В Україні

було створено декілька мультфільмів про Котигорошка. У 2008 р. «Українафільм» випустила анімаційний фільм «Чарівний горох» Ярослави Руденко-Шведової. У 2013 р. вона стала авторкою серіалу з 13 серій «Пригоди Котигорошка та його друзів».



Кадр з мультфільму
«Котигорошко» (1970)

У фільмі «Чарівний горох» старий чаклун ув'язнив працювиту сільську дівчинку Оленку, щоб вона прибирала в його будинку та готувала їсти. Вона отримує шанс на порятунок, коли в саду знаходить чарівний горох, з якого з'являються Крутивус, Вернидуб, Вернигора та Котигорошко. У мультиплікації з'являються нові персонажі: помічник чаклуна Кіт, говіркий Одуд, чаклун Дід Сивоборід. Тут Котигорошко зростає від немовля до парубка та перемагає

чаклуна разом з братами.

У серіалі «Пригоди Котигорошка та його друзів» Котигорошко разом з Вернидубом, Крутивусом і Вернигорою потрапляють в інші казкові сюжети: рятують Солом'яного Бичка, перемагають Лісовика, чортів Пеклю та Хмирю. Тут магичні здібності мають лише три богатирі, а в Котигорошка їх немає, бо головною його зброєю є кмітливість.

«Івасик-Телесик» (1989) *Алли Грачової* – мультфільм студії «Київнаукфільм» за мотивами української народної казки. За сюжетом бабуся з дідусем, в яких не було дітей, поклали поліно в колиску, щоб зробити вигляд, наче там дитина. На ранок у колисці лежав хлопчик, якого назвали Івасиком-Телесиком. Коли хлопчик трохи підріс, то, коли ловив на човнику рибу, відгукнувся на голос лихої Зміївни, яка забрала його до себе. Тож Івасику-Телесику, який ослухався порад батьків і відізався на чужий голос, доведеться подолати перепони та повернутися до своїх батьків лише через деякий час.

«Котик і Півник» (1991) *Алли Грачової* – мультфільм, який хоч і знімали російською мовою, проте створений він також за мотивами української народної казки та містить українські пісні. Це історія про Котика та Півника, що жили в одному будинку. Коли Котик пішов у ліс по дрова, а Півник залишився прибирати в будинку, до хати прийшла Лисиця. Вона виманила хитрощами Півника з хати й понесла його в ліс. Але Котик почув крики про допомогу Півника та врятував його. Наступного разу історія повторилася. Тепер Котику доведеться витягати Півника з будинку Лисиці.

«Красуня і чудовисько» (1991) *Гарі Трусдейла* – анімаційний фільм студії «Дісней» за мотивами французької народної казки. Історія відома всім з дитинства: як розбещеного принца за негостинність наказала чаклунка. Вона перетворила хлопця на волохате чудовисько. Чари може зняти лише справжнє взаємне кохання, але на це дається часу до його 21 року народження та поки не опали всі пелюстки з подарованої чаклункою троянди. Він зневірився в пророцтві, але до нього в замок потрапляє красуня. Фільм отримав схвальні відгуки як від глядачів, так і від критиків та безліч нагород, зокрема, премії «Оскар» та «Золотий глобус». У 2006 р. Американський інститут кіномистецтва

внів анімаційний фільм «Красуня і чудовисько» до списку найкращих національних фільмів-мюзиклів.

«Кривенька качечка» (1992) *Алли Грачової* – мультфільм студії «Київнаукфільм» за мотивами української народної казки. За сюжетом бездітні дідусь і бабуся знаходять в лісі качечку зі зламаною ногою та забирають її додому. Поки вони збирають у лісі гриби, виявляється, що в хаті поприбирала та приготувала їсти кульгава дівчина. Дідусь і бабуся виявляють, що ця дівчина і є качечка. Щоб зупинити її перетворення, вони спляють в печі її гніздо. Дівчина засмучується через такий їх вчинок та йде з дому. У казку закладено глибокий зміст, який стосується порушень заборон та наслідків від цих дій. Кінотвір вчить не використовувати хитрощі задля власної вигоди всупереч бажанню інших.



Постер до мультфільму
«Рapunzel» (2019)

«Рapunzel» (2019) *Нейтана Грено та Байрона Говарда* – комедійний анімаційний фільм від студії «Дісней», знятий у 3D-форматі за мотивами казки братів Гримм. Для створення фільму об'єднали комп'ютерну графіку та мальовану анімацію.

За сюжетом принцеса Рapunzel тітонька Готель тримає замкненою в замку, бо чарівне волосся дівчини допомагає жінці не старіти. Одного разу в замок потрапляє молодий злодій Флін Райдер, він допомагає дівчині втекти та потрапити на свято ліхтариків у королівському палаці. У подорожі вона дізнається історію свого королівського походження та зустрічає кохання. Ідея створення анімаційного фільму про дівчину з магічними здібностями виникла ще у Волта Діснея в 1940-х рр. Її так і не реалізували. Робота над мультфільмом розпочалася лише в 2002 р. За сценарієм сюжет казки для фільму трохи змінили. В оригіналі принцеса була селянкою, а злодій – принцом, також волосся героїні не мало магічної сили та й з башти її вигнала відьма, перед цим обрізавши волосся. В американському прокаті анімаційний фільм «Рapunzel» має назву «Заплутана». Спочатку його назвали «Косичка Рapunzel», поєднувати зі словом «принцеса» не хотіли, щоб залучити до перегляду й хлопчиків. На «Заплутану» змінили через те, щоб не зосереджувати увагу лише на одній героїні казки.

Контрольні запитання

1. Які особливості має жанр казки в мультиплікації?
2. Наведіть приклади мультиплікаційних казок та розкажіть історії їх створення.
3. Подивіться українські мультфільми в жанрі казки та виділіть у них спільне й відмінне у виборі тем.

Використані джерела

1. 10 гарних та повчальних мультиків, створених на основі українських народних казок. URL: <http://surl.li/oapdu> (дата звернення: 08.10.23).
2. Браїлко І. Образ Котигорошка: літературна й анімаційна версії. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14516/1/11.pdf> (дата звернення: 08.10.23).

Урок 7.15

Тема «Жанр фентезі в кіно»

Фільми-фентезі містять у собі сюжет з магічними подіями, персонажами та фантастичним світом. У таких кінострічках можна побачити магів, відьом, фей, розмовляючих драконів, єдинорогів, ельфів, гномів, гоблінів. Зміна часу у фентезійних кінотворах не прив'язана до розвитку певного історичного періоду, хоча пори року й можуть змінюватися. Надприродне, зокрема магія, можуть не бути ключовими елементами сюжетної лінії, але вони точно повинні бути присутніми. Головним тут є не наукова аргументованість, а саме вигадане та магічне. Найчастіше фільми-фентезі розповідають історії, що відбуваються в період Середньовіччя або їх теми можуть бути з міфології та фольклору.

Історія кінофентезі починається із зародження жанру фентезі в літературі. Найпершим твором у цьому жанрі вважають роман *«Фантастес»* (1858) шотландського письменника *Джорджа МакДональда*. Твори цього письменника вплинули на творчість Джона Рональда Руеля Толкіна та Клайва Стейплза Льюїса. У ХІХ – поч. ХХ ст. фентезійні твори друкували в журналах, де публікували й наукову фантастику, які у більшості писали одні й ті ж самі автори. Нова віха розвитку фентезі настала після друку *«Хронік Нарнії»* (1950–1956) Клайва Стейплза Льюїса, *«Володаря перснів»* (1954–1955) Джона Рональда Руеля Толкіна та *«Земномор'я»* (1968–2001) Урсули Кребер Ле Гуїн.

Фентезі розділяють на види: героїчне, високе (епічне), історичне та гумористичне. *Героїчне фентезі* розповідає про мужніх, самостійних, сміливих і рішучих персонажів, які легко долають труднощі, подорожують світом, знищують відьом і вурдалаків, рятують принцес і розшукують якісь коштовні реліквії. Приклад – телесеріали *«Геракл»* та *«Ксена – принцеса-воїн»*. *Епічне фентезі* містить історію про боротьбу з надприродними силами зла за допомогою магії чи магічних істот. У такому фентезі вигаданий світ описується більш ретельно й детально, навіть придумуються окремі мови для нього. А протистояння добра і зла чітко прослідковується. Приклад такого фільму – *«Володар перснів»*. В *історичному фентезі* дія сюжету відбувається в певних історичних епохах, місцях та торкається окремих історичних подій. Проте в них також обов'язково повинні бути присутні магія чи вигадані істоти. Такі фільми зазвичай розраховані на дорослу аудиторію. У *гумористичному фентезі*, яке зустрічається досить рідко, історія розповідається з гумором та найчастіше висміюються характерні риси жанру фентезі загалом.

Помилково вважати, що фентезі є частиною фантастики. Насправді між ними є *відмінності*. Фентезі використовує казкові та міфологічні сюжети, а фантастика містить в собі щось незвичайне, проте герої в ній досить реальні та не використовують магію. Те, що відбувається у фентезійних творах не

лише вигадане, але зовсім неможливе в реальному житті, фантастика ж надає можливість уявити, що через певний проміжок часу чи з розвитком науки та техніки, певні елементи оповіді можуть стати реальністю. Якщо у фантастиці дія відбувається в незвичних умовах для героїв, то персонажі фентезі живуть у звичному для них світі. У фантастиці головними є наукові закони, а у фентезі – магичні. У фантастичних фільмах – роботи, гуманоїди, фантастичні створіння, іншопланетні істоти, а у фентезійних – гноми, гобліни, чарівники та феї. В часі зображуваних подій також є відмінності: фантастика – це майбутнє, фентезі – минуле, найчастіше середньовічне.



Кадр з фільму «Багдадський злодій» (1924)

Одним з перших фентезійних фільмів можна назвати **«Багдадського злодія»** (1924) **Дугласа Фербенкса**. У 1930-ті рр. вирізняються кінострічки-фентезі: «Втрачений горизонт» (1937) Френка Капри про королівство Шангри-Ла, мешканці якого ніколи не старіють, «Топер» (1937) Нормана МакЛеода про подружню пару привидів, які намагаються навчити чоловіка веселому життю. У фільмі «Синдбад-мореплавець» (1947)

Річарда Уоллеса розповідається про восьму подорож Синдбада у виконанні Дугласа Фербенкса-молодшого з метою знайти скарби Олександра Македонського. У 1950-ті рр. виходять фільми: «5 000 пальців доктора Т.» (1953) Роя Роуланда про хлопчика, якому сниться навчання гри на фортепіано в фантастичному світі, «Дарбі О'Гілл і маленький народ» (1959) Роберта Стівенсона, в якому головний герой вміє розмовляти з леприконами, та «Сьома подорож Синдбада» (1958) Натана Юрана, в якому головний герой вирушає в дорогу, щоб врятувати свою наречену від чаклуна.

1970-ті рр. вирізнялися комедійним фільмом **«Монті Пайтон і Священний Грааль»** (1975) **Террі Гіліама й Террі Джонса** та мультфільмом «Чарівники» (1967) Ральфа Бакші. У 1980-х рр. у фільмах-фентезі найчастіше зображували новий погляд на міфологію. Створюються кінострічки: «Ескалібур» (1981) Джона Бурмана, ляльковий фільм «Темний кристал» (1982) Джима Хенсона й Френка Оза та «Леді-яструб» (1985) Річарда Доннера. У 1990-ті рр. студія «Дісней» знімає багато анімацій з фентезійними мотивами. Варто звернути увагу на фільм **«Каніман Крюк»** (1991) **Стівена Спілберга** та мультфільм **«Алладін»** (1992) **Рона Клементса й Джона Маскера**.

2000-ті р. стали періодом справжнього розквіту фентезійних фільмів, які й нині продовжують створюватися різними режисерами, бо такі кінострічки мають величезний попит серед глядачів різного віку. Серед найвідоміших кінострічок у жанрі фентезі: «Володар пернів» (2001–2003) Пітера Джексона, «Гаррі Поттер» (2001–2011) Кріса Коламбуса, Альфонса Куарона, Майка Ньюелла та Девіда Єйтса, «Пітер Пен» (2003) Пола Джона

Хогана, «Хроніки Нарнії» (2005–2010) Ендрю Адамсона і Майкла Аптеда, «Гобіт» (2012–2014) Пітера Джексона, «Фантастичні звірі та де їх шукати» (2016) Девіда Єйтса, «Дім дивних дітей міс Сапсан» (2016) Тіма Бертона, «Аквамен» (2018) Джеймса Вана, «Відьми» (2020) Роберта Земекіса.

Контрольні запитання

1. Які фільми відносять до жанру кінофентезі?
2. Де вперше зароджується жанр фентезі?
3. Які види мають кінофентезі та в чому полягають їх особливості.
4. Який фільм був одним з перших у жанрі фентезі?
5. Який стан цього жанру в сучасному кінематографі?

Використані джерела

Чим відрізняється жанр фентезі від фантастики в кіно, літературі коротко: порівняння, схожість і відмінність. URL: <http://surl.li/uhmjs> (дата звернення: 10.06.2024).

Уроки 7.16 – 7.17

Тема «Найвідоміші фільми в жанрі фентезі»

Фентезі нині є одним з найпопулярніших жанрів художнього кіно, тож на екрані можна побачити безліч творів багатьох режисерів з різними, неможливими в реальності історіями.

«Володар пернів» Пітера Джексона – кінотрилогія фентезійних фільмів за романом Джона Рональда Руеля Толкіна «Володар пернів» (1954): **«Володар пернів: Братерство персня»** (2001), **«Володар пернів: Дві вежі»** (2002) і **«Володар пернів: Повернення короля»** (2003). За сюжетом, гобіт з Середзем'я на ім'я Фродо Бегінс разом з друзями вирушає у подорож, щоб знищити перстень всевладдя і разом його творця – темного лорда Саурона.



Постер до фільму
«Володар пернів:
Повернення короля» (2003)

Пітер Джексон прочитав роман Толкіна у вісімнадцять років і коли почав займатися кінорежисурою, став мріяти про екранізацію улюбленого літературного твору. У 1990-х рр. Джексон разом зі своєю дружиною Фреш Волш написав чорновий сценарій до майбутнього фільму, який складався з 90 сторінок. На фінальному етапі сценарії до трилогії відрізнялися від першоджерела, бо основний стиль твору зберігався, а ось характеристики образів персонажів, репліки, хронологія подій, змінювались так, щоб сюжет був цікавим і рухливим. Проте, щоб основна сутність книжки збереглася, нащадки письменника були присутні на знімальному майданчику на період зйомок усіх трьох частин.

Пітер Джексон бачив екранізацію у двох частинах, але кіностудія «New Line Cinema» після презентації ідеї режисером, висловила думку про доцільність створення трилогії. На підготовчому етапі режисер створив *детальну розкадровку олівцем*, хоча під час знімання сильно відступав від неї. Для кращого розуміння режисерського задуму знімальною групою, розкадровку оцифрували, змонтували відповідно до порядку розвитку сцен, додали озвучку новозеландськими акторами і пробну музику. Щоб знайти найкращі точки зйомки і руху кінокамери створили макети майбутніх декорацій, на фоні яких знімали тестове відео та додали попередню тривимірну цифрову візуалізацію.

Створення трьох фільмів тривало вісім років та відбувалося на батьківщині режисера – *Новій Зеландії*. У країні навіть призначили Міністра зі справ, пов'язаних з питаннями знімального процесу «Володаря пернів». Для знімання місцевості Гобітона використали природній ландшафт ферми поблизу новозеландського міста Матамата. Потім протягом року на фермі

будували житлові пагорби, висаджували дерева й викладали доріжки. Після завершення знімань *місто Гобітон* залишилося й туди їздить на екскурсію поціновувачі творчості Толкіна та кінотрилогії.

Щоб прискорити знімання трилогії, над кінопроектом одночасно працювало близько 5 знімальних груп, а фіксували все це мінімум з двох камер. З метою економії часу також паралельно робили монтаж відзнятого матеріалу.

У фільмах використано спецефекти, яких у першій частині було 540, а в третій вже 1 488. Спочатку спеціалістів з візуальних ефектів було 260, а в третьому фільмі – більше 500 осіб. Найскладнішим було зробити так, щоб візуально гобіти й гноми виглядали в кадрі меншими за зростом, ніж інші персонажі. Задля цього використали *примусову перспективу*: об'єкт чи персонаж, який повинен здаватися меншим, відсували подалі від камери. Зокрема було вирішено, що зріст гобітів становить 75% від зросту інших героїв. Крім того використовували *технологію «motion control»* та знімальні візки, щоб об'єкти могли непомітно рухатися разом з камерою зі збереженням ілюзії різниці в розмірах. Також спеціально для цього робили реквізит і декорації великого і маленького розміру, й знімали на контрасті зі зростом героїв. Для великого зросту актори могли зніматися на ходулях, а для більшої реалістичності маленького зросту запросили дублерів-карликів.

Безпосередньо Пітер Джексон зіграв у кожній частині трилогії епізодичні ролі: мешканця Брі, якого гобіти зустрічають під дощем; охоронця Горнбурга, що кидав спис у ворогів і боцмана піратів. А після закінчення знімання режисер подарував перстень Енді Серкісу, що грав Голума та ще один – Елайджі Вуду, що зіграв Фродо. Увесь період знімання актори думали, що перстень дійсно в одному екземплярі, насправді було зроблено 15 його дублікатів.

Кінотрилогія «Володар перснів» отримала багато заслужених нагород. *Частина «Братство персня»* у 2002 р. отримала: премії «Оскар» (за найкращу операторську роботу, найкращий грим та зачіски, найкращу музику та найкращі візуальні ефекти), премію «Г'юго» за найкращу драматичну постановку, премію «Сатурн» за найкращий фентезійний фільм та премію ВАФТА за найкращий фільм. *Частина «Дві вежі»* отримала у 2003 р.: премії «Оскар» (за найкращий звуковий монтаж і найкращі візуальні ефекти), премію «Г'юго» за найкращу драматичну постановку та премію «Сатурн» за найкращий фентезійний фільм. *Третя частина «Повернення короля»* отримала у 2004 р.: премії «Оскар» (за найкращий фільм, найкращу режисерську роботу, найкращий адаптований сценарій, найкращу роботу художника-постановника, найкращий дизайн костюмів, найкращий монтаж, найкращий грим та зачіски, найкращу музику, найкращу пісню, найкращий звук та найкращі візуальні ефекти), премію «Г'юго» за найкращу драматичну постановку, премію «Сатурн» за найкращий фентезійний фільм та в 2021 р. Бібліотека Конгресу США додала фільм

до Національного реєстру фільмів завдяки «значущості в культурному, історичному чи естетичному плані».

«Гобіт» («Хоббіт») Пітера Джексона – трилогія фентезійних фільмів за повістю Джона Рональда Руеля Толкіна «Гобіт: Туди і звідти»: **«Гобіт: Несподівана подорож»** (2012), **«Гобіт: Пустка Смога»** (2013) і **«Гобіт: Битва п'яти воїнств»** (2014). Трилогія, що розповідає про пригоди гобіта Більбо Тобіна (в українській версії він Більбо Бегінз) та його друзів-гномів на шляху до Самотньої гори, є пріквелом фентезійної трилогії «Володар перснів» Пітера Джексона.



Постер до фільму
«Гобіт: Несподівана
подорож» (2012)

Після знімання «Володаря перснів» Пітер Джексон вирішив взятися за «Гобіта», проте й його створення зайняло багато часу – загалом близько десяти років. У Джексона з 2005 р. тривав судовий процес з кіностудією «New Line Cinema», тому підготовчий процес зі створення кінотрилогії був призупинений. Навіть Гільєрмо дель Торо, який брав участь у підготовчому періоді протягом двох років, через невизначеність початку знімального процесу відмовився чекати далі й вийшов з проекту. У подальшому дель Торо виступив у ролі одного зі сценаристів трилогії, а режисером знову призначили Джексона. Нарешті знімальний процес розпочався в 2011 р.

Кінотрилогію «Гобіт» також знімали в Новій Зеландії, а для пришвидшення процесу деякі епізоди знімали в павільйонах в Англії. Пітер Джексон вів відеощоденник знімального процесу, викладаючи туди десятихвилинні ролики. Разом цей відеощоденник перетворився на окремий фільм про знімання трьох «Гобітів». Кінотрилогія принесла творцям багато грошей, проте критики відгукувалися про нього не так захопливо як про «Володаря перснів».

«Гаррі Поттер» – серія найвідоміших фентезійних кінострічок за мотивами книжок авторства Джоанни Роулінг. Кінорозповідь про магичні пригоди та боротьбу зі злом Гаррі Поттера та його друзів Рона Візлі та Герміони Грейнджер складається з *восьми фільмів*: «Гаррі Поттер і Філософський камінь» (2001), «Гаррі Поттер і Таємна кімната» (2002) Кріса Коламбуса, «Гаррі Поттер і В'язень Азкабану» (2004) Альфонсо Куарона, «Гаррі Поттер і Келих вогню» (2005) Майка Ньюелла, «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» (2007), «Гаррі Поттер і Напівкровний принц» (2009), «Гаррі Поттер і Смертельні реліквії. Частина 1» (2010) та «Гаррі Поттер і Смертельні реліквії. Частина 2» (2011) Девіда Єйтса.



Постер до фільму «Гаррі Поттер і Філософський камінь» (2001)

Виробництво всіх частин «Гаррі Поттера» тривало протягом десяти років. Знімання першої частини почалися в 1999 р., наприкінці 2001 р. відбулася прем'єра, а через три дні після неї вже розпочали знімати другу частину. З термінами знімання так поспішали через те, щоб виконавці головних героїв не встигли перерости своїх персонажів. Одночасно затверджували сценарій, будували декорації та шукали місця для натурних зйомок.

Першим режисером мав бути Стівен Спілберг. Проте він вніс багато своїх нових пропозицій, що змінювали бачення фільму кіностудією «Warner Bros.» та Джоан Роулінг, тому вирішено було обрати іншого режисера. Кріс Коламбус був варіантом номер два, а погодитися на цей кінопроект його змусила донька, яка була в захваті від книжки «Гаррі Поттер і Філософський камінь».

Джоан Роулінг вимагала, щоб усі актори були британцями. Тому навіть відомі актори, наприклад Робі Вільямс, що хотіли знятися у фільмі, отримали відмову від письменниці. Самостійно Роулінг обрала акторів на ролі Гегріда, професорки Макгонгел і Северуса Снейпа. А Алану Рікману, що грав Снейпа, особисто пояснювала особливості персонажа. Для Еми Вотсон і Руперта Грінта «Гаррі Поттер» став кінодебютом, а ось Деніел Редкліф, що грав головного героя, вже знімався у фільмах «Девід Коперфільд» (1999) і «Кравець з Панами» (2001). На проби головних героїв приходило багато дітей: їх спочатку відбирали окремо, а потім дивилися на їхню спрацьованість утрюх.

Під час знімання акторам було нелегко. Так, Девід Бредлі, що грав Аргуса Філча, на місяць замкнувся в ізолюваному заміському будинку з котом, що грав місіс Норіс. Еммі Вотсон спочатку поставили зубні протези, що відповідали проблемам із зубами книжкової Герміони, а Деніелу Редкліфу – зелені лінзи. Проте Емма через протези мала складнощі з вимовою, а Деніал отримав очну інфекцію, тож ці нюанси було вирішено не брати до уваги.

Замок Гогвордс знімали в Глостерському соборі в Великобританії, хоча до цього планували використання інтер'єрів Кентерберійського собору. Якщо з Кентерберійським собором отримали відмову через святотатську ідею використовувати його як приміщення для коледжу чаклунства і магії, то на знімання в Глостерському соборі навпаки отримали пропозицію. Гогвордську бібліотеку знімали в бібліотеці Оксфордського університету. Більша частина епізодів фільмів була знята в Англії, інші – на просторах Шотландії.

У фільмах було використано багато візуальних ефектів. А також над створенням образів героїв активно працювали гримери. Так, хоча для створення проваленого носа лорда Волдеморта Рейфу Файнсу малювали

крапочки, що допомагало потім під час комп'ютерної обробки, але загальний лякаючий образ – це робота гримерів. Деніелу Редкліфу шрам у формі блискавки малювали більше 5 тисяч разів. А для знімання тіла ельфа Доббі під час розмови з героями, використовували тенісний м'ячик на довгій паличці. Загалом Доббі знімали частинами, а потім домальовували та об'єднували на комп'ютері. Остання частина «Гаррі Поттер і Смертельні реліквії. Частина 2» у 2012 р. отримала премію ВАФТА за найкращі візуальні ефекти.

Світ «Гаррі Поттера» настільки захопив і читачів, і глядачів, що нині існує багато тематичних парків за цими творами, а також фанати можуть придбати супутні товари: мантиї, чарівні палички, цукерки та маслопиво.



Постер до фільму
«Фантастичні звірі і де
їх шукати» (2016)

«Гаррі Поттер» отримав серію пріквелів, яка складатиметься з п'яти частин. На сьогодні створено три фільми про події, що відбуваються за 65 років до історії Гаррі Поттера та дослідника фантастичних звірів Ньюта Скамандера: [«Фантастичні звірі і де їх шукати» \(2016\)](#), [«Фантастичні звірі: Злочини Гріндельвальда» \(2018\)](#) та [«Фантастичні звірі: Таємниці Дамблдора» \(2022\)](#) Девіда Єйтса.

У першій частині «Фантастичні звірі і де їх шукати» сценаристом і продюсером виступила сама Джоан Роулінг. Фільм у 2017 р. отримав премію «Оскар» за найкращий дизайн костюмів і премію ВАФТА за найкращу роботу художника-постановника. На відміну від першої частини, де дія відбувалася в Америці 1920-х рр., у другій частині «Фантастичні звірі: Злочини Гріндельвальда» герої вирушають у Париж. У третій частині «Фантастичні звірі: Таємниці Дамблдора» Ньют Скамандер за проханням Албуса Дамблдора вирушає до Німеччини, щоб зірвати плани Гелерта Гріндельвальда щодо світового панування.

[«Хроніки Нарнії»](#) – серія фентезійних фільмів за циклом романів Клайва Стейплза Льюїса. Цікаво, що Клайв Стейплс Льюїс дружив з Джоном Рональдом Руелом Толкіном. Спочатку Толкін критикував «Хроніки Нарнії», бо в них бачив багато суперечливих моментів. Проте це не завадило всесвітній популярності усіх семи романів серії.

З семи книжок циклу екранне втілення отримали три: [«Хроніки Нарнії: Лев, Біла відьма та шафа» \(2005\)](#), [«Хроніки Нарнії: Принц Каспіан» \(2008\)](#) [Ендрю Адамсона та «Хроніки Нарнії: Підкорювач світанку» \(2010\)](#) [Майкла Антеда](#). За сюжетом, під час війни батьки Певенсі відправляють дітей Люсі, С'юзен, Едмунда та Пітера до Лондона, до друга сім'ї, професора Дігорі Керка. Там під час гри в хованки Люсі знаходить магічну шафу, яка має двері до світу Нарнії. Так діти під керівництвом лева Аслана вирушають



Кадр з фільму «Хроніки Нарнії: Лев, Біла відьма та шафа» (2005)

у подорож таємничим світом з міфічними істотами для боротьби з Білою відьмою.

Клав Стейплз Льюїс за життя не продавав права на екранізацію циклу романів «Хроніки Нарнії», бо не вірив, що вдасться гарно зробити відтворення фантастичних персонажів. Але коли пасинок Льюїса – Дуглас Грешем, побачив демонстраційний зразок втілення книжкових тварин за допомогою комп'ютерної графіки, він не лише схвалив екранізацію, а й виступив у ролі співпродюсера.

Перша частина кінотрилогії – «Хроніки Нарнії: Лев, Біла відьма та шафа» – знята за однойменною, першою книжкою циклу «Хроніки Нарнії» Льюїса, що вийшла друком у 1950 р. У перекладі українською має декілька варіантів назви: «Лев, Чаклунка і стара шафа» (2002) у перекладі Олеся Манька, «Лев, Біла відьма та шафа» (2006) у перекладі Вікторії Наріжної та «Лев, Біла Відьма та шафа» (2012) у перекладі Ігоря Ільїна та Олександра Кальниченка.

Друга частина – «Хроніки Нарнії: Принц Каспіан» знята за четвертою книжкою з серії «Принц Каспіан: Повернення в Нарнію» (1951). У ній, як і в книжці, брати і сестри повертаються в Нарнію, щоб допомогти її мешканцям повернути трон законному правителю Каспіану. Третя частина – «Хроніки Нарнії: Підкорювач світанку» створена за п'ятою книжкою «Подорож Досвітнього мандрівника» (1952). У ній Едмунд і Люсі Певенсі вирушають у плавання Великим Східним океаном разом з Каспіаном, щоб допомогти йому віднайти справедливість і знайти сім друзів-лордів його батька, що знаходяться у вигнанні.

До створення відомої кінотрилогії книжку все ж намагалися екранізувати. Вперше це сталося в 1967 р., коли з'явився телесеріал «Лев, відьма і платяна шафа». У 1978 р. з'явився мультфільм з такою ж назвою, а 1988 р. – ще один серіал, але вже від іншого телеканалу.

Що стосується кінотрилогії «Хроніки Нарнії», то її знімали в Новій Зеландії та Чехії, а для створення міфічних істот використовували пластичний грим, ляльок і комп'ютерну графіку. Ляльки були механізовані та мали радіоуправління. Наприклад, в середині мінотавра знаходилася людина, що приводила істоту в рух, а його мімікою управляли три фахівці. До створення міфічних істот було залучено дві студії з візуальних ефектів, розроблено і побудовано моделі 23 різних істот, 80 статуй скам'янілих мешканців Нарнії, створено спеціальну броню і зброю. Ці ж студії створили аніматронну версію лева Аслана, з якої потім зробили копію для цифрової версії (що зайняло більше двох років).

«Хроніки Нарнії» від Льюїса містять у собі натяки на християнську релігію в доступній для дітей формі. Так, лев Аслан жертвує собою заради

Едмунда як й Ісус Христос. А замість хреста використовується кам'яний стіл (запозичення з кельтської релігії). Також у них можна розгледіти елементи грецької, скандинавської та кельтської міфологій. Фавн є персонажем з грецької міфології, поняття «сторічна зима» зустрічається в скандинавській міфології, а Батько Різдво – в англійському фольклорі.

Щоб створити анімовану версію істот, фахівці студій спеціально проходили курси біомеханіки, щоб вивчити будову й поведінку справжніх тварин. Для реалістичного відтворення хутра звірів були спеціально створені засоби для комбінації різних типів волосся. Це дозволяло за допомогою комп'ютера визначати товщину волосся, його форму та стан у русі. Загалом кількість візуальних ефектів сягнула більше 1 500 тисячі сцен.

Контрольні запитання

1. Назвіть приклади фільмів у жанрі кінофентезі. Розкажіть про історію їх створення.

2. Чи можуть, на вашу думку, фентезійні фільми грати виховну роль для майбутніх поколінь та загалом прищеплювати їм любов до читання. Поясніть свою думку.

Використані джерела

1. Відомості про кінотрилогію «Володар пернів» Пітера Джексона. *Володар пернів* : вебсайт. URL: <https://lordoftheringsdot.wordpress.com/home/> (дата звернення: 12.06.2024).

2. Все, що потрібно знати про фільм «Фантастичні звірі: Злочини Гріндевальда». URL: <http://surl.li/uizso> (дата звернення: 12.06.2024).

3. Де знімали «Володаря пернів»? Цікаві факти про фільм. URL: <http://surl.li/uizsr> (дата звернення: 12.06.2024).

4. [Степаняк Г.](#) Подорож у Нарнію. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/585/119/21187/> (дата звернення: 12.06.2024).

5. Як знімали «Гаррі Поттера»: цікаві факти. Як проходили зйомки «Гаррі Поттера»? URL: <http://surl.li/uizsu> (дата звернення: 12.06.2024).

6. Як це знято: «Володар кілець: Братство кільця» (фото, відео). URL: <http://surl.li/uizst> (дата звернення: 12.06.2024).

Модуль 8

Процес створення фільму (10 уроків)

Урок 8.1

Тема «Склад знімальної групи. Творчий колектив»

У створенні фільму задіяні представники різних творчо-виробничих професій цієї галузі. Зазвичай **кінопрофесії** розділяють на **три групи**:

- професії, споріднені з *театральним або сценічним мистецтвом*;
- професії, що безпосередньо забезпечують *кіновиробництво*;
- професії, що пов'язані з *кінопрокатом*.

Ключовою командою в процесі створення кінострічки є **знімальна група**. До її складу на чолі з *режисером* входять: *другий режисер, помічник режисера, оператори, художник-постановник, декоратор, художник з костюмів, гример, звукорежисер, композитор, актори, каскадери тощо*.

У сфері виробництва та розповсюдження кінофільмів існує своєрідний розподіл кінопрофесій за **групами**: *керівники, професіонали, робітники, технічні службовці та фахівці*. **Керівників** у знімальній групі представляють: керівник групи, продюсер, організатор трюкових сцен, начальники цехів. **Професіонали** – це *кінорежисер, художник-постановник, оператор-постановник, редактор, художник з комбінованих зйомок, актор, каскадер, звукооператор, художник з комбінованих зйомок, провідний монтажер*. **Робітників** зокрема представляє *пастижер*, а **технічних службовців** – *піротехнік і установник декорацій*. **Фахівці** – це *адміністратор знімальної групи, асистент кінорежисера, звукооператор, асистент звукооператора, кінооператор, асистент кінооператора, оператор відеозапису, монтажер*.

Знімальна група працює на основі *кіно- та режисерського сценарію, календарно-постановочного плану, монтувального графіку та загального кошторису фільму*. Знімальна група формується на підготовчому етапі створення фільму та може відрізнитися за своїм складом відповідно до визначеного виду кінострічки та режисерського задуму. За необхідності до складу групи можуть входити запрошені консультанти, тренери або дресирувальники. Загалом знімальна група – це **тимчасова творчо-виробнича команда**, яка працює над створенням кінострічки.

Основою для створення фільму є **сценарій**, який пише **кінодраматург (сценарист)**. Сценарист може вигадати оригінальний сюжет або адаптувати за існуючим літературним твором. До створення сценарію може долучитися режисер майбутньої кінострічки як співавтор або повноцінний автор. Сценарій допомагає розкрити ідею майбутнього фільму, сюжетну лінію, визначити героїв та місця зйомки, тому кінодраматург повинен мати бачення того, яким може вийти в результаті екранний твір. Тобто сценаристу необхідно вміти бачити в будь-яких буденних подіях драматургічну побудову, висловити головне в темі за допомогою влучного слова, розумітися у виражальних

засобах кінематографа, цікавитися різними сферами життя та актуальними питаннями. Але найголовніше вміння сценариста екранного твору – вміти бачити власний літературний матеріал монтажними кадрами. У забезпеченні якості художнього матеріалу та його правдивості, сценаристові допомагає **редактор**. Він займається підбором літературного матеріалу, співпрацює з консультантами кінострічки, контролює терміни здачі сценарію, рекомендує режисера. Також редактор відстежує відповідність режисерського сценарію до літературного, залучений до створення постановочного процесу, оцінці акторських проб і знятого матеріалу та погоджує сценарні правки та скорочення у фільмі на постпродакшену (монтажно-тонувальному періоді).

Режисер як ключова фігура в знімальній групі, визначає загальну ідею фільму, проводить кастинг акторів, керує всіма учасниками знімальної групи та подальшим монтажем майбутньої кінострічки. **Спеціалізацію режисерів** зазвичай розділяють на основі жанрів фільму: кінорежисер художніх ігрових фільмів, кінорежисер науково-пізнавальних (науково-популярних) фільмів, кінорежисер хронікально-документальних фільмів та кінорежисер анімаційних (мультиплікаційних) фільмів. Основні функціональні обов'язки режисерів у роботі над різними жанрами фільмів співпадають, але існують й відмінності, які потрібно враховувати і виконувати якісно. Зараз режисери можуть у своїй творчій діяльності пробувати і нові для себе жанри кіно.

Кінорежисерові у творчих та організаційних питаннях допомагає **асистент кінорежисера**. Він є зв'язуючою ланкою між режисером і знімальною групою, бо доводить до кожного працівника завдання кінорежисера, а також стежить за підготовкою знімальної зміни, необхідних об'єктів, складає монтажні аркуші. За спеціалізацією асистентів режисера також розділяють відповідно до жанру фільму. Зокрема, асистент кінорежисера художніх (ігрових) фільмів залучений до відбору та затвердження акторів, перевіряє їхню зайнятість в інших проєктах, регулює графік роботи над фільмом, асистент кінорежисера науково-популярних і документальних фільмів займається відбором знімального та літописного (документального) матеріалів, залучений до створення чорнового монтажу кінострічки, асистент кінорежисера анімаційних фільмів – відбирає найбільш вдалі варіанти рисунків і відтворює на планувальному столі всю сцену на готових промальованих фонах.

Актори повинні «підходити» під образи героїв майбутнього фільму, вміти перевтілюватися, щоб глядачі повірили в створений образ, бути органічними та впевнено почувати себе перед кінокамерою. Саме актори за допомогою інтонації, ходи, міміки тощо можуть розкрити характер та переживання зображуваного героя. Актор повинен вміти перевтілюватися як зовнішньо, так і внутрішньо: за допомогою гриму, одягу та розкриваючи внутрішній світ персонажа. Кіноакторів прийнято розрізняти: першого та другого планів, учасники епізодичних ролей та масових сцен (масовка). Також в акторів можуть бути **дублери**, які їх замінюють в окремих сценах. Підбором і кастингом акторів на ролі зазвичай займається **кастинг-директор**.

Допомагає режисерові в розкритті головної ідеї фільму та технічно якісному зображенні героїв, місцевості та подій **кінооператор**. У цій професії поєднуються творча і технічна складові, адже від бачення оператора, його творчого підходу, залежить вибір доречного ракурсу зйомки, освітлення та композиції кадрів. Важливе спільне художнє бачення фільму в режисера та оператора, щоб зробити хороше кіно. У роботі оператора існує певна градація професій. Зокрема, **оператор-постановник** керує всією операторською групою, спільно з режисером продумує зображальні засоби втілення головної ідеї та бере активну участь у підготовчому та знімальному періодах. **Другий оператор** займається зніманням у складних фільмах паралельних зйомок, дознімання, знімання другою камерою та виставлення основного світла. *Асистенти оператора* – його помічники, адже вони приносять і встановлюють кінокамеру, освітлення, вимірюють фокусну відстань, заряджають плівку в камеру, записують відзняті кадри й дублі.

Якщо фільм передбачає наявність трюків, то організовує їхнє знімання **постановник трюків (організатор трюкових сцен)**. На основі сценарію та завдання режисера, він продумує та організує трюкові зйомки за участю каскадерів. Саме **каскадери** виконують всі небезпечні трюки (якщо актор не бажає виконувати їх самостійно). Каскадерів підбирають схожими за статурою на актора, якого вони замінюють, та знімають загальним планом. Іноді в трюкових сценах задіюють піротехнічні ефекти та вогнепальну зброю, тоді цим займається **піротехнік**. Від піротехніка залежить правильний розрахунок необхідної кількості заряду, напрямку вибухової хвилі та безпеки під час виконання сцени з використанням піротехніки чи зброї. Якщо у фільмі задіяні тварини, то допомагає в знімальному процесі ще й спеціально запрошений **дресирувальник**.

За розробку ескізів костюмів, реквізиту, декорацій, графічне оформлення кінострічки відповідає **художник-постановник**. Разом з режисером і оператором він визначає принцип зображального вирішення фільму, обсяг і характер постановочних засобів, бере участь у розробці календарного плану, кошторису та виборі місць зйомок на натурі. Пошуком та підготовкою місць для знімання на натурі займається **локейшн-менеджер**. В команді художника-постановника присутні й інші фахівці, які допомагають робити «картинку» достовірною. **Костюмер** створює ескізи, розробляє одяг й аксесуари для героїв відповідно до їхнього історичного періоду, обставин та місця проживання, слідкує за станом костюмів та за потреби лагодить їх. **Гример** створює відповідний грим, іноді з використанням штучних вусів та париків, які робить **пастижер**. За створення та правильне розміщення предметів інтер'єру відповідає **декоратор, реквізитор** тим часом розміщує менші предмети на кшталт вазонів, книжок чи тарілок у потрібному місці, а **бутафор** імітує різні види поверхонь та готує замітники різних речовин.

Окремий художник у кіновиробництві – це художник-мультиплікатор або художник-аніматор. **Художник-мультиплікатор** займається графічним оформленням науково-популярних і документальних фільмів та створює

ескізи мультиплікаційних вставок у художніх. **Художник-аніматор** створює серії послідовних малюнків, фази руху ляльок / персонажів, розраховує рух камери під час покадрової зйомки. Також може бути задіяний **художник-розкадровник**, який відповідно до режисерського задуму створює розкадровки майбутньої кінострічки.

Додати до атмосфери фільму драматизму, моторошності або грайливості допомагає відповідна музика та звукові ефекти. Тому тут не обійтися без хорошої роботи запрошеного **композитора**. Найбільш відомі та найпродуктивніші композитори, що створювали музику для фільмів: **Енніо Морріконе** («Хороший, поганий, злий», «Антихрист», «Одного разу в Америці», «Декамерон», «Лоліта», «Легенда про піаніста», «Куди приводять мрії», т/с «Спрут»), **Джон Вільямс** («Список Шиндлера», «Мемуари гейші», «Індіана Джонс», «Сам удома», «Парк Юрського періоду») та **Ганс Циммер** («Людина дощу», «Шерлок Голмс», «Бетмен», «Пірати Карибського моря», «Код да Вінчі», м/ф «Король Лев»). Також багато глядачів знають фільми за творами композиторів: **Алана Сільвестрі** («Назад у майбутнє», «Тілоохоронець», «Форест Гамп», «Месники»), **Джеррі Голдсмита** («Стар Трек», «Чужий», «Основний інстинкт»), **Говарда Шора** («Володар пернів», «Гоббіт», «Муха», «Мовчання ягнят»), **Ніно Рота** («8 ½», «Амаркорд», «Хрещений батько»), **Джеймса Горнера** («Джуманджи», «Титанік», «Ігри розуму», «Хоробре серце», «Аватар»), **Мішеля Леграна** («Шербурзькі парасольки», «Пригоди Гуллівера», «Три мушкетери», «Буремний перевал»), **Владимира Косми** («Пригоди Тома Сойера», «Високий блондин у чорному черевику», «Бум»), **Томаса Ньюмана** («ВАЛЛ-І», «Краса по-американськи», «Ерін Брокович», «Втеча з Шоушенка», «Зелена миля»). Звукові образи створює **звукорежисер** за допомогою **звукооператорів** та **звукоінженерів (монтажери звуку)**. Звукорежисер відповідає за звукове оформлення кінострічки відповідно до задуму: контролює синхронність зображення та звуку, зведення звукоряду й монтаж звуку. **Звукооператор** разом з режисером і композитором планують звукову побудову фільму, а також він контролює роботу звукової та шумової бригад, забезпечує мовне й шумове озвучення і запис музики. Створенням неіснуючих звукових ефектів відповідно до задуму фільму займається **саунд-дизайнер**. **Музичний оформлювач** відбирає необхідний для фільму музичний матеріал, проводить записи з оркестром та робить монтаж музичних фонограм. А поєднати всі звукові складники майбутнього фільму в єдине ціле належить **монтажерові звуку**.

Допомагають у створенні фільму й представники адміністративних професій. Так, **генеральний продюсер** бере участь у розробці концепції фільму, складає бізнес-план, забезпечує підписання договорів з творчими працівниками, визначає бюджет кінострічки, знаходить необхідні технічні засоби, затверджує режисера та організує просування кінопродукту. Іноді роль генерального продюсера може виконувати безпосередньо режисер фільму. Кінопродюсер може працювати на певну кіностудію та використовувати під час знімання кінострічки наявні в неї ресурси або ж вести приватну діяльність

і залучати для реалізації кінопроєкту спонсорів. **Виконавчий продюсер** займається кошторисом, підписує договори з працівниками знімальної групи та надавачами послуг із забезпечення знімання. **Лінійний продюсер** відповідає за діяльність знімальної групи, відстежує дотримання графіку роботи, регулює організаційні питання. Керівництвом всієї виробничо-економічної діяльності займається **керівник (директор) знімальної групи**. Разом з режисером і оператором він прописує календарно-постановочний план і кошторис, продумує та захищає постановочний проєкт, визначає склад знімальної групи, планує її роботу, контролює відповідність вартості знімального процесу запланованому кошторису. **Адміністратор знімальної групи** за дорученням керівника знімальної групи контролює дотримання графіку роботи на знімальному майданчику, організує трансфер акторів, отримує вантажі та готує знімальні майданчики до роботи.

А вже поєднанням окремих кадрів у повноцінний фільм відповідно до сценарію займається **монтажер (режисер монтажу)**, який нарізає хороші дублі та синхронізує картинку зі звуком.

Контрольні запитання

1. Чим займається знімальна група?
2. Представники яких професій найчастіше входять до складу знімальної групи? Назвіть особливості їхньої роботи.
3. Чому знімальну групу вважають командою?
4. Які якості повинні бути у кінодраматурга (сценариста)? Подумайте, чи є у вас такі якості? Над чим треба працювати, щоб удосконалити свої навички написання кіносценаріїв?
5. Чому в операторській роботі існує певне розділення професій? Чим відрізняється робота оператора-постановника, другого оператора, асистентів оператора?
6. Оберіть постать композитора, який відомий своїми творами до кінофільмів. Поясни свій вибір, підбери музичні композиції, які проілюструють твій вибір.
7. Поясніть роль представників адміністративних професій у кіно: генеральний продюсер, виконавчий продюсер, лінійний продюсер, керівник (директор) знімальної групи, адміністратор.

Використані джерела

1. Горевалов С. І., Десятник Г. О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навчальний посібник. Київ : КНУ, 2014. 132 с. URL: <http://surl.li/myxkg> (дата звернення: 06.09.23).
2. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників. Вип. 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» : наказ МКіМУ від 25.11.2004 р. №729. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/22417_22417 (дата звернення: 06.09.23).
3. Професії в кіновиробництві, рік кіно. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/profesiiv-kinovirobnictvi-rik-kino.html> (дата звернення: 06.09.23).
4. Професії та школи в кінематографі. URL: <http://surl.li/myxnd> (дата звернення: 06.09.23).

Урок 8.2

Тема «Важливі, але малопомітні кінопрофесії»

У створенні фільму важливе значення має кожен спеціаліст, задіяний в процесі. Бо якщо якийсь гвинтик випаде, то й механізм створення може розсіпатися. Зазвичай глядачі знають і впізнають акторів, що зіграли в кінострічці, на другому місці популярності – режисери. А от інші представники кінопрофесій можуть залишатися відомими лише у своєму колі фахівців. Тож розглянемо ролі деяких цікавих кінопрофесій.

Помічник режисера – як зрозуміло з назви професії, він виконує певні функції на допомогу режисеру фільму. Допомагає в розробці режисерського сценарію, відборі акторів і зйомці їхніх проб, веденні документації з кіновиробництва, підготовці костюмів та реквізитів, текстів ролей, забезпеченні знімання на об'єктах. Також виконує додаткові завдання режисера, зокрема, контроль за робочим графіком працівників, огляд копій кіноплівки після зміни, підготовку та огляд місця для проведення масових сцен чи боїв тощо.

У кіногалузі помічника режисера часто називають *«хлопавкою»* – на честь головного робочого інструмента, з яким він асоціюється. *Хлопавка* – це спеціальна дошка з палицею на шарнірі. На дошці записують основну інформацію про кінострічку: робочу назву, режисера, оператора, дату зйомки, номер сцени, кадру, дублю, камери і об'єктивів. Палкою, приєднаною до дошки, помреж вдаряє по хлопавці – це допомагає в подальшому монтажеру якісніше поєднати звук із зображенням. Після оголошення номеру сцени, кадру, дублю та грюкання палиці об дошку, помічникові режисера необхідно швидко відбігти з кадру, запустивши секундомір. Але робота помрежа не обмежується лише написанням інформації на хлопавці. Після того, як хлопавка спрацювала, необхідно зробити певні позначки в монтажному листі, помітити кращі дублі, закреслити в режисерському сценарії вже зняті сцени.

Помічники режисера можуть бути другої (без досвіду роботи) та першої категорій (з досвідом роботи). Помічниками режисера найчастіше працюють студенти або випускники відповідних вишів, щоб отримати безпосередній досвід участі в знімальному процесі.

Скрипт-супервайзер – за цією цікавою назвою «ховається» асистент режисера по роботі зі сценарієм. Він слідкує за тим, щоб те, що відбувається на знімальному майданчику, відповідало сценарію. Скрипт-супервайзер відмічає, скільки екранного часу займає кожна сцена, слідкує за дотриманням екранного часу для знімання кожної зі сцен фільму та його загальним хронометражем. Також фіксує кількість дублів і найкращі з них, щоб потім їх можна було простіше знайти під час монтажу. Саме цей асистент режисера слідкує за тим, що відбувається в кадрі: щоб діалоги відповідали сцені, не були пропущені та герої виглядали так, як прописано за сценарієм. Якщо ми бачимо кіноляп, наприклад, коли герої біжить з розстібною сорочкою, а в наступному кадрі він вже із застібною – то це не додивився скрипт-супервайзер. Через те,

що сцени часто знімаються не в тому порядку, в якому прописані в сценарії, таких промахів важко оминати, тож скрипт-супервайзери фіксують те, що відбувається на знімальному майданчику на цифрову кінокамеру. Тож найголовніша вимога цієї професії – зосередженість та уважність до деталей.

Гример – це спеціаліст, який за допомогою різних матеріалів може змінити зовнішність актора відповідно до образу персонажа. У перекладі з давньогрецької «грим» означає «зморшка». Відомо, що в давньому театрі використовували маски, білу фарбу та сурму для підмальовування очей, а от ідея використання реалістичного гриму належить відомому французькому акторові-трагіку Француа-Жозефу Тальмі. Грим може бути *умовним* чи *реалістичним* (портретний, національний, віковий, характерний). За способом його створення розрізняють: *мальований* – з використанням спеціальних гримувальних фарб і матеріалів та *об'ємний* (пластичний) – з використанням спеціальних пластичних накладок, постижерних виробів: перук, вус, борода.

Історія зародження гриму розпочалася з театру, а вже пізніше була запозичена кінематографом. У кіно спочатку користувалися театральним гримом, а вже на початку 1950-х рр. технічний розвиток кінематографа почав вимагати природності та непомітності гриму на обличчях акторів. Хрещеним батьком гриму називають американського гримера та автора спецефектів **Діка (Річарда) Сміта**, який вперше використав *бондотрансфери* – окремі накладні частини, які використовуються в гримі, але залишають помітною міміку актора. Він працював над такими фільмами як «Маленький великий чоловік», «Хрещений батько», «Екзорцист», а в 1985 р. отримав «Оскар» за свою роботу у фільмі «Амадей». Бондотрансфери й досі використовуються гримерами, але їм на допомогу також прийшли *силікон* та *комп'ютерні ефекти*. Наприклад, у фільмі «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» старіння героя створювалося за допомогою комп'ютера. Найбільш вдалим нині вважають грим, в якому поєднується класичний з комп'ютерним підходами. Варто згадати й японського гримера Кацухіро Цудзі, який по 4 год. на день займався гримуванням Гері Олдмана, щоб у фільмі «Темні часи» він виглядав як Вінстон Черчилль.

На підготовчому етапі створення фільму гример розробляє всі деталі майбутнього гриму відповідно до образу персонажа та задуму режисера. Важливо, щоб грим відповідав як віковим особливостям героя, так і його одягу. На зйомки гример приходить раніше за актора, щоб підготувати всі необхідні матеріали та розкласти їх. Залежно від обраного типу створення гриму, визначається й тривалість його виконання. Зрозуміло, що пластичний грим вимагає більше часу на виконання як до початку знімання фільму, так і перед кожною зміною актора. Зняття пластичного гриму також довготривалий процес. Тож така кінопрофесія вимагає наявності профільної освіти, адже для роботи гримером не достатньо лише пройти курси візажу. Важливо знати анатомію і будову обличчя, колірну палітру, особливості кіноосвітлення тощо.

Декоратор розробляє проєкт майбутніх декорацій для різних приміщень фільму та займається подальшим їхнім виготовленням. Після отримання завдання від художника-постановника декоратор продумує, що потрібно для реалізації проєкту та активно залучається до оформлення знімального майданчика та підбору необхідних приміщень. Декоратор проводить необхідні заміри, готує ескізи, колірні колажі, технічну документацію, кошторис, розробляє плани та креслення декорацій, а також контролює терміни виконання декораційного проєкту. Планування та створення декорацій може тривати місяцями, залежно від масштабності запланованого проєкту. Команда фахівців заходить і видозмінює або вже готові об'єкти, або будує їх у павільйоні. Наприклад, однією з найбільших декорацій вважають жахливий і похмурий мегаполіс Готем-сіті, спроектований художником-постановником Антоном Ферстом для фільму Тіма Бертона «Бетмен» (1989). Ця декорація займала 18 звукових сцен і майже всі 95 акрів (38,5 гектарів) задньої ділянки в «Pinewood Studio» в Англії. За цей проєкт мегаполісу та за дизайн Бетмобіля художник-постановник заслужено отримав «Оскар».

Декораторові необхідно знати історію мистецтв, стилі та напрями мистецтв, графіку, композицію, кольори та їхні відтінки, розбиратися в оздоблювальних матеріалах, техніках декорування, дизайні приміщень тощо.

Бутафор приходить на допомогу декоратору, коли в готових декораціях створює різні види поверхонь: цеглу, штукатурку, мармур, мороз на вікнах. Проте виготовлення посуду, зброї, опудал птахів та бутафорської крові, також входить в їхні обов'язки. Найчастіше ця професія зустрічається в театрі, де майстри створюють виразної форми продукти харчування, скульптури, посуд. Але створюють все це з пап'є-маше, дерева, гіпсу, пінопласту, тканини. На відміну від театру, де спеціально виготовлені підроблені бутафорські предмети не мають деталізації, бо їх не видно глядачеві, в кіно часто доводиться деталізувати бутафорию, якщо передбачено крупний план предмета. Художник-бутафор розробляє ескізи майбутніх бутафорських предметів, потім погоджує їх з художником-постановником і режисером. Якщо надані на розгляд ескізи та зразки бутафорії отримали схвалення, тоді до безпосереднього виготовлення виробів приступає бутафорський цех. Тривалість виготовлення бутафорії залежить від кількості та складності предметів.

Бутафори повинні вміти працювати з папером, металом, полімерами, тканинами, фарбами тощо, бути одночасно художником, слюсарем, ковалем тощо. Бо знадобиться і виготовляти прості бутафорські вироби, і ліпити об'ємні бутафорські вироби з орнаментуванням дрібного малюнка, і виготовляти гіпсові складні скульптури, і робити муляжі, квіти з різної тканини. У разі необхідності предмети виготовляються більш міцними, або більш крихкими, ніж у реальності. Також можуть підфарбовувати справжні, небутафорські предмети – щоб вони були більш виразними в кадрі.

Організатор трюкових сцен займається розробкою і узгодженням режисерського сценарію в тих сценах, де за задумом передбачені трюкові номери. Саме він відбирає і подає на затвердження список кандидатів-

каскадерів і тих, хто їх страхує, разом зі списком необхідних приладів, реквізиту та бутафорії, необхідних для репетицій та знімання трюкових сцен. Далі розробляються технічні завдання *трюкових сцен* (серія трюків, які йдуть один за одним і пов'язані між собою загальною сюжетною лінією) та способи їх виконання. Обов'язково проводиться інструктаж з каскадерами щодо правильного і безпечного виконання всіх трюків. Для безпечності виконання трюкових сцен він не лише розробляє й перевіряє засоби захисту, а й консультується з піротехніками та помічає безпечні зони, якщо в сцені плануються вибухи.

Організатор трюкових сцен повинен орієнтуватися в тенденціях розвитку трюкової діяльності, знати основи акторської майстерності та кінорежисури, інструкції та методичні рекомендації з трюків, способи ефективного використання спеціальних приладів, техзасобів, реквізиту. І найголовніше – знати правила охорони праці та безпечного проведення трюків. Тому організатору трюкових сцен бажано мати відповідну вищу освіту, а також не менше 7 років стажу у сфері трюків та режисури, звання «майстер спорту» та систематично проходити підвищення кваліфікації.

Каскадер займається тим, що виконує складні та небезпечні трюки. І саме в таких небезпечних епізодах дублює акторів під час зйомок фільму. Для дублювання акторів підбирають фахівців, схожих на нього за будовою тіла та не знімають крупним планом і анфас (обличчям до камери). Якщо ж актор прагне виконувати трюки самостійно, без дублера, то його все одно необхідно психофізично підготувати до цього процесу. *Трюки можуть бути: висотно-акробатичні, кінні, автомобільні, мотоциклетні, піротехнічні, бій (рукопашний чи зі зброєю), трюки на воді та під водою, із задіянням техніки.*

Каскадер вивчає технічне завдання трюків, подане організатором трюкових сцен, розглядає необхідні для цього технічні пристрої та страхувальні засоби. Після цього проводить необхідні для виконання трюків тренування і репетиції та, у випадку якщо трюк може загрожувати життю і здоров'ю, вимагає змінити технічний план. Може долучитися до створення нових трюкових номерів. Під час виконання своєї роботи над ним головує старший каскадер, а над старшим каскадером – організатор трюкових сцен. Виконання трюків вимагають дотримання техніки безпеки та злагодженої взаємодії з працівниками, які підстраховують каскадерів. Усі трюки мають відповідати заявленому жанру фільму, наприклад, трюки всім відомого Джекі Чана найчастіше мають комедійний характер, як і самі фільми, в яких він знімається. З історичними фільмами трохи складніше, адже для підготовки трюкових сцен потрібно вивчити архівні матеріали про прийоми бою та зброю того періоду, коли відбувається дія кінострічки.

Від каскадера крім вимог, які притаманні професії організатора трюкових сцен, ще додається вміння управляти автомобілем, користуватися вогнепальною зброєю, правильно поводитися з тваринами і вогнем, на воді, під водою, у повітрі та на висоті. Добре мати звання майстра спорту з бойових мистецтв, навички з автоспорту, кінного спорту чи акробатики, проходити

підвищення кваліфікації. На сьогодні найбільше цінуються каскадери-універсали.

Контрольні запитання

1. Чи справді такий маленький інструмент як хлопавка потрібен у кіно? Яку роль вона відіграє і чи можна зняти кіно без неї?

2. Якщо ви бачите, коли герой біжить з розстібною сорочкою, а в наступному кадрі він вже із застібною, то який спеціаліст відповідає за те, щоб не було таких розбіжностей?

3. Підберіть кадри-приклади з фільмів, в яких використовувався пластичний грим (назва фільму, режисер, ім'я героя та його виконавця-актора, можливо ім'я художника-гримера).

4. Як змінилися принципи оформлення знімального майданчика та підбору необхідних приміщень в сучасному кіно? Наведіть яскраві приклади роботи декораторів для розробки реквізиту, декорацій у фільмах, наприклад, тих, що отримували «Оскар» в цій номінації.

5. Знайдіть інформацію про найвідоміших каскадерів в історії кіно. Підготуйте повідомлення про одного з них.

Використані джерела

1. Грим в кіно і театральний грим – секрети професії. URL: <http://surl.li/mxury> (дата звернення: 06.09.23).

2. Гример. URL: <https://profitworks.com.ua/professii/iskusstvo/grimer> (дата звернення: 06.09.23).

3. Декоратор. URL: <https://profitworks.com.ua/professii/iskusstvo/dekurator> (дата звернення: 06.09.23).

4. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників. Вип. 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів»: наказ МКіМУ від 25.10.2004 р. №729. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/22417_22417 (дата звернення: 06.09.23).

5. Майборода Н. В. Специфіка каскадерського мистецтва в сучасній вітчизняній кіноіндустрії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 36. Київ : Ідея Принт, 2019. С. 146–150. URL: <https://journals.uran.ua/mz/article/view/190678> (дата звернення: 06.09.23).

6. Помічник режисера. URL: <https://osvita.ua/proforientation/profession/71803/> (дата звернення: 06.09.23).

7. Яка роль гриму в кіно. URL: <http://surl.li/mxunc> (дата звернення: 06.09.23).

Урок 8.3

Тема «Режисер як ключова фігура у створенні фільму»

1. Історія виникнення професії кінорежисера

Режисер є ключовою фігурою на знімальному майданчику, адже від його бачення фільму та роботи кожного члена кіногрупи залежить кінцевий результат. Звісно, перед початком знімального процесу відбувається детальне планування всіх ключових елементів фільму, а вже під час знімання режисер контролює все, що відбувається на знімальному майданчику. І це не дивно, адже саме **слово «режисер»** у перекладі з французької – «управляючий» та має спорідненість з латинським словом, що перекладається як «направляю, даю настанови». Так, на думку відомого українського режисера Олеса Саніна, *«режисер не знімає фільм, а є своєрідним диригентом у кіно»*, який надає можливість усім учасникам творчої команди розкрити власні таланти та якісно відобразити режисерський задум. Тому дуже важливо правильно підібрати команду для проєкту та налагодити зі всіма фахівцями довірливі відносини.

Зрозуміло, що історія професії розпочалася з театру. Частково режисерські функції спочатку виконували актори чи автори п'єс. І вже тоді їм потрібно було: обрати п'єсу чи написати її самостійно, розподілити ролі, визначити їхнє розташування на майданчику для виступу, продумати костюми та декорації, провести виставу. Самостійною професією режисера стала лише в XVIII ст. Йоганн Гете наголошував, що драматичній виставі необхідно дотримуватися єдиного стилю. А режисерські прийоми масових сцен започаткували німецькі письменники й театральні діячі Карл Immerман і Людвіг Тік. До кінця XIX ст. вирішальне слово щодо бачення постановки й акторської гри все одно залишалося за провідними акторами трупи.

Становлення кінорежисури як професійної діяльності відбулося в 1920-х рр., коли почали з'являтися кінематографічні школи. **Першим кінорежисером** вважають американця **Сесіля Блаунта Де Мілля**, який отримав «Оскар» та «Золотий глобус» за драму про цирк *«Найбільше шоу на землі»* (1952). Де Мілля першим влаштував попередні перегляди, рекламував кінозірок і з'явився на знімальному майданчику з рупором.

Сесіль походив з творчої родини, адже його мама заснувала літературно-гастрольне бюро і разом з чоловіком займалася підбором репертуару та акторів для театрів. Закінчивши нью-йоркську Академію драматичного мистецтва в 1912 р. разом з кінопродюсерами Джессі Луїсом Ласкі, Семюелем Голдвіном і Оскаром Апфелем заснує кінокомпанію «Jesse L. Lasky Feature Play Company», яка потім стане відомою як «Paramount Pictures Corporation». На той момент коштів у них було небагато, тож як робоче місце було вибрано орендований сарай поблизу Лос-Анджелесу. У цьому сараї створили перший голлівудський ігровий

фільм *«Чоловік індіанки»* (1913). Нині сарай називають *«Амбар Ласкі – Де Мілля»* і в ньому розміщується Музей голлівудської спадщини.

Сесіль Де Мілля спочатку хотів бути театральним режисером, але Джессі Ласкі наполіг, щоб саме він зайнявся постановкою *«Чоловіка індіанки»*. Перший фільм виявився невдалим. Потім були інші фільми, аж поки в 1915 р. популярність йому не принесла екранізація твору Проспера Меріме *«Кармен»*, де головну роль зіграла оперна дівка Джеральдіна Фаррар. Де Мілля називали режисером-хамелеоном, адже йому вдавалося вловити настрої сучасності та змінити підхід до створення фільмів. Він часто змінював напрями своєї творчості: у часи Першої світової війни знімав пропагандистські патріотичні фільми (*«Маленька американка»* (1917)), в післявоєнний період – комедії адюльтерів (*«Не міняйте свого чоловіка»* (1919)) і кінострічки на релігійну тематику (*«Цар царів»* (1927)), з появою звукового кінематографа – релігійні бойовики (*«Самсон і Даліла»* (1949)), костюмні драми (*«Клеопатра»* (1934)) та вестерни про освоєння Далекого Заходу (*«Юніон Пасіфік»* (1938)). Для просування фільмів Сесіль Де Мілля активно *використовував рекламу*: точну адресу магазинів парфумерних і меблевих фірм можна було побачити під час перегляду фільму.

2. Функції та специфіка роботи кінорежисера

Саме режисер бачить, як драматургічний матеріал перетворити на цікавий екранний продукт. Навіть підхід до драматичної дії може розглядатися з точки зору дії, сценічного образу чи характеру персонажа. Режисер створює новий погляд на драматургію сценарію, підшукує відповідні зображально-виражальні засоби на основі особистого творчого стилю. Починається все з режисерського задуму – експлікації, де він викладає своє бачення сценарію.

На етапі препродакшену (підготовчому періоді) бере безпосередню участь у підборі команди фільму, відборі акторів, локацій, необхідної техніки тощо, створює режисерський сценарій та календарно-постановочний план. На етапі продакшену, під час безпосереднього знімання кінофільму, режисерові важливо налагодити взаємодію між усіма членами знімальної групи настільки, щоб вони працювали як єдиний організм. Адже за умов злагодженої взаємодії з оператором і художником-постановником йому вдасться створити потрібний візуальний образ фільму, з акторами – передати зміст та емоційну складову кінострічки, з композитором і звукорежисером – створити звуковий образ, з монтажером – поєднати все в єдину картину. Різниця в підході до знімання залежить від виду фільму, зокрема, буде він ігровим чи документальним. На етапі постпродакшену (монтажно-тонувальний період) режисер тісно взаємодіє з монтажером, адже монтаж може змінити початкове бачення готової кінострічки, її темпоритм. Режисер збирає фільм зі складових частин, дотримуючись єдності їхнього змістовного, стилістичного та монтажного рішення відповідно до задуму.

Він є відповідальною особою за те, щоб корисний (знятий) матеріал відповідав метражу, прописаному в режисерському сценарії. А також щоб було дотримано термінів проведення всіх етапів створення фільму й пунктів основного кошторису. По завершенню кінострічку передають керівництву кіностудії або замовнику.

Режисерами стають люди різних професій: сценаристи, оператори, актори, другі режисери, асистенти режисера, режисери монтажу. В Україні режисери найчастіше працюють від проєкту до проєкту. Вони можуть або самостійно знайти продакшен-компанії, що шукають режисера для певного кінопроєкту, або ж створюють власний, а потім шукають продюсера та продакшен-компанію.

Режисерська діяльність може бути комерційного та некомерційного виду. Якщо говорити про некомерційне, авторське кіно, режисер має повне право знімати фільм так, як він бачить певну дію чи проблему в кінострічці. Якщо ж це комерційне кіно, де велике значення має думка продюсерів, то режисер має певні обмеження в межах договору. Професія передбачає роботу як у приміщенні (павільйоні), так і на відкритому повітрі (на натурі). Режисер зазвичай приймає власні рішення щодо організації роботи, але повинен дотримуватися сценарію, художнього задуму, враховувати технічні та фінансові можливості для створення фільму.

За спеціалізацією представників цієї професії розділяють на кінорежисерів художніх (ігрових), науково-пізнавальних, хронікально-документальних і анімаційних (мультиплікаційних) фільмів. *Кінорежисер художнього фільму* займається організацією всього процесу створення кінострічки, контролює проведення пооб'єктних розробок, підбір іконографічного матеріалу, затверджує вибір місць для натурних зйомок. Він підбирає акторів, проводить проби, а після затвердження виконавців ролей, складає акторський графік, проводить репетиції та керує знімальним процесом. Може за необхідності самостійно зняти деякі плани та епізоди, здійснює перегляд і обговорення відзнятого матеріалу. Разом з творчим колективом на етапі постпродакшену бере участь в організації та контролі дубляжу фільму щодо дотримання правильності режисерського бачення персонажів, можливого скорочення та перемонтажу його копії.

Кінорежисер науково-пізнавального фільму спільно зі сценаристом, науковим консультантом спочатку визначає науково-пізнавальну або навчальну концепцію майбутньої кінострічки. Вирішує, якими будуть зображально-виражальні засоби у фільмі, організує його графічну розкадровку, визначає послідовність розкриття теми та відповідає за якість художньої, науково-пізнавальної і технічної складових кінострічки.

Кінорежисер хронікально-документального фільму керує творчовиробничим процесом створення документальних фільмів і кінохроніки, відповідає за достовірність матеріалу, використаних у роботі. Разом з іншими

членами творчої групи приймає рішення щодо вибору музично-шумового оформлення, монтажного ритму і переходів між епізодами у фільмі.

Кінорежисер анімаційного фільму разом з автором сценарію продумує концепцію майбутнього фільму, підбирає його художнє вирішення та розробляє режисерський сценарій на основі літературного. Контролює процес створення ескізів, графічної розробки розкадровки та визначає зображальний стиль майбутнього мультфільму. Повинен також розумітися в основах кінорежисури анімаційних фільмів анімаційної драматургії, анатомії людини і тварин з особливостями вікових змін, біомеханіці рухів мальованих і лялькових персонажів, техніках оживлення персонажів анімації.

Режисер повинен добре розумітися в особливостях творчо-виробничого процесу кіновиробництва, знати історію розвитку кінематографа, основи кінодраматургії, операторської та акторської майстерності, образотворчого мистецтва і технології монтажу. Важливо вміти працювати з акторами, правильно і коректно ставити завдання всім працівникам кінопроцесу, бути надвленим (мати досвід перегляду різних фільмів і витворів мистецтва), начитаним, комунікабельним, відповідальним і емпатійним. А також готовим до ненормованого робочого дня та постійних роз'їздів. Професії режисера навчають у фахових вишах, але крім таланту ця робота вимагає певного життєвого досвіду, тому випускники найчастіше починають свій шлях з роботи помічника режисера або другого режисера.

Контрольні запитання

1. Кого вважають першим професійним кінорежисером в історії?
2. Які функції під час створення фільму виконує кінорежисер?
3. Яке існує розподілення професії кінорежисера за спеціалізацією?

Назвіть відмінності в їхній роботі.

Використані джерела

1. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с. URL: <http://ktm.journ.knu.ua/wp-content/uploads/2020/02/Profesiia-rezhyser.pdf> (дата звернення: 09.09.23).

2. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників. Вип. 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» : наказ МКіМУ від 25.10.2004 р. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/22417_22417 (дата звернення: 09.09.23).

3. Конспект майстер-класу Олеся Саніна про режисуру кіно. URL: <https://faculty.film.ua/uk/news/1708> (дата звернення: 09.09.23).

4. Чуловська О. За що відповідає режисер та як ним стати: про професію – із перших вуст. URL: <https://happymonday.ua/za-shho-vidpovidaye-rezhyser-ta-yak-nym-staty> (дата звернення: 09.09.23).

Урок 8.4

Тема «Видатні режисери світового кіно»

Нині режисери майже наздоганяють за популярністю акторів, тому про їхнє творче становлення прагнуть знати як шанувальники, так і просто люди, які зацікавлені кінематографом. Загалом кіно має багато імен видатних режисерів, які знімали в різні роки, у різних жанрах. Але на сьогодні існують ті, чий імена за досягненнями ставлять поруч з класиками, бо вони вносять свій вагомий внесок у розвиток галузі. Розглянемо режисерське становлення деяких таких постатей в сучасному світовому кіно.



Джордж Лукас

Джордж Лукас народився 14 травня 1944 р. у місті Модесто, США. Закінчив кіношколу Університету Південної Каліфорнії. Першим повнометражним фільмом починаючого режисера став фантастичний трилер «ТНХ 1138» (1971) про життя людей, які мають імена у вигляді цифрових кодів та відслідковуються комп'ютерами. Але найголовніше, що юний режисер отримав грант від кінокомпанії «Warner Bros.». А розпочалася ця історія з того, що Джордж був помічений молодим режисером і сценаристом Френсісом Фордом Копполою. Саме за пропозицією Копполли до «Warner Bros.» було об'єднано зусилля з його незалежною кінокомпанією «American Zoetrope» щодо фінансування і випуску на екрани фільмів молодих талантів. Джордж Лукас допомагав Копполі ще під час знімання фільму «Веселка Фініана» (1968), а потім створив документальний фільм про знімання драми Френсіса Форда Копполи «Люди дощу» (1969). У результаті Коппола вмовив «Warner Bros.» допомогти Лукасу зняти дебютний повнометражний фільм на основі його оригінальної короткометражки «Електронний лабіринт: ТНХ 1138 4ЕВ» (1967). Ця кінострічка в тому ж році отримала гран-прі на Національному фестивалі студентських робіт.

Далі Джордж Лукас запропонував «Universal Studios» зняти фільм *«Американське графіті»* за власним ностальгійним сценарієм про юнацькі часи в Модесто на початку 1960-х рр. Студія погодилася профінансувати створення цієї фінансово ризикованої кінострічки, хоча до неї п'ять провідних кіностудій відмовилися від такої ідеї. У результаті кінострічка стала однією з найприбутковіших за всі часи та була номінована на премію «Оскар» кращому режисерові. Фільм «Американське графіті» про життя підлітків періоду бебі-буму, рок-н-ролу і швидкої їзди на авто відкрив глядачам молодого Гарісона Форда. У 1995 р. Бібліотекою Конгресу США кінострічку було визнано *«культурно, історично і естетично видатною»* та внесено до Національного реєстру фільмів.

Світову славу Джорджу Лукасу принесли *«Зоряні війни»*. Історія цієї культової саги розпочалася в 1977 р. з фільму «Епізод IV: Нова надія». Під час написання сценарію режисер надихався творчістю Акіри Куросави та його фільмом «Троє негідників у прихованій фортеці» (1958), книгою антрополога Джозефа Кемпбелла «Тисячолітній герой» (1949). У першому фільмі кіносаги було використано неймовірні макети, спеціальні та візуальні ефекти, що стало справжньою кінореволюцією. До саги «Зоряні війни» входять дев'ять фільмів-епізодів, що стали основою для франшизи. Після першого фільму було знято ще два фільми з оригінальної трилогії – «Епізод V: Імперія завдає удар» (1980), «Епізод VI: Повернення Джедая» (1983), а потім трилогія пріквелів – «Епізод I: Прихована загроза» (1999), «Епізод II: Атака клонів» (2002), «Епізод III: Помста ситхів» (2005). «Зоряні війни» стали знаковою голлівудською кінофраншизою, яка й досі тримає популярність серед глядачів і фанатів.

Після створення «Зоряних війн» Джордж Лукас практично припиняє займатися режисурою, а зосереджується на роботі продюсером, сценаристом та керівником проєктів. Це вдається зробити найбільш ефективно завдяки заснованій Лукасом у 1971 р. кінематографічній компанії «Lucasfilm Limited», яка є лідером зі створення спецефектів, звуку та комп'ютерної анімації.



Стівен Спілберг

Стівен Спілберг народився 18 грудня 1946 р. в місті Цинцинатті, США. У дитинстві батько подарував Стівену 8-міліметрову кінокамеру, через що хлопця почали називати «людиною-кінокамерою». Він пробує знімати короткометражні фільми та фільми жахів, а в 12 років уперше бере участь в юнацькому конкурсі аматорських фільмів. На цьому конкурсі він отримує свою першу перемогу за кінострічку про війну «Втеча в нікуди» (1960) тривалістю 40 хв., де ролі зіграли його батьки і сестри. 24 березня 1963 р. у кінотеатрі міста Скоттсдейл відбулася прем'єра фільму «Небесні вогні» про викрадення людей інопланетянами з метою їхнього використання в космічному зоопарку, який Стівен зняв разом з місцевими школярами. Фільм обійшовся в 600 доларів, спонсорами яких виступили батьки Стівена Спілберга, крім того його батько робив макети декорацій, а мати забезпечувала для знімальної групи безкоштовне харчування.

Стівен двічі намагався вступити до кіношколи при Університеті Південної Каліфорнії, але це зробити не вдається, тому він подає документи до Каліфорнійського університету Лонг Біч. На канікулах Спілберг знімає свій знаковий фільм «Емблін» (1968) тривалістю 20 хв. Завдяки цій стрічці

кінокомпанія «Universal Pictures» підписує контракт з режисером на знімання першого епізоду нового серіалу «Нічна галерея» (1969).

Першим повнометражним фільмом Стівена Спілберга стає телевізійний трилер «Дуель» (1971). Кінострічка, заснована на реальних подіях, отримала перемогу в номінації «Найкращий звуковий супровід» у телепремії «Еммі» (1972) та гран-прі на Фестивалі фантастичних фільмів в Аворіазі (1974). Першим повнометражним кінофільмом була кінодрама «Шугарлендський експрес» (1974).

Світову популярність Спілбергові приніс трилер *«Щелени»* (1975) – екранізація роману Пітера Бенчлі. Самого режисера можна побачити в епізодичній ролі як кларнетиста, а Пітера Бенчлі – у ролі телерепортера. За прибутком від прокату кінострічка зайняла третє місце серед фільмів 1970-х рр. Саме *«Щелени»* прийнято вважати першим блокбастером – успішним, високобюджетним кінофільмом. Кінострічка отримала три премії «Оскар» у 1979 р.: за найкращий монтаж, найкращу музику та найкращий звук. Історія про велику білу акулу-людожера мала три фільми-продовження, але вже інші люди виступили їх режисерами.

У 1977 р. виходить науково-фантастичний фільм «Близькі контакти третього ступеня». Для підготовки до зйомок Стівен Спілберг вивчав доповіді про НЛО, зустрічався з очевидцями прильотів прибульців. Свого часу фільм став найуспішнішим для кінокомпанії «Columbia Pictures», а відомий письменник-фантаст Рей Бредбері назвав його найкращим науково-фантастичним фільмом, який будь-коли знімали в кіно. У 1980 р. фільм отримує редакцію, в якій його тривалість стала меншою на 3 хв. та змінився фінал: земляни входять у космічний корабель інопланетян.

Далі була сатирична комедія «1941» (1979), де дебютував Міккі Рурк. На жаль, хоча фільм й номінувався на премію «Оскар» у 1980 р., але не мав великого успіху в прокаті та вважається режисерською невдачею Спілберга.

У 1981 р. режисер розпочинає свою пригодницьку тетрологію – світ побачив перший фільм з серії про незвичайні подорожі світом вчителя археології з коледжу в 1930-ті рр. *«Індіана Джонс: Шукачі втраченого ковчега»*. Робота над першим фільмом тривала чотири роки, у результаті фільм й нині вважається кінокритиками одним з найкращих пригодницьких фільмів, а за Спілбергом закріпилася популярність як режисера видовищного кіно. Фільм отримав продовження: «Індіана Джонс і храм долі» (1984), «Індіана Джонс і останній хрестовий похід» (1989), «Індіана Джонс і королівство кришталевого черепа» (2008), а також телесеріал «Хроніки молодого Індіани Джонса» (1992). У серіалі режисерами виступали інші фахівці, головну роль зіграв не Гаррісон Форд, а Шон Фленері, розробником і керівником проєкту став Джордж Лукас.

У 1982 р. з'являється фантастичний фільм *«Інопланетянин»* («Іншопланетянин») про хлопчика, що потоваришував з інопланетянином. Кінострічка перевершила популярність та прибутковість навіть «Зоряних війн», а також отримала дуже багато кінонагород, серед яких: премії

«Оскар» (1983) за кращу оригінальну музику, кращий звук, кращий монтаж звукових ефектів, кращі візуальні ефекти, премії «Золотий глобус» (1983) за кращий драматичний фільм і кращу оригінальну музику, премії «Сатурн» (1983) за кращий науково-фантастичний фільм, кращий сценарій, кращу музику, кращі спецефекти, кращий постер. У 1994 р. фільм «Інопланетянин» помістили в Національний реєстр фільмів серед інших кінострічок, вибраних Національною радою США зі збереження фільмів для зберігання в Бібліотеці Конгресу.

У 1980-ті рр. Стівен Спілберг крім режисури ще займається й продюсуванням, зокрема завдяки створеній ним у 1984 р. кінокомпанії «Amblin Entertainment». Пізніше режисер віддає перевагу створенню фільмів без використання комп'ютерних ефектів. Так з'являються кінострічки «Кольори пурпуру» (1985) за романом Аліси Волкер та «Імперія Сонця» (1989) за автобіографічним романом Джеймса Балларда. Ці два фільми спіткала не дуже вдала доля: «Кольори пурпуру» записаний в Книзі рекордів Гіннеса за те, що мав найбільшу кількість номінацій (одинадцять) на премію «Оскар» і жодної не отримав, а «Імперія Сонця» виявився збитковим, бо зовсім не окупив витрачені гроші на створення.

До створення видовищного кіно Стівен повертається в 1991 р. з рімейком діснеївського мультфільму «Пітер Пен» (1953) – кінострічкою **«Капітан Крюк»**. Сенсаційною подією стає вихід пригодницького науково-фантастичного фільму про динозаврів **«Парк Юрського періоду» (1993)**. Фільм отримав шалену популярність та приніс великий прибуток. Його гідно оцінили й кінокритики, нагородивши багатьма кінонагородами, зокрема, премії «Оскар» (1994). Фільм отримав своє продовження: «Парк Юрського періоду: Загублений світ» (1997), «Парк Юрського періоду III» (2001) (починаючи з цього фільму франшизу знімають інші режисери), «Світ Юрського періоду» (2015), «Світ Юрського періоду 2» (2018) і «Світ Юрського періоду: Домініон» (2022).

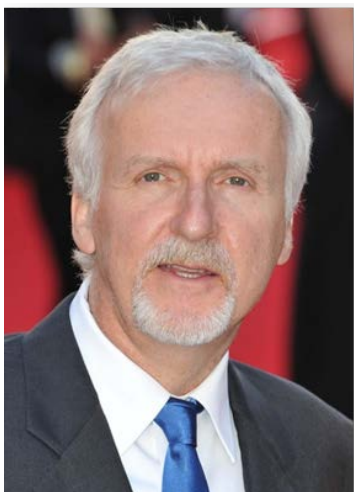
Історична драма **«Список Шиндлера»** мала ідею створення ще з 1983 р., але через те, що тема стосується Холокосту, його створення довго обмірковувалось. Фільм побачив світ лише в 1993 р. Його режисером серед інших за ці десять років міг стати й Мартін Скорсезе, але він стверджував, що лише режисер-єврей може правильно зняти цей фільм. Для режисера Романа Поланскі такий сценарій підіймав погані спогади з дитинства, пов'язані з єврейськими концтаборами, тому він також відмовився. Тому коли в 1991 р. Стівен Спілберг завершив роботу над фільмом «Капітан Крюк», він повернувся до «Списку Шиндлера». Проте кінокомпанія ставить режисерові умову зробити спочатку «Парк Юрського періоду», адже після історичної драми він вже його зняти б не зміг. Зйомки «Списку...» були дійсно морально важкими, тому Спілберг після знімального дня часто дзвонив акторові Робіну Вільямсу, щоб він розповів творчому колективу якусь веселу історію. У 1998 р. Спілберг знімає наступний культовий фільм – історичну драму **«Врятувати рядового Раяна»** з Томом Генксом і Меттом Деймоном у головних ролях. Кінострічка

отримала багато нагород, серед яких: премії «Оскар» (1999) за найкращу режисуру, найкращу операторську роботу, найкращий монтаж, найкращий звук, найкращий звуковий монтаж, премії «Золотий глобус» за найкращий повнометражний фільм і найкращу режисуру.

У 2000 р. Стівен розпочинає роботу над фантастичним фільмом «Особлива думка» за твором Філіпа Дика, але через смерть свого вчителя Стенлі Кубрика призупиняє процес. Спілберг мав на меті зняти фантастичну кінострічку «Штучний інтелект», над створенням якої розмірковував Кубрик. Задля цієї роботи режисер навіть відмовився взятися за «Гаррі Поттера». У результаті «Штучний інтелект» (в українському прокаті «Штучний розум», 2000) не отримав прокатного успіху в Америці, проте трохи вирівняв ситуацію світовий прокат. З фантастичним бойовиком «Особлива думка» (2002) сталася така сама прокатна історія, але з точністю до навпаки.

Далі Стівен Спілберг створює такі фільми як: детективна драма «Впиймай мене, якщо зможеш» (2002), драматична комедія «Термінал» (2004), анімаційний 3D-фільм «Пригоди Тінтіна: Таємниця «Єдинорога» (2011), біографічний фільм «Лінкольн» (2012), пригодницький фільм-фентезі «Великий дружній велетень» (2016), романтичний музичний фільм «Вестсайдська історія» (2021), драму «Фабельмани» (2022) тощо.

Загалом Спілберг є режисером, який здатний знімати в будь-якому жанрі та знімати якісно. Можливо саме тому в 1999 р. його визнали кращим режисером ХХ ст., а в 2001 р. «за безцінний внесок у розвиток британської кінопромисловості» королева Єлизавета посвятила його в лицарі.



Джеймс Кемерон

Джеймс Кемерон народився 16 серпня 1954 р. в місті Капускейсінг, Канада. У виробництво фільмів включився ще в студентські часи, на початку 1960-х рр., на запрошення американського режисера і продюсера малобюджетних фільмів Роджера Кормана. Через це Джеймс навіть не закінчив фізичний факультет Університету Каліфорнії в Лос-Анджелесі. Дебютував як режисер з короткометражним науково-фантастичним бойовиком «Ксеногенезіс» (1978). Першим повнометражним фільмом став фільм жахів «Піранія 2: Нерест» (1982).

Популярність Джеймсу Кемерону приніс науково-фантастичний фільм **«Термінатор»** (1984) про повстання машин проти людей, з Арнольдом Шварценегером у головній ролі. За весь фільм Шварценегер промовляє лише 58 слів, але за виконання цієї ролі отримує світову популярність. Далі було знято продовження культового фільму жахів «Чужий» (1979) – кінострічку **«Чужі»** (1986), який отримав нагороди премії «Оскар» (1987) за кращий монтаж звукових ефектів і кращі візуальні ефекти. Першим фільмом, де Кемерон проводив зйомки під водою, став науково-фантастичний трилер **«Бездня»** (1989): історія про

науковців підводної станції, які після поламки стикаються з чимось чужорідним. У ті часи спецефекти не мали ще таких можливостей як нині, тому знімання фільму відбувалося в спеціально побудованому величезному резервуарі з водою за допомогою фотокамери. Незважаючи на незначну популярність серед глядачів, у 1990 р. кінострічка отримала премію «Оскар» за спеціальні ефекти.

У 1990 р. разом з продюсером Ларрі Касаноффом Кемерон відкриває кінопродюсерську компанію «Lightstorm Entertainment», яка займатиметься продюсуванням всіх його подальших фільмів. Першою такою кінострічкою став *«Термінатор 2: Судний день»* (1991). У цьому фільмі-продовженні вже використовувались візуальні ефекти, які стали візитівкою кінострічки: десять місяців роботи знадобилося для того, щоб створити ефект зміни зовнішнього вигляду робота з рідкого металу Термінатора Т-1000. У кінострічці однієї з перших використали комп'ютерну графіку, але для економії коштів все максимально робилося власноруч. Фільм отримав величезну популярність, виявився дуже прибутковим і його «розтягли» на кіноцитати. Вся робота була гідно оцінена критиками та отримала нагороди: премії «Оскар» (1992) за кращий звук, кращий монтаж звукових ефектів, кращі візуальні ефекти, кращий грим, премії «BAFTA» (1992) за кращий звук і кращі спеціальні візуальні ефекти, премії «Сатурн» (1992) за кращий науково-фантастичний фільм, кращі спецефекти і кращому режисерові.

Найбільшу популярність Джеймсу Кемерону принесла постановка фільму-катастрофи *«Титанік»* (1997), де головні ролі зіграли Леонардо Ді Капріо та Кейт Вінслет. Історією катастрофи легендарного корабля режисер зацікавився ще в 1985 р., коли були виявлені його уламки. А в 1996 р. розпочалася робота над фільмом з будівництва 500-тонного знімального павільйону з басейном на 4 млн літрів і майже ідентичною за розмірами моделлю затонулого корабля. Кінострічка стала найприбутковішою в історії кінематографа та отримала 11 нагород премії «Оскар» (1998), серед яких: за кращий фільм, кращу роботу оператора, кращий звук, кращий монтаж, кращу пісню, кращому режисерові. Фільм та режисер також були відзначені премією «Золотий глобус» (1998). Першість у прибутковості фільму «Титанік» трималася до створення Кемероном фільму «Аватар».

Науково-фантастичний фільм *«Аватар»* про життя на супутнику газової планети Пандори вийшов на екрани в 2009 р. та одразу вразив глядачів і критиків своїми візуальними ефектами та технічними нововведеннями. У кінострічці вперше використали *спеціально розроблену систему захоплення рухів*, коли захоплення виразу обличчя знімала одна камера, а рух тіла – інша. Фільм на 60% створено за допомогою комп'ютерної графіки та саме з нього розпочалася популярність кінострічок у форматі 3D. «Аватар» отримав премії «Оскар» (2009) за кращу роботу художника-постановника, кращу операторську роботу і кращі візуальні ефекти, а також нагороди премії «Золотий глобус» (2009) за кращий фільм-драму і кращу режисерську роботу.

У 2013 р. Джеймс Кемерон підписав договір з кінокомпанією «20th Century Fox» на створення ще трьох фільмів про аватарів і життя племені на'ві на Пандорі. У 2022 р. вийшла друга частина тетралогії – «Аватар: Шлях води». І знову для знімання кінострічки під водою було створено величезний басейн за 940 000 літрів, що виконував роль океану. За кращі візуальні ефекти фільм отримав премію «Оскар» (2023) і премію «ВАФТА». Вихід третьої та четвертої частин орієнтовно плануються в 2024 та 2026 рр.



Люк Бессон

Люк Бессон народився 18 березня 1959 р. в Парижі, Франція. Його батьки були інструкторами з підводного плавання, тому Люк також пірнав, захоплювався підводною зйомкою та мріяв стати дельфінологом. Але в сімнадцять років через нещасний випадок під час плавання, коли ледь не втратив зір, мрію доводиться змінити. Так Люк відкриває для себе кіно: дивиться фільми різних жанрів, освоює допоміжні кінопрофесії. Працює помічником режисера у Патріка Грандперре, Клода Фаральдо, Моріса Піала та Режиса Варньє. У дев'ятнадцять років їде до Голлівуду, але потім повертається на Батьківщину та йде служити в армію. Після трьох років в армії повертається до знімання, але розпочинає з постановника музичних кліпів та асистента режисера в кіно.

Дебютним фільмом Люка Бессона як режисера вважається короткометражка «Передостанній» (1981) – постапокаліптична науково-фантастична драма. Перший повнометражний фільм «Остання битва» (1983) мав складнощі з бюджетом, тому знімався на чорно-білу плівку, але отримав гідну оцінку критиків. За цей фільм Бессона одразу зарахували до другої французької «Нової хвилі». Кінострічка отримала спеціальний приз журі на Міжнародному фестивалі фантастичних фільмів в Аворіазі, приз критики на Брюссельському фестивалі фантастичних фільмів, призи за кращий фільм і кращу режисуру на Каталонському фестивалі в Сідженсі, спеціальний приз та призи за кращий фільм і кращу режисуру на кінофестивалі «Фантаспорту».

У фільмі **«Підземка» (1985)** вже проглядався притаманний режисерові стиль з поєднанням напруженості дії та мелодраматизму, добре розкритими характерами героїв. «Підземка» у Франції вважається й нині культовим фільмом. Ностальгію по підводному плаванню Бессон втілює у своїй першій англійській кінострічці «Блакитна безодня» (1988) про водолаза Жака Майоля. Найбільшу популярність приніс франко-італійський фільм **«Нікіма» (1990)** про колишню злочинницю, що стає секретним агентом: він отримав касовий успіх у США та забезпечив світову славу режисерові. На кошти з двох попередніх фільмів у 1991 р. Бессон знімає ще один фільм про підводний світ у стилі французького дослідника Світового океану

Жана-Іва Кусто – некомерційну документальну науково-популярну кінострічку «Атлантида».

Ще одним фільмом, який став класикою кінематографа є *«Леон»* (1994) – про взаємини між дорослим професійним кілером у виконанні Жана Рено та дванадцятирічною дівчинкою у виконанні Наталі Портман. Кінострічка не отримала якихось кінонагород, проте й досі користується популярністю серед глядачів. Далі був ще один хітовий фантастичний бойовик Люка Бессона – *«П'ятий елемент»* (1997). У цій кінострічці в ролях були задіяні Брюс Вілліс та Мілла Йовович, композитором став Ерік Серр, а художником по костюмам сам Жан-Поль Готьє. «П'ятий елемент» вражав своєю постановкою, костюмами, гримом, декораціями та іронічними діалогами.

У наступному, історичному, фільмі *«Жанна д'Арк»* (1999) головну роль зіграла також Мілла Йовович. Далі в режисерській кар'єрі Люка Бессона була шестирічна перерва, а в 2005 р. він повертається в кіно з мелодрамою «Ангел-А», в якій поєднано комедію, фантастику та філософський підтекст.

Згодом Люк розпочинає свою історію з мультфільмами-казками на основі власних романів. Першим став мультфільм *«Артур і мініпути»* (2006) за однойменною книжкою, другим – *«Артур і помста Урдалака»* (2009) за книгою «Артур і заборонене місто». У другій редакції книжок на основі випущених мультфільмів, їх об'єднали в одну. У 2010 р. вийшла третя, заключна частина – *«Артур і війна двох світів»*, де поєднано фентезі, комедію, романтичну історію, гарні візуальні ефекти та анімаційні образи.

Далі буде створено біографічний драматичний фільм «Леді» (2011), комедійно-кримінальний бойовик «Малавіта» (2013), фантастичний бойовик «Люсі» (2014), екранізація французького коміксу «Валеріан і Лорелін» – науково-фантастичний фільм «Валеріан і місто тисячі планет» (2017), шпигунський трилер «Анна» (2019) та психологічний трилер «Догмен» (2023).

Загалом Люк Бессон працює як режисер кіно і музичних кліпів, продюсер і сценарист. Він входить до складу представників напряму французького кіно 1980–1990 рр. «Cinéma du look» – «кінематографа зовнішнього вигляду» (необароко). У 1980 р. заснував продюсерську компанію «Les Films du Loup» («Фільми вовка»), яку в 1990 р. було перейменовано на («Les Films du Dauphin» («Фільми дельфіна»). Є співзасновником кінокомпанії «Leeloo Productions» (нині – «EuropaCorp»). У 2012 р. у місті Сен-Дені, Франція, заснував кінематографічний центр «Місто кіно». Має відзнаки у номінації «Найкращий режисер» за фільми «П'ятий елемент» (кінопремії «Люм'єр» (1997) та «Сезар» (1998)) і «Жанна д'Арк» (кінопремія «Люм'єр» (2000)).

Пітер Джексон народився 31 жовтня 1961 р. у м. Пекеруа-Бей, Нова Зеландія. У дитинстві захоплювався фотографією. На подаровану батьком кінокамеру зняв у техніці покадрової анімації без звуку короткометражну

кінострічку про величезне чудовисько «Долина» (1976) та представив його на конкурсі аматорських фільмів. Фільм показали в дитячому телешоу «В точку».



Пітер Джексон

Першою повнометражною кінострічкою Джексона стає науково-фантастичний комедійний фільм про інопланетян «Поганий смак» (1987), де Пітер був режисером, сценаристом, монтажером та виконавцем декількох ролей. Робота над фільмом тривала протягом чотирьох років, проте перший показ влаштували на Канському кінофестивалі, де він був позитивно сприйнятий та куплений для прокату в 12 країн. У 1989 р. Джексон створює лялькову сатиричну комедію «Знайомство з Фіблами» – пародію на «Маппет-шоу».

У 1994 р. на екрани виходить психологічна драма «Небесні створіння». Наступний фільм викликав обурення у глядачів, бо історія про кінорежисера-винахідника Коліна Маккензі «Забуте срібло» (1995) виявилася *мок'юментарі* – псевдодокументальною стрічкою про людину, якої ніколи не існувала. На запрошення Роберта Земекіса створює містичний комедійний трилер «Страшили» (1996), в якому вже чітко проглядаються характерні особливості використання режисером спецефектів.

Справжня популярність прийшла до Пітера Джексона зі зйомками фентезійної кінотрилогії **«Володар перснів»** – екранізації твору Джона Толкіна про пригоди гобіта Фродо Бегінса. Режисер хотів зняти саме трилогію, тому світ побачили фільми: «Володар перснів: Братство персня» (2001), «Володар перснів: Дві вежі» (2002) і «Володар перснів: Повернення короля» (2003).

Наступним був пригодницький фільм **«Кінг-Конг»** – рімейк класичної кінострічки 1933 р. Незважаючи на недолік у вигляді трьохгодинного хронометражу, фільм був високо оцінений глядачами та критиками, отримав премії «Оскар». Далі було знято короткометражний фільм «Перетин лінії» (2008), науково-фантастичний фільм «Дев'ятий округ» (2009) і екранізація роману Еліс Сіболд «Милі кістки» (2009).

Закріпила світову популярність Пітера Джексона нова трилогія – екранізація іншого твору Джона Толкіна «Гобіт, або туди і звідти» (1937). Через конфлікт між Джексоном і кінокомпанією «New Line Cinema» виробництво пріквелів «Володара перснів» постійно зсувалося в часі, змінювалися режисери. Згодом Джексона все ж призначили режисером. Так світ побачили три частини **«Гобіта»**: «Гобіт: Несподівана подорож» (2012), «Гобіт: Пустка Смога» (2013) і «Гобіт: Битва п'яти воїнств» (2014).

У 2018 р. Пітер Джексон створює повнометражний документальний 3D-фільм про Першу світову війну **«Вони ніколи не постаріють»**. Для створення цієї кінострічки було відновлено та оцифровано 100 годин

кінохроніки 1914–1919 рр., а частину кінострічки розфарбували. За кадром можна почути фрагменти інтерв'ю реальних учасників воєнних подій, озвучені акторами слова людей, зображених у кадрі, що відтворили за рухом губ. У 2021 р. знімає трьохсерійний документальний серіал «The Beatles: Повернення» на основі архівних матеріалів легендарного гурту. А в 2023 р. зняв кліп на останню пісню «The Beatles» – «Now and then».

Джексон є засновником студії анімації «Weta Animated» (2020) та компанії «The Vintage Aviator», яка займається колекціонуванням робочих копій літаків та відновленням відомих літаків Першої світової війни. Крім роботи режисера, продюсера та сценариста, його можна побачити в камео у власних фільмах, наприклад, у ролі капітана на кораблі умбарських піратів у фільмі «Володар перснів: Дві вежі» та у ролі бородача з морквиною у фільмі «Гобіт: Пустка Смога». У 2019 р. режисера посвятили в лицарі Нової Зеландії.

Контрольні запитання

1. Назвіть відомих сучасних кінорежисерів і наведіть приклади їхніх найвідоміших робіт.

2. Підготуйте повідомлення про видатних режисерів в історії кіно, описати їх мистецький доробок на прикладах. Приблизний перелік: Джордж Лукас, Стівен Спілберг, Джеймс Кемерон, Тім Бертон, Люк Бессон, Пітер Джексон, Квентін Тарантіно, Федеріко Феліні, Олександр Довженко, Сергій Параджанов тощо.

Використані джерела

1. Американський кінорежисер Тім Бертон: біографія, фільмографія і цікаві факти. URL: <http://surl.li/nlxvg> (дата звернення: 16.09.2023).

2. Видатні зарубіжні кінорежисери сучасності. URL: <http://surl.li/nfrde> (дата звернення: 16.09.2023).

3. Джордж Лукас. URL: <http://moviestape.net/persons/2740-dzhordzh-lukas.html> (дата звернення: 16.09.2023).

4. Дзюба О. Кемерон – технологічний «задрот»: Ось його шлях кіно винахідника від «Термінатора» до «Аватар: Шлях води». URL: <http://surl.li/nohrx> (дата звернення: 16.09.2023).

5. Ковальчук Л. Режисер «Володаря перснів» і «Гобіта» зробив фільм про Першу світову. Задля цього відновив 100 годин кінохроніки – переказуємо матеріал «The New York Times». URL: <https://babel.ua/texts/23195-yak-rezhiser-volodarya-kilec-i-hobbita-ozhiviv-pershu-svitovu> (дата звернення: 16.09.2023).

6. Кращі режисери світу: топ 10 найбільш талановитих фільморобів сучасності в історії Голлівуду. URL: <http://surl.li/nfqyv> (дата звернення: 16.09.2023).

7. Люк Бессон. *Велика українська енциклопедія* : вебсайт. URL: <http://surl.li/nfqxs> (дата звернення: 16.09.2023).

8. Рильов К. Секрет успіху «Венздей». В історії школярки-готки Тім Бертон використав ідеї з багатьох блокбастерів. URL: <http://surl.li/nmbqy> (дата звернення: 16.09.2023).

9. Червюк Ю. Найуспішніші режисери світу. URL: <http://surl.li/lrlr> (дата звернення: 16.09.2023).

Урок 8.5

Тема «Творча складова роботи оператора в кіно»

1. Творчо-технічна операторська професія

Історія операторської професії веде свій початок ще з часів братів Люм'єрів, коли головним завданням фахівця було якісне фіксування безперервного перебігу подій. Тобто в документальній зйомці оператор виступав лише як безпристрасний технік за кінокамерою. Тільки з розвитком кінематографа операторська професія стає не лише технічною, а й творчою. Операторові потрібно вже не лише створити якісне зображення, а й «вловити» найважливіші моменти та характерні види певної події. У подальшому оператор починає виступати своєрідним співавтором відео нарівні з режисером, адже завдяки правильному вибору ракурсу, плану, зображення деталей, надає можливість якнайкраще передати задум. З'являється поняття **екранної прози**, в якій документальна кінострічка перетворюється з кінохроніки на художній твір. Їй допомагає не лише монтажне знімання, а й правильний відбір зображення реальності відповідно до завдання.

Проте професія оператора поєднує в собі творчу та технічну складові, тому яскраве втілення режисерського задуму неможливо без технічного розвитку. Вагомого значення набуває зображальна композиція кадру, ракурсне знімання, використання певних видів об'єктивів і освітлення. Новий погляд на роботу оператора та можливість створення кінотвору не окремими кадрами, а монтажно, відкриває фільм Девіда Ворка Гріффіта «Нетерпимість» (1916), де оператором був Біллі Бітцер.

Нові можливості відкрив й перехід до зйомок не лише в павільйонах, а й на натурі. Завдяки образній виразності кадрів, стилістичному поєднанню зображення й драматургії, розкриттю важливих тем, фільми набувають нового рівня. Прикладом такої роботи є український фільм «Земля» (1930), створений режисером Олександром Довженком і оператором Данилом Демуцьким. З появою звукового кіно у виробництві кінострічок велика увага приділяється створенню психологічних портретів героїв, діалогів, мізансцен, зображенню яких допомагало панорамування, зокрема, динамічна панорама супроводу.

2. Історія зародження операторської професії

Створення фільмів не можливе без єдності розуміння задуму режисера і оператора. Тому часто така співпраця є багаторічною як між Девідом Гріффітом та Біллі Бітцером, Фріндіхом Мурнау та Карлом Фройндом, Олександром Довженком та Данилою Демуцьким. Поєднання якісного зображення і драматургії розкриває у фільмах актуальні питання, застосовуючи нові засоби виразності. Розвитку операторської майстерності сприяли творчі роботи операторів *Франції* (Крістіан Матра, Ойжен Шюфтан, Роже Юбер, Рауль Кутар), *США* (Артур Міллер, Джозеф Руттерберг, Грегг Толанд), *Італії* (Карло Монтуорі, Альдо Тонті, Отелло Мартеллі). Вражають своєю майстерністю роботи голлівудських (Джузеппе Ротунно, Гордон Вілліс,

Вікторіо Стораро, Хаскелл Векслер, Джеффри Ансуорт) та українських (Юрій Ілленко, Вадим Ілленко, Вілен Калюта) операторів.

Українське кінооператорство розпочало свою історію в 1896 р., коли харківським фотографом Альфредом Федецьким було знято й показано глядачам хроніки з життя міста. Справа не принесла фінансового успіху, тому Федецький так і залишився фотографом. З 1907 р. у містах України за завданням власників кінотеатрів проводилися знімання п'єс, водевілів та кінодекламацій.

Першим українським кінооператором вважається дніпровський кіномеханік **Данило Сахненко**, чії кадри річки Дніпра були популярні серед глядачів кінотеатрів французької фірми «Гомон». З 1911 р. Сахненко займався зніманням й постановочних кінострічок – своєрідної екранізації українських творів.

У 1920-х рр. операторське нововведення стало можливим завдяки співпраці Леся Курбаса та оператора Дмитра Фельдмана над ігровими фільмами «Макдональд» (1924) і «Арсенальці» (1925). У фільмі «Макдональд» Фельдман вперше в Україні поєднав макет Лондона із зображенням натовпу, що знаходився на передньому плані. У «Арсенальцях» вперше використав дві зустрічні панорами противників у двох частинах поділеного навпіл кадру, які потім поєднувались в одному кадрі бою за допомогою напливу.

Значний внесок у формування української операторської школи вніс **Олексій Калюжний**, який працював кінокореспондентом ВУФКУ. В ігровому фільмі «Синій пакет» (1926) режисера Фавста Лопатинського він розробив схему освітлення з підсвічуванням, що нагадувала розробку відомого американського оператора Біллі Бітцера. У фільмі «Підозрілий багаж» (1926) застосовує рух камери під назвою «монтажний апарат», коли для цілісного сприйняття зображення замість з'єднання кадрів було використано панораму.

Олексій Калюжний також допоміг у навчанні роботі з кінокамерою Данилу Демуцькому, який найбільш відомий своєю співпрацею з режисером Олександром Довженком («Вася-реформатор», «Ягідка кохання», «Арсенал», «Земля», «Іван»). У кінострічці «Земля» (1930) завдяки майстерності оператора вдалося створити яскраві портрети героїв за рахунок використання світла, зображенню акторів у приглушених тонах, а пейзажів – у своєрідній димці (за допомогою монокля й різних насадок на об'єктив).

У 1920-х рр. в український кінематограф приходять молоді оператори, які зазвичай закінчували Одеський кінотехнікум. Серед них – Микола Топчій, Олексій Панкратьєв і Микола Кульчицький. Так, Микола Топчій у фільмі «Перекоп» (1930) режисера Івана Кавалерідзе для передачі героїчної атмосфери використовував рухоме світло прожекторів, а в «Коліївщині» (1933) зображення героїв виглядали рельєфними, наче скульптури. Олексій Панкратьєв вирізнявся своєю майстерністю комбінованих зйомок, наприклад, у фільмах «Щорс» (1939) Олександра Довженка та «Богдан Хмельницький» (1941) Ігоря Савченка. Микола Кульчицький став одним з перших українських кінооператорів, який знімав звукові та кольорові кінострічки: «Сорочинський ярмарок» (1939) режисера Миколи Екка. Також Кульчицький вдосконалив метод, який дозволяв поєднувати дві плівки за

допомогою емульсії й таким чином фіксувати різні кольори спектру; створював виразні кінопортрети за допомогою великої кількості світла.

Знаковою для розвитку операторської майстерності стала співпраця оператора *Юрія Ілленка з режисером Сергієм Параджановим* над фільмом *«Тіні забутих предків»* (1965), що зокрема отримав нагороду за колірне рішення, світло та спецефекти на Міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата (Аргентина). Знімання робилося суб'єктивною ручною камерою та спеціальною оптикою з використанням операторських кранів, щоб додати зображенню динамічності, передати колорит українського життя, побуду, традицій та природи. Щодо кольору, то тут вдалося підкреслити драматургію за допомогою декорацій, реквізиту та відповідного освітлення.

Українська операторська школа продовжила свій розвиток та відточує майстерність у роботах й інших кінооператорів, зокрема, Вадима Ілленка, Валерія Кваса, Вілена Калюти, Юрія Гармаша, Сергія Борденюка тощо.

3. Специфіка роботи кінооператора

Кінооператор – один з основних творців фільму, є відповідальним за зображальне рішення кінострічки та якість зображення. Він не тільки знімає на камеру, а й розуміється в кіноапаратурі, допоміжній операторській техніці, виразних можливостях освітлення. До складу знімальної групи може входити операторська група: декілька операторів (для багатокамерного знімання, комбінованих зйомок, роботою зі стедікамом), асистенти оператора (роблять фокусування, експозицію, облік знятих дублів), кранмейстер, механік знімальної техніки. Після знімального періоду її розпускають. На етапі постпродакшену в роботу зі створення фільму залучений лише оператор-постановник – він бере участь у виборі дублів, монтажі, кольороустановці (знімання на плівку) або кольорокорекції (цифрове зображення).

Оператор робить свою важливу роботу за рахунок знань та вмінь з використання кінокамери та світла. Саме цими засобами він «малює» кінокартину. Вміле використання можливостей камери та творче бачення історії дозволяють фахівцю побудувати композицію кадру, знайти кращі точки для знімання, використати статичну чи динамічну камеру, акцентувати увагу на загальному зображенні чи деталях. Правильно вибране та виставлене світло допомагає створити об'єм і фактуру зображуваного, організувати колір кадру. Загалом те, яким глядач у результаті побачить фільм, залежить від оператора.

Оператор використовує зображальні засоби екранної виразності, які допомагають в окремих кадрах та їхньому монтажному поєднанні змалювати драматургію екранного твору. *Найпершими виразними засобами* були ті, які пішли від мистецтва фотографії: *кадр, світло та мізансцена*. А в подальшому цей перелік збільшився й нині використовується всіма творцями кінофільмів. В операторській роботі найважливішими зображальними засобами є композиція кадру, його світлове, кольористичне й тональне вирішення кадру та перспектива. Для правильної побудови композиції кадру важливий вибір точки зйомки, ракурсу та виду об'єктиву. За рахунок світла можна передати фактуру предметів, їхню об'ємність,

«погратися» зі світлом і тінню, виділяючи важливе і додаючи емоційного забарвлення кадру. Надати драматичності чи «сонячності» зображенню допомагає вибір темної або світлої тональності. Надати об'ємності зображеному на пласкому екрані допомагає використання лінійної або тональної перспективи. Так, лінійна перспектива передає протяжність простору, коли об'єкти однакового розміру, віддаляючись від камери, стають меншими. За тональної перспективи об'єкти на передньому плані будуть більш чіткими та темнішими, а на дальньому – світлішими та нечіткими.

Статична або рухома камера також допомагає у вираженні творчої думки оператора. Наприклад, рух камери – горизонтальний чи вертикальний, діагональний чи круговий, називають панорамою, яку найчастіше використовують для супроводу об'єктів знімання, окреслення простору або перекидання уваги з одного об'єкта знімання на інший. На початку історії кінематографа для знімання кінострічок використовувалася лише статична камера, яка була міцно закріплена на штативі. Першими ж спробами панорами стали легкі повороти камери, коли актори трохи виходили за межі кадру. Пізніше почали використовувати *трєвелінги*, коли камера проїжджала паралельно тому, як переміщувався об'єкт знімання. Звичні для нас панорами почали використовувати з певним проміжком часу, адже раніше фільми знімали окремими сценками, наче фотографію, та й будова тодішньої камери не дуже це дозволяла. В середині 1920-х рр. на зміну кадрам-сценкам прийшла *монтажна драматургія екранної дії*, тому до руху акторів у кадрі та їхніх діалогів потроху додався рух камери. Активно застосовувати панораму почали після виходу воєнного фільму «На Західному фронті без змін» (1930) режисера Льюїса Майлстоуна, знятого операторами Артуром Ідісоном і Карлом Фройндом.

Для того, щоб додати динамічності події, використовують *суб'єктивну камеру* – кадри знімаються ручною камерою, без чіткої стабілізації зображення. Для надання ефекту присутності, під час знімання використовується внутрішньокадровий монтаж, коли кадри йдуть один за одним – з цією метою кожна мізансцена майбутнього фільму ретельно продумується та відпрацьовується, визначаються точки зору камери та крупність кадрів. У такій роботі використовують різноманітні стабілізуючі, пересувні пристрої, канатні дороги та крани. На пострадянському просторі першим яскравим прикладом використання внутрішньокадрового монтажу за допомогою динамічної зйомки ручною камерою та ширококутної оптики є операторська робота Сергія Урусевського у фільмі «*Летять журавлі*» (1957) режисера Михайла Калатозова – швидке обертання над головою героя верхівок берез та пробіг крізь натовп героїні.

Нові перспективи розвитку звукове кіно отримало з використанням *синхронної зйомки ручною камерою*. Для цього потрібен був технічний прорив. Сталося це в 1960 р., коли оператором-документалістом Річардом Лікоком спільно з Національним інститутом кінематографії США *було створено ручну синхронну камеру*, переносні синхронні магнітофони та синхронізатори з камерою. Ця камера важила 15 кг, але була набагато меншою за існуючі моделі кінотехніки та використовувала 16-міліметрову кіноплівку.

У подальшому камеру вдосконалили – вона важила 8 кг, а магнітофони почали підключати за допомогою бездротової синхронізації. За допомогою нової кінокамери Лікок зняв документальний фільм про передвиборчі перегони в президенти США кандидатів Джона Кеннеді та Губерта Хемфрі *«Попередні вибори»* (1960) – перший документальний фільм у стилі «прямого кіно».

Перші радіомікрофони, що можна було закріпити на одязі, використовувались разом з легкою синхронною камерою «Кутан» під час знімання французького документального фільму «Хроніка одного літа» (1960). Оператор-винахідник Рауль Кутан знімав соціологічний експеримент режисера Жана Руша та соціолога Едгара Морена. Колір екранної картини також залежить від майстерності оператора, бо передбачає вибір схеми освітлення, кіноплівки, оптики й світлофільтрів в об'єктивах та корекцію кольору. Прикладом віртуозного володіння кольором є роботи Вітторіо Стораро, наприклад, фільм Бернардо Бертолуччі «Конформіст» (1970).

Нині оператору потрібно знімати зображення, мати творче бачення, розуміти режисерський задум та особливості жанру майбутньої кінострічки. Під час знімання ігрового фільму оператор повинен орієнтуватися в сценарії, обирати відповідні зображальні та монтажні засоби, створювати виразні екранні портрети, вибудовувати композицію кадрів, внутрішньокадровий рух, освітлення та кольорове рішення. Якщо зйомка багатокамерна, то оператор розробляє схему розташування камер на знімальному майданчику.

У документальному кіно робота оператора зосереджена на пошуку виразних образів, які сприяють найповнішому розкриттю важливих моментів в зображенні дійсності. Тут потрібний вибір вірного ракурсу, плану, руху чи статичності, композиції кадру та постановки освітлення. У подієвих зйомках для передачі емоційності може застосовуватися знімання довгими кадрами. Під час роботи оператор стає наче людиною-невидимкою, бо повинен не втручатися в подію, але вчасно «вловлювати» важливі елементи та зміни в перебігу подій, контролюючи якість звукозапису.

Контрольні запитання

1. Чому професія оператора має не лише технічну, а й творчу складову?
2. Кого називають першим українським кінооператором?
3. Розкажіть про специфіку роботи кінооператора.

Використані джерела

1. Аліфанов О. А., Десятник Г. О. Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій. Київ : КНУ, 2016. 126 с. URL: <http://surl.li/nowof> (дата звернення: 26.09.2023).

2. Десятник Г. О. Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення : навчальний посібник. Київ : Вид-во Київський міжнародний університет, 2012. URL: <https://studfile.net/preview/8849107/page:27/> (дата звернення: 26.09.2023).

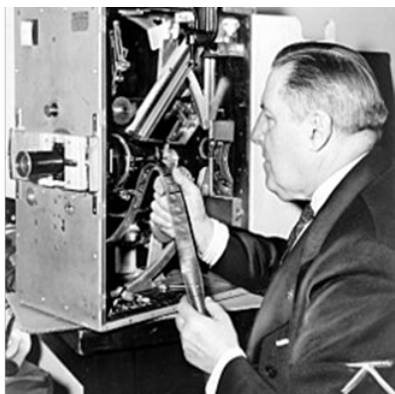
3. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників. Вип. 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» : наказ МКіМУ від 25.10.2004 р. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/22417_22417 (дата звернення: 09.09.23).

4. Професія оператора: між технікою і мистецтвом. URL: <http://surl.li/nowuw> (дата звернення: 26.09.2023).

Урок 8.6

Тема «Видатні оператори світового кіно»

Майстерність роботи оператора завжди допомагає розкрити головну ідею кінострічки, тож якщо вона вийшла вдалою, то це заслуга не лише режисера. Існують оператори, про яких відомо не дуже багато, але їх творча діяльність сприяла розвитку як операторської майстерності, так і кінематографа загалом. Добре, що в різних кінопреміях є номінація «За кращу операторську роботу».



*Біллі Бітцер
з 35-міліметровим
проекційним приладом*

Готфрід Вільгельм Бітцер (1872–1944), найбільш відомий як **Біллі Бітцер**, американський оператор-постановник, почав свій шлях у кінематографі з роботи електриком-оператором у компанії «Magic Introduction Company», яка потім мала назву «Biograph» (перша компанія в США, що займалася виробництвом і показом фільмів). Мистецтву кінозйомки навчався у винахідника кінетоскопа Вільяма Кеннеді Діксона – засновника компанії. З 1896 р. працює як фотограф-документаліст, а в 1908 р. розпочинає свою довгу співпрацю з режисером *Девідом Ворком Гріффітом*. У 1910 р. Бітцер знімає короткометражку «У старій

Каліфорнії», за що отримує кваліфікацію першого оператора-постановника в Голлівуді. До 1913 р. продовжує працювати в «Biograph», де винаходить *нові технології: матову фотографію, крупні плани та райдужну оболонку*. Після цього стає постійним оператором Гріффіта, з яким створює видатні фільми **«Народження нації» (1915)** та **«Нетерпимість» (1916)**. У кінороботах Бітцера прослідковуються такі відкриття: документальний фільм «Бій Джефферс – Шаркі» (1899) – *перше використання штучного освітлення*, «Ріп Ван Вінкл» (1903) – *перший крупний план*. Також саме Бітцер придумав *метод завершення сцени із закриттям діафрагми та виходом у чорне, використання м'якого фокусу за допомогою світлорозсіючого екрану, довгі плани з панорамуванням і встановлення камери та потяг, що рухається*.



Карло Монтуорі

Карло Монтуорі (1885–1968) – італійський кінооператор та режисер. Спочатку працював фотографом на кіностудіях «Комеріо» і «Мілано-фільм». У 1907 р. як режисер і оператор знімає дебютну короткометражну кінострічку «Вдячний пес». Як оператор знімає документальний фільм Луки Комеріо «Від жалю до любові» (1909) про землетрус у Мессіні. Потім починає працювати у фотостудії «Ганзіні», де навчається використанню штучного освітлення. А з 1912 р. стає першим в Італії, хто застосовує *штучне освітлення* в кінематографі, винайшовши

спеціальний пристрій на основі дугових ламп. Під час Першої світової війни був оператором на військово-морському флоті Італії, після її завершення – технічним керівником компанії «Медуза-фільм». З 1925 по 1927 рр. працював у Голлівуді, де зняв з режисером *Фредом Ніблом* культовий фільм *«Бен Гур»* (1925). На творчому рахунку Карло Монтуорі більше 150 кінострічок, знятих у співпраці з італійськими режисерами.



Карл Фройнд

Карл Фройнд (1890–1969) – німецький і американський оператор та режисер. Розпочав свою діяльність у 15 років як учень кіномеханіка. З 1907 р. працює в Міжнародному товаристві кінематографії та світлових ефектів як оператор кінохроніки, потім у Відні в компанії «Sascha-Film», у 1911 р. переїздить до Белграда для створення кінолабораторії. За свою кінооператорську кар'єру створив більше 100 фільмів, зокрема, *Пола Вегенера «Голем»* (1920) і *Фрідріха Мурнау «Останній сміх»* (1924).

Найбільш відомий своєю роботою над науково-фантастичною кінострічкою *Фрідріха Ланга «Метрополіс»* (1927). Зняв і написав сценарій до фільму Вальтера Рутмена «Берлін: Симфонія мегаполісу» (1927), де активно застосовує *«приховану камеру»*. З 1926 по 1929 рр. працював керівником виробництва в кінокомпанії «Fox Europa Film». Карла також можна було побачити в акторській ролі підступного торговця мистецтвом у драматичному фільмі Карла Теодора Дреєра «Майкл» (1924). Фройнду належать різні кінематографічні інновації. Ще на початку своєї роботи він любив експериментувати з різними способами знімання, а в 1914 р. навчався в німецького експериментатора технології звукового кіно Оскара Месстера.

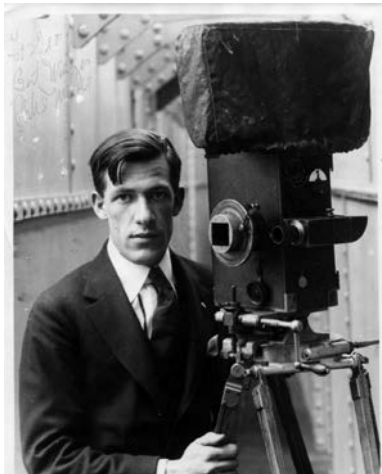
У фільмі *«Останній сміх»* він вперше в історії кінематографа використав *«вільну» камеру*: її можна було носити без штатива по знімальному майданчику, ставити на візок, що рухався по колу, або на кран. У 1929 р. емігрує до США, де працює над створенням фільму жахів Тода Браунінга «Дракула» (1931) і кримінальної драми Джона Г'юстона «Кі-Ларго» (1948). У 1938 р. за кращу операторську роботу в драмі *«Добра земля»* (1937) отримує премію «Оскар». Працював з кінокомпаніями «Menro-Goldwyn-Mayer» і «Warner Bros.». Як режисер і оператор зняв такі фільми: «Мумія» (1932), «Місячне світло та кренделі» (1933), «Графиня Монте Крісто» (1934), «Я віддаю свою любов» (1934), «Божевільне кохання» (1935).

У 1944 р. Карл заснував компанію «Photo Research Corporation», яка займалася виробництвом телекамер та експонометрів та, зокрема, виготовила вимірювач яскравості. У 1951 р. знімає телесеріал «Я кохаю Люсі», для якого розробив систему плаского освітлення для знімання багатокамерних сіткомів, що дозволяло знімати трьома рухомими камерами та не змінювати освітлення між кадрами. Карл Фройнд створив більше 80 фільмів різних жанрів.



Ойген Шюффтан

Ойген Шюффтан (1893–1977) – американський кінооператор німецького походження, розпочав свою діяльність у кіно в 1920-ті рр. Співпрацював з німецьким режисером *Фрідріхом Лангом*, французьким режисером *Абелем Гансом* та експериментував зі спецефектами. У 1924 р. винайшов та запатентував *метод комбінованих зйомок з використанням дзеркал* – *метод Шюффтана*. Цей метод активно використовувався в першій половині ХХ століття, а вперше його використали під час знімання фільму Фрідріха Ланга «Метрополіс» (1927). Був головним оператором німецького і американського режисера *Роберта Сьодмека* у фільмах *«Люди в неділю»* (1930) і *«Прощання»* (1930). У 1961 р. отримав премію «Оскар» за кращу операторську роботу в фільмі американського режисера *Роберта Россена* *«Більярдист»*. Загалом Ойген Шюффтан зняв більше 70 фільмів та в 1964 р. отримав спеціальний приз за розвиток німецького кіно.



Артур Міллер, 1914

Артур Чарльз Міллер (1895–1970) у кіно почав працювати з 13 років як помічник режисера *Фреда Дж. Балшюфера*. У подальшому, у 1967 р., вони в співавторстві випустять книжку про зародження кінематографа «Одна котушка на тиждень». У 19 років Артур розпочинає свою співпрацю з братами Пате та стає оператором пригодницького серіалу «Небезпеки Поліни» (1914) режисерів Дональда Маккензі та Луї Джозефа Гасньє. Потім працює в кінокомпаніях «Astra Film Co.» і «Solax Studio». У 1913 р. разом з братом Біллом *засновує Спільку кіноіндустрії*. Потім переїздить до Голлівуду та протягом 1920-х рр. працює в кінокомпанії «Paramount». У 1932 р. підписує довготривалий договір з компанією «Fox Film Corporation» для роботи оператором над фільмами за участю акторки Ширлі Темпл. Свою творчу діяльність Міллер завершив у 1951 р., але залишався президентом Американської спілки кінематографістів, реорганізованої зі Спілки кіноіндустрії в 1918 р.

Грегг Толанд (1904–1948) – американський кінооператор, розпочав шлях в кіно в підлітковому віці з роботи посилюного в «Вільям Фокс Студіос», а потім асистента кінооператора. У 1927 р. брав участь у розробці спеціального пристрою, який допомагає знижувати акустичний шум від кінокамери, не ускладнюючи її пересування. У 1931 р. знімає фільм Едді Кантора «Квітучі дні» та стає наймолодшим кінооператором Голлівуду. Вже в 1940 р. за операторську роботу над фільмом американського режисера



Грегг Толанд

Вільяма Вайлера *«Буремний перевал»* (1939) отримує перший «Оскар». Під час знімання драматичного фільму **Орсона Веллса «Громадянин Кейн»** (1941) вибудовує глибинну мізансцену: *використовує метод зйомки на великій глибині різкості, щоб зображення і наближених, і віддалених від камери об'єктів було різким*. За операторську роботу над «Громадянином Кейном» Толанд був знову номінований на «Оскар», але поступився Артуру Міллеру. Загалом у період з 1936 по 1942 рр. він п'ять разів номінувався на цю премію та досить швидко став найбільш високооплачуваним оператором. Крім роботи з *Орсоном Веллсом*, з яким він працював й над фільмом «Кращі роки нашого життя» (1946), відомий також співпрацею з *Вільямом Вайлером* («Глухий кут» (1937), «Маленькі лисички» (1941)), *Джоном Фордом* («Довгий шлях додому» (1940), «Грона гніву» (1940)). Останні роки працював над створенням *об'єктива з нескінченною глибиною різкості* для утримання одночасно віддалених та наближених об'єктів.



Хаскел Векслер

Хаскел Векслер (1922–2015) – американський кінооператор, спочатку хотів стати кінорежисером і за допомогою батька створив невелику кіностудію в місті Дес-Плейнс, США. Розпочав у 1946 р. зі знімання документальних фільмів на фабриках Середнього Заходу. Але в результаті студію довелося закрити. Тож у 1947 р. Хаскел стає позаштатним оператором, приєднавшись до Міжнародної гільдії фотографів, а потім працював асистентом оператора, знімаючи документальні фільми. Працює над повнометражними та короткометражними фільмами, документальними драмами, телесеріалом «Пригоди Оззі та Гарріет» (1952–1966), телерекламою, засновує компанію «Вакслер-Холл», яка займалася виробництвом телереклами. Співпрацював як оператор з режисером *Саулом Ландау*, зокрема працював над документальними фільмами «Пол Джейкобс і ядерна банда» (1979), «Шосте сонце: Повстання в Чіапасі» (1995). У 1963 р. створює документальний фільм «Автобус», в якому виступає не лише оператором, а й продюсером і спонсором. Першою великою роботою стало знімання драматичного фільму *Елії Казана* «Америка, Америка» (1963), після чого Векслер залишається працювати в Голлівуді. За операторську роботу над екранізацією **Майка Ніколса «Хто боїться Вірджині Вульф?»** (1966) отримав свій перший «Оскар». Наступна його операторська робота над детективною драмою **Нормана Джуісона «У розпалі**

ночі» (1967) відома тим, що це була перша повнометражна кольорова стрічка, де зображенню афроамериканського актора було приділено належну увагу. Векслер помітив, що на темному обличчі через звичайне освітлення з'являються відблиски, тому під час знімання використовував пом'якшене освітлення. Наступний «Оскар» за кращу операторську роботу приніс біографічний фільм Хела Ешбі *«На шляху до слави»* (1976), де Хаскел використовував нещодавно винайдений *стедікам*. Крім документальних, Хаскел Векслер знімав й художні фільми, серед них драматичний фільм у стилі *cinéma vérité* *«Середньо прохолодно»* (1969), в якому він виступив ще й як сценарист і режисер. У військовому фільмі *«Латиноамериканець»* (1985) та *«Від щурів на пристані до власників доків»* (2007) Векслер також виступив і режисером, і оператором. У 1988 р. був нагороджений премією *«Незалежний дух»* за кращу операторську роботу у фільмі Джона Сейлза *«Матеван»* (1987).



Роджер Дікінс

Роджер Олександр Дікінс (1949) –

британський кінооператор, який 16 разів номінувався на премію «Оскар» за кращу операторську роботу. Розпочав свою діяльність зі знімання документальних фільмів, чим займався протягом семи років. Такий досвід навчив Роджера економити плівку, тому він й нині переважно знімає на одну камеру, ретельно продумуючи процес знімання. Одними з перших повнометражних кінострічок, знятих Дікінсом, стали: науково-фантастичний фільм Майкла Редфорда *«1984»* (1984) і біографічна драма Алекса Кокса *«Сід і Ненсі»* (1986). Зі знімання пригодницького біографічного фільму Боба Рейфелсона *«Місячні гори»* (1990), розпочинає свою кар'єру в американському кінематографі. А в 1991 р. Дікінс відкриває свою співпрацю з *братами Коенами*, знявши чорну комедію *«Бартон Фінк»*. З ними він створив 12 фільмів, серед яких: фарсова комедія *«Великий Лебовскі»* (1998), драматичний трилер *«Старим тут не місце»* (2007) і комедія *«Аве Цезар!»* (2016). Також співпрацював з режисерами *Едвардом Цвіком*, *Семом Мендесом* і *Дені Вільньовим*. Найвідоміші фільми, зняті Дікінсом: драма Френка Дарабонта *«Втеча з Шоушенка»* (1994), біографічна драма Рона Говарда *«Ігри розуму»* (2001), драма Стівена Долдрі *«Читець»* (2008), шпигунський фільм Сема Мендеса *«007: Координати «Скайфол»* (2012), фантастичний фільм Дені Вільньова *«Той, що біжить по лезу 2049»* (2017).

Першу премію «Оскар» Роджер Дікінс отримав у 1995 р. за операторську роботу над фільмом *«Втеча з Шоушенка»*, а в 2018 р. отримав її вдруге – за кінострічку *«Той, що біжить по лезу – 2049»*. Також має премії «BAFTA»: за фільм-притчу братів Коенів *«Людина, якої не було»* (2001), *«Старим тут не місце»* (2007), вестерн *«Залізна хватка»* (*«Справжня мужність»*) (2010), *«Той, що біжить по лезу 2049»* (2017) і воєнний фільм Сема Мендеса

«1917» (2019). Відомий своєю любов'ю до контрастного освітлення, тіней та цифрової кольорокорекції. Виступає як візуальний консультант під час створення мультфільмів, зокрема, «ВАЛЛ-І» (2008), «Як приборкати дракона» (2010), «Кіт у чоботях» (2011). З 1986 р. входить до складу Британської спілки кінооператорів, а з 1994 р. – до Американської спілки кінооператорів. У 2013 р. за свої досягнення в кінематографії отримав звання командора (CBE) ордену Британської імперії.



Роберт Річардсон

психологічний трилер «Острів проклятих» (2010), пригодницький фільм «Хранитель часу» (2011), з Квентіном Тарантіно – бойовики «Убити Білла. Фільм 1» (2003), «Убити Білла. Фільм 2» (2004), «Безславні виродки» (2009), вестерни «Джанго вільний» (2012), «Мерзенна вісімка» (2015), драмеді «Одного разу... в Голлівуді» (2019), американська комедійна драма Баррі Левінсона «Хвіст крутить собакою» (1997), біографічна драма Говарда Г'юза



Бруно Дельбоннель

Роберт Річардсон (1955) – американський кінооператор, відомий співпрацею з режисерами *Олівером Стоуном*, *Мартіном Скорсезе* та *Квентіном Тарантіно*. Дебютував як оператор у 1981 р. у фільмі «Відроджений». Під час роботи в Латинській Америці познайомився з Олівером Стоуном та зняв перший спільний фільм – трилер «Сальвадор» (1986). На наступну роботу зі Стоуном – драму про війну у В'єтнамі «Взвод» (1986) Річардсона вперше номінували на «Оскар». Зняв більше 30 фільмів, найвідомішими з яких є: з режисером Олівером Стоуном – драма «Волл-стріт» (1987), біографічна драма «The Doors» (1991), біографічна драма «Ніксон» (1995), з Мартіном Скорсезе – кримінальна драма «Казино» (1995), «Авіатор» (2004), романтична мелодрама Раяна Мерфі «Їсти, молитися, кохати» (2010), біографічна драма Бена Аффлека «Ейр Джордан» (2023). Роберт Річардсон за свою операторську роботу тричі отримав премію «Оскар»: за фільми «Джон Ф. Кеннеді. Постріли в Далласі» (у 1991 р.), «Авіатор» (у 2004 р.) та «Хранитель часу» (у 2011 р.).

Бруно Дельбоннель (1957) – французький кінооператор. У дитинстві захоплювався фотографією, а в 1975 р. почав знімати короткометражні та анімаційні фільми з підтримкою оператора Анрі Алекана. У 1978 р. закінчив Вищу школу кінематографічних досліджень (ESEC) і вже з наступного року починає плідну співпрацю

з режисером *Жаном-П'єром Жене*. Разом з ним створює короткометражку «Немає спокою Біллі Бракко» (1984), романтичну комедію «Амелі» (2001), романтичну військову драму «Довгі заручини» (2004). За фільм *«Амелі»* отримав премію Європейської кіноакадемії як найкращий європейський кінооператор, за фільм «Довгі заручини» – премію «Сезар» (краща операторська робота), премію Американського товариства кінооператорів (за видатне досягнення в кінооператорській майстерності). Також відомий співпрацею з *Тімом Бертоном* і *братами Коенами*. З Бертоном створив фільм жахів з елементами комедії «Похмурі тіні» (2012), біографічну драму «Великі очі» (2014) та фільм-фентезі «Дім дивних дітей міс Перегрін» (2016). З братами Коенами – частину кіноальманаху «Париже, я люблю тебе» (2006), музичну драму «Всередині Л'ювіна Девіса» (2013), кіноальманах-вестерн «Балада Бастера Скрагтса» (2018) та екранізацію «Трагедія Макбета» (2021, режисер Джоел Коен). Фільм «Всередині Л'ювіна Девіса» приніс Дельбоннелю премію «Супутник», премію від Національної спілки кінокритиків США та «Бронзову жабку» на Міжнародному фестивалі кінооператорського мистецтва «Camerimage». За біографічний фільм про Вінстона Черчилля режисера Джо Райта «Темні часи» (2017) був номінований на премію «Оскар» і премію ВАФТА. Для Бруно Дельбоннелю *притаманне використання в зйомці теплої кольорової палітри на основі жовтого і зеленого та ефекту зернистої плівки для створення враження ретро*. Входить до Асоціації французьких кінооператорів та Американського товариства кінооператорів.



Януш Камінський

Януш Камінський (1959) – американський кінооператор і режисер польського походження. Навчався мистецтву створення фільмів спочатку в Колумбійському коледжі Чикаго, а потім перейшов у Консерваторію Американського інституту кіно. Розпочав кар'єру з роботи гафера (головного техника з освітлення), а потім у команді грецького оператора Федона Папамічаєля. Зняв багато малобюджетних комерційних фільмів категорії В, зокрема, для режисера Роджера Кормана. Але справжнє розкриття його операторського таланту та популярність прийшли з початком роботи зі *Стівеном Спілбергом*. Камінський виступав оператором у фільмі Даяни Кітон «Польова квітка» (1991), де його роботу й побачив Спілберг та як продюсер запросив зняти телефільм Грегорі Хобліта «Випуск 64-го року» (1993). Першою спільною кінострічкою Камінського та Спілберга стала оscarоносна історична драма *«Список Шиндлера»* (1993). За операторську роботу над фільмом Януш отримав свій перший «Оскар», а також премію ВАФТА. Другий «Оскар» та премію ВАФТА Камінський у співпраці зі Спілбергом отримав за воєнну драму *«Врятувати рядового Райана»* (1998).

Серед інших відомих робіт зі Стівеном Спілбергом: науково-фантастичний бойовик «Парк Юрського періоду: Загублений світ» (1997), науково-фантастична драма «Штучний розум» (2001), детективна трагікомедія «Врятуй мене, якщо зможеш» (2002), пригодницький бойовик «Індіана Джонс і Королівство кришталевого черепа» (2008), пригодницький 3D-мультфільм «Пригоди Тінтіна: Таємниця «Єдиного рога» (2011), біографічний фільм «Лінкольн» (2012), пригодницький фільм-фентезі «Великий і добрий велетень» (2016) і музична романтична драма «Вестсайдська історія» (2021). У 2007 р. зняв фільм [Джуліана Шнабеля «Скафандр і метелик»](#), за який того ж року отримав приз за кращу операторську роботу Стокгольмського кінофестивалю, «Золоту жабку» Міжнародного фестивалю операторського мистецтва «Camerimage», а в 2008 р. – премію «Незалежний дух» («Independent Spirit»). У 2010 р. отримав від Американського інституту кіномистецтва отримав премію імені Франкліна Джеймса Шаффнера.



Еммануель Любецкі

[Еммануель Любецкі](#) (1964) – мексиканський кінооператор, син актора і продюсера Муні Любецкі. Навчався в університетському центрі кінематографічних студій (CUEC) – національній школі кіномистецтва в Мехіко, де познайомився з Альфонсом Куароном. Свій творчий шлях розпочав у 1980-ті рр. у мексиканському кіно та на телебаченні. Першим фільмом міжнародного рівня стала американська комедійна драма Кеві Розенфельда «Двадцять баксів» (1993). Еммануель тісно співпрацює з режисером [Альфонсо Куароном](#), створюючи у цій співпраці шість фільмів: «Лише зі своїм партнером» (1991), «Маленька принцеса» (1995), «Великі сподівання» (1998), «І твою маму теж» (2001), «Останній нащадок Землі» («Людські діти») (2006) і «Гравітація» (2013). За операторську роботу над фільмом «Маленька принцеса» вперше номінувався на премію «Оскар», але отримав її у 2013 р. за науково-фантастичний фільм [«Гравітація»](#), в якому він для створення ілюзії сцен, зроблених в одному кадрі, поєднав два кадри через цифровий фон космосу. Наступного року Любецкі отримує премію «Оскар» за кращу операторську роботу в чорній комедії-драмі [Алехандро Гонсалеса Іньяріто «Бьордмен»](#) (2014), де знімання робилося так, що складалося враження, наче фільм знятий одним кадром. У 2015 р. отримує свій третій «Оскар» та премію Американської спілки кінооператорів за роботу над вестерном-драмою того ж Іньяріто «Легенда Г'ю Гласа» («Уцілілий») (2015), в якому під час знімання використовувалося лише природне освітлення. Любецкі став першим кінооператором, який отримував премію «Оскар» три рази поспіль.

Співпрацював з режисерами, чії фільми користуються популярністю в глядачів та були гідно оцінені критиками: за фільм Бреда Сілберлінга «Лемоні

Снікет: 33 нещастя» (2004) номінований на премію «Супутник», за фільм Терренса Маліка «Новий Світ» (2005) – на премію «Оскар», за фільм Маліка «Дерево життя» (2011) – на премію «Оскар» і «Супутник». За знімання фільму **Тіма Бертона «Сонна лощина» (1999)** отримав премії: «Супутник», від спілок кінокритиків Бостона, за фільм **«Останній нащадок Землі»** – премію ВАФТА та Американської спілки кінооператорів за видатні досягнення, за фільм Теренса Маліка «До дива» (2012) – премію спілки кінокритиків Сан-Дієго. Любецькі відомий своїм *оригінальним використанням довгих планів, ширококутної оптики, стедикаму та ручної камери*. У 2016 р. за великі досягнення в кінематографі, відео та анімації отримав нагороду Люм'єр.



Метью Лібатік

Метью Лібатік (1968) – американський кінооператор, найбільш відомий своєю співпрацею з режисером *Дарреном Аронофські*. Отримав ступінь магістра витончених мистецтв в Американському інституті кіно. Спочатку Метью працює оператором-постановником музичних кліпів. У 1993 р. знімає для Аронофські короткометражну стрічку «Найпростіші», а потім і повнометражні фільми, серед яких: психологічна драма **«Реквієм за мрією» (2000)**, епічна драма **«Фонтан» (2006)**, психологічний трилер **«Чорний лебідь» (2010)**, біблійна драма **«Ной» (2014)**, психологічний фільм жахів **«Мату!» (2017)**, драма **«Кит» (2022)**. Лібатік зняв фільми про супергероїв: Джона Фавро «Залізна людина» (2008) і «Залізна людина 2» (2010), за що отримав американську кінопремію незалежного кіно «Independent Spirit». Номінувався на премію «Оскар» за роботу над фільмом «Чорний лебідь» та музичну драму Бредлі Купера «Зірка народилася» (2018). У співпраці оператора та режисера найголовнішим вважає те, щоб вони мали *однакову мету та розповідали однакову історію*. З 2002 р. входить до Американської спілки кінооператорів.

Контрольні завдання

1. Назвіть відомих кінооператорів, яких ви знаєте. Чим вони прославилися? З якими видатними режисерами працювали чи працюють?
2. Підберіть один епізод з обраного фільму, в якому є видатна з точки зору операторського мистецтва робота.

Використані джерела

1. Аліфанов О. А., Десятник Г. О. Основи операторської творчості. *Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій*. Київ : КНУ, 2016. 126 с. URL: <http://surl.li/nowof> (дата звернення: 26.09.2023).
2. Кращий оператор року – Роджер Дікінс. <http://surl.li/oeveo> (дата звернення: 26.09.2023).

Урок 8.7

Тема «Особливості кіноакторської професії»

1. Зародження акторської професії

Зрозуміло, що професія кіноактора походить від давньої професії театрального актора. Ще в часи Давньої Греції перші актори вражали публіку, а театр був під заступництвом держави. І хоча всі ролі виконували чоловіки та носили маски, давньогрецьким акторам потрібно було вправно володіти голосом, тілом та вміти співати арії. Хоча був і певний період в історії, коли акторська професія вважалася не гідною, проте в епоху Відродження професію знову почали цінувати. Нині **актором (артистом)** називають професійного виконавця ролей у театрі, кіно та інших видах сценічного та екранного мистецтва.

На початку зародження кінематографа поняття кіноактора як такого не існувало, адже кіно сприймали як розвагу, гарне проведення дозвілля. У часи німого кінематографа для акторів головне було пластично відображати рухи та перебільшено втілювати реакції на події відповідно до команди режисера. Тому актори театру вважали роботу в кіно принизливою. З розвитком кінематографа, коли важливе значення набула драматургічна складова екранного твору, збільшується роль акторів у створенні майбутнього фільму.

Першим режисером, який приділяв велику увагу роботі з актором став американський режисер і актор **Девід Ворк Гріффіт**. Він запровадив **підготовку акторів до ролі**: вправи на рівновагу, ігри з предметами, використання предметів на передачу внутрішнього стану людини. Гріффіт ретельно припрацьовував мізансцени загальних планів та розбирав образи героїв на репетиціях. Перші відомі кіноакторки Мері Пікфорд та Ліліан Гіш розпочинали саме під керівництвом Девіда Ворка Гріффіта. Зокрема, Мері Пікфорд спочатку вимушено погодилась на участь у зйомках фільму Гріффіта «Дорога доли» (1910) – заради підробітку, бо працювала театральною акторкою на Бродвеї. Але згодом робота в кіно їй почала подобатися, Мері майстерно грала дівчат підліткового віку, стала дуже популярною серед глядачів та з 1914 р. отримувала за свою роботу 500 доларів на тиждень. Ліліан Гіш познайомилася з Гріффітом завдяки Пікфорд. Першою короткометражною стрічкою за її участю був «Невидимий ворог» (1912), де вона зіграла разом з сестрою Дороті. Найбільшу популярність Ліліан Гіш принесла роль у культовому німому історичному фільмі «Народження нації» (1915).

З появою повнометражних фільмів зростає й конкуренція серед студій, які намагалися випустити більше якісних і популярних фільмів, щоб випередити конкурентів. На допомогу приходять **реклама**. А найкращою рекламою фільмів стали їхні обличчя, тобто обличчя кіноакторів. Тож у газетах, на косметичних упаковках та в інших рекламних компаніях найчастіше можна було побачити обличчя популярних тоді Мері Пікфорд та Дугласа Фербенкса. Створенню **американської системи кінозірок**

сприяла діяльність кінокомпаній «XX століття Фокс» і «Парамаунт», які цілеспрямовано робили все, щоб актори ставали справжніми кумирами для глядачів. Кінозірка повинна була мати не лише великий гонор і купу прихильників, але й зоряний стиль життя та відповідну поведінку. «Фабрикою зірок» також називали кіностудію «Metro-Goldwyn-Mayer», з якою був підписаний контракт у шведської кінозірки Грети Гарбо.

У 1920-ті рр. вагомою фігурою в американському кіновиробництві стає *продюсер*, чие слово було вирішальним у виборі ролі акторами. Так, більшість кінозірок настільки були заручниками свого зіркового образу, що й ролі підбиралися відповідні – які б відповідали амплу, підтримували створену історію життя актора та привели б ще більше глядачів. Тому актори повинні були бути не просто талановитими, а й зовнішньо привабливими, щоб відповідати статусу кінозірки.

Комедійні фільми, популярність яких розпочалася з кінострічки братів Льюм'єрів «Политий поливальник» (1895 р.), отримали свій розвиток завдяки створенню кінорежисером і продюсером Маком Сеннетом системи комічних масок. За цією системою вироблялася певна комічна зовнішність головного героя з відповідною поведінкою та реакцією на події. Сеннет розпочав як актор у фільмі Девіда Ворка Гріффіта, а потім на кіностудії «Байограф» як режисер почав знімати *ексцентричні комедії – слепстіки*, де були комедійні сцени з ляпасами, падіннями та погонями. Такі фільми будувалися навколо *безглузвих ситуацій – тегів*, а комічні маски акторів допомагали в цьому. Відомими представниками комічних масок є: Бастер Кінон – людина без посмішки, Гарольд Ллойд – звичайний міський хлопець у пошуках кращої долі, Макс Ліндер – елегантний Макс, комічний у своєму характері та реакціях на події, Чарлі Чаплін – комічний чоловічок з вусиками, тростиною та зім'ятим циліндром.

Зміні до підходу в роботі з акторами привнесло відкриття кінорежисера Льва Кулешова монтажного кінематографа, в якому фізична дія ставала змістом кожного кадру, що з'єднувалися в монтажні фрази, ті – в епізоди, а вже епізоди – у повноцінний фільм. Тому й кіноактор ставав своєрідним натурником, який повинен був виконувати фізичні дії відповідно до завдання режисера. Прикладом використання акторів другорядних ролей як натурників та розкриття образу героїв виконавцями головних ролей є творчість українського режисера Олександра Довженка.

З появою звукового кіно підвищуються вимоги до професійності кіноакторів. Спочатку акторам було досить важко, адже більше уваги приділялось не лише рухам чи міміці, а й інтонаціям. Але звукозапис початку звукового кінематографа не був ідеальним, тож акторам доводилося дуже нарочито вимовляти свої слова, через що загальна картинка виглядала трохи театральною, з показними рухами та вимовою. Поступово виникало розуміння того, що необхідно змінювати екранну драматургію та припрацьовувати акторські мізансцени та взаємодію між героями.

Акторська гра стає більш реалістичною лише в 1930-х рр., коли звукове кіно більш впевнено «стає на ноги».

2. Напрацювання акторської техніки та відомі системи акторської гри

Для того, щоб актор міг «включитися» у виконання ролі в необхідний момент, потрібно відпрацювати *акторську техніку* та враховувати *психічні умови для виникнення фізичної дії (психофізика)*. Для досягнення певного творчого стану важливе напрацювання чотирьох складників акторської техніки: *сценічної уваги* (зосередженості), *сценічної свободи* (тіла без напруження), *сценічної віри* (оцінки запропонованих обставин) та *сценічної дії* (відповідна дія). Актори відтворюють відчуття героя, його переживання та відповідно діють, створюючи заданий образ.

Також створити цілісний образ героя, повноцінно перевтілитися, акторові допомагає використання відомих систем акторської гри. Найпопулярнішою серед акторів театру і кіно є *система Станіславського*. Костянтин Станіславський вважав, що для кращого перевтілення, акторові необхідно «вдягти на себе» переживання та думки героя. Ключовими також є *надзавдання* (головна ідея твору) та *наскрізна дія* (вчинки героя на шляху до мети). Актор повинен щоденно працювати над собою, а результатом роботи над роллю повинно стати повне перевтілення актора на образ героя. У своїй системі Станіславський також наголошував на використанні *п'яти головних принципів: життєвої правди, надзавдання, активності дії, органічності (природності) та перевтілення*. Крім того, за системою, психологічні переживання героя можна відтворити за допомогою певних фізичних дій.

Інша система акторської гри створилася завдяки німецькому режисерові *Бертольду Брехту* і полягає у відстороненні акторів від образу. Актор повинен грати не образ героя, а ставлення до нього, ведучи розповідь про його життя з розумінням усіх внутрішніх переживань і поведінки персонажа. Брехт називав таку систему гри «*чесним театром*», в якому глядачів спонукали до роздумів.

За системою польського режисера *Єжи Гротовського* акцент ставиться на розкритті внутрішніх переживань героя за допомогою фізичного тренінгу. Завдяки такому тренінгу актор повинен вивільнити власне тіло, щоб рухи лише доповнювали психо-емоційні переживання. Акторові в цій системі не потрібно перевтілюватися в героя повністю, а розкрити свої відчуття і характер за допомогою персонажа.

Протягом довгого періоду саме система Станіславського використовувалася в роботі кіноакторів для створення реалістичності образу. З часом в акторській роботі почали діяти й інші системи. Але через те, що глядачі більше любляють реалістичну гру, то система Станіславського й нині займає основне місце у вихованні актора.

Проте варто пам'ятати, що в роботі актора в кіно існують певні відмінності. Зокрема, актор діє в межах певного кадру, тому йому необхідно кожен раз знову входити в роль на основі власного розуміння образу персонажа. Тут на допомогу приходять здатність актора відтворити емоційний стан героя, атмосфера екранної дії та ставлення героя до події.

Акторів на роль у фільмі обирають за зовнішністю, пластикою, вміннями, необхідними для ролі, досвідом перевтілення тощо. Звертають увагу й на те, щоб акторська гра відповідала баченню ролі. У взаємодії з акторами режисер може використовувати *п'ять методів роботи* – кожен окремо чи всі разом: *за системою Станіславського* (з глибоким аналізом ролі і ретельною побудовою мізансцен), *режисерський показ* (відтворення актором психофізики, продемонстрованої режисером), *використання типажу* (пошук актора за схожістю з героєм), *робота з професіоналом* (актори-професіонали, що пропрацьовують образ героя вже на етапі прочитання сценарію), *метод провокацій* (використання провокацій, які стимулюють акторів на прояв потрібних емоцій та дій).

3. Професійні вимоги до акторів

Актори повинні вміти *перевтілюватися відповідно до образу* свого героя та задуму режисера: передавати характер та внутрішні мотиви, поведінку, ходу та міміку. Потрібно вміти створювати образ персонажа відповідно до короткого словесного опису. Важлива правильна артикуляція, грамотна вимова, впевненість на сцені та перед камерою.

Для здобуття акторської професії *закінчують спеціальні профільні заклади вищої освіти*, де отримують диплом актора театру / кіно, проте існує можливість й закінчити школу-студію або акторські курси. Хоча існують випадки, коли актори розкривали свою майстерність на найвищому рівні, зовсім не маючи профільної освіти. Професія актора передбачає наявність багатьох вмінь, адже крім акторської майстерності, органічності та виразних зовнішніх даних, важливими будуть додаткові вміння, які знадобляться під час виконання вокальних партій чи хореографічних номерів. Акторів також потрібно вміти працювати самостійно та взаємодіяти з іншими партнерами по кадру.

Крім роботи в кіно, актори дуже часто поєднують свою діяльність з озвучуванням та дубляжем фільмів і анімації. Проте варто зазначити, що не кожному гарному акторові вдається добре втілити героя в дубляжі, тож акторська гра голосом – то окремий вид майстерності.

Тим, хто хоче стати актором, варто розуміти, що популярність та високі гонорари рідко приходять одразу: спочатку треба напрацювати певний досвід. А ще ця професія – досить нестабільна, бо крім ненормованого графіку, іноді роботи в складних фізичних умовах, можуть відбуватися простої, коли немає пропозицій на ролі.

У кіноакторів для пошуку роботи повинна бути готова своєрідна презентаційна «папка», тобто наявність гарних *фотопортретів*, *шоуріл* (нарізка з вже наявних відеоробіт, 2–3 хв), *відеовізитка* (розповідь про себе, свої навички, 30 сек) та *резюме*. Зміст резюме також має специфічні відмінності від звичного. Так, крім імені, контактних даних, закладу навчання й курсів, в акторському резюме вказують зріст, вагу, розмір одягу й взуття, навички, які будуть корисними в зніманні (з вокалу, танців, водіння, фехтування тощо) та фільмографію. В Україні акторів підбирають відповідно до бачення режисера, іноді можуть шукати через соціальні мережі та бази акторів. За кордоном же акторові для просування обов'язково мати власного агента, який займається всіма етапами відбору на роль. У нашій країні агенти поки що найчастіше займаються питаннями гонорару, райдеру та підписанням договору.

Проби на роль може проводити як особисто режисер, так і кастинг-директор чи кастинг-менеджер. Для когось достатньо просто поговорити з актором та подивитися на його пластику, а для інших важливо побачити актора в гримі, костюмі, а може й на локації. За період ковідного карантину набув популярності ще й інший вид проб – за допомогою Zoom-конференції, а також самопроби – коли актор самостійно готує та знімає сцену та відправляє на кастинг.

Акторам потрібно бути готовими до тривалого знімального дня, адже зміна найчастіше розпочинається десь о 6 ранку і триває 12–15 годин. Спочатку в гримерці над акторами працюють костюмери та гримери. На це може піти до двох годин підготовчого часу, якщо ж грим пластичний, то, в залежності від його складності, може тривати й набагато довше. Далі відбуваються репетиції в декораціях, після – безпосередньо знімальний процес.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про історію виникнення акторської професії?
2. За яких умов і в якій країні виникла «система кінозірок»?
3. Назвіть найвідоміші системи акторської гри.
4. Що потрібно знати та вміти, щоб стати актором / акторкою?

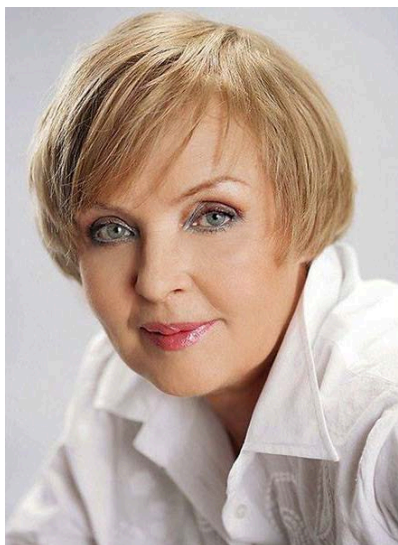
Використані джерела

1. «Актор – частина мови дієслово». Актриса Катерина Молчанова – про свою професію. URL: <http://surl.li/pkmhk> (дата звернення: 09.09.23).
2. Десятник Г. О., Лимар Л. Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2020. 108 с. URL: <http://surl.li/pkjfx> (дата звернення: 09.09.23).
3. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с. URL: <http://surl.li/pkjhc> (дата звернення: 09.09.23).
4. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників. Вип. 82 «Виробництво та розповсюдження кіно- і відеофільмів» : наказ МКіМУ від 25.10.2004 р. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/22417_22417 (дата звернення: 09.09.23).

Урок 8.8

Тема «Популярні українські кіноактори»

Популярні українські актори були у різні часи історії кінематографа. Як раніше, так і нині складається так, що актори кіно «походять» з театру. Тому через екранну впізнаваність набули ще більшої популярності і вже на них ходять до театру, або ж вони повністю присвятили свою діяльність кінематографу. Проте трапляється й навпаки. Наприклад, Ада Роговцева дебютувала на сцені театру в 1959 р. в головній ролі у виставі «Юність Полі Вихрової», у 22 роки. А в кіно вперше знялася, коли їй було 18 років.



Ада Роговцева

Ада Миколаївна Роговцева – народна артистка України (1978), Герой України (2007). Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (1981), Державної премії України ім. Олександра Довженка (2017). Має орден княгині Ольги II ст. (2002) та ордени «За заслуги» I, III ст. (1997, 2009). Народилася 16 липня 1937 р. в місті Глухові Сумської області. Ада Миколаївна в молодості мріяла стати журналісткою, а от до театрального запропонувала вступити подруга. Роговцевій одразу вдається проявити себе у навчанні, за що отримує підвищену стипендію. Після закінчення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенко-Карого, у 1958 р. розпочинає роботу в Національному академічному російському драматичному театрі ім. Лесі Українки (м. Київ, нині – Національний академічний театр ім. Лесі Українки). Театральний дебют розпочинається одразу з головної ролі у виставі «Юність Поліни Вихрової». Цікавий факт – звання заслуженої артистки УРСР Ада отримала достатньо рано, у 23 роки, після того як зіграла головні ролі лише в трьох виставах. Вагоме значення у творчому доробку мала роль Гелени у виставі «Варшавська мелодія», яку показали на сцені більше 700 разів. У цьому театрі Ада Миколаївна служила 35 років. Після того, як театр очолює новий художній керівник, Роговцева не знаходить з ним спільної мови, тому переходить до Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Нині видатна акторка продовжує грати на сцені, але в антрепризах.

Дебютом у кіно стала екранізація повісті Михайла Коцюбинського «Fata Morgana» – «Кривавий світанок» (1956), де Ада зіграла роль Гафійки: це сталося на самому початку навчання в інституті, у 18 років. Далі будуть епізодичні ролі – до 1970 р., коли всесоюзну популярність принесе роль у двосерійній драмі **«Салют, Маріє!»**. У пік кінокар'єри акторки виходять три стрічки: екранізація твору Лесі Українки **«Кам'яний господар»** (1971), **«Приборкання вогню»** (1972) та серіал **«Вічний поклик»** (1973). На сьогодні Ада Миколаївна продовжує зніматися у фільмах та серіалах, поєднуючи творчу та волонтерську діяльність. Зокрема, з початку російсько-української

війни у 2014 р. часто виступала перед українськими воїнами з виставами. Ці виступи Ади Роговцевої та її колег по театру та кіно періоду 2014–2019 рр. й лягли в основу документального фільму «Вітер зі Сходу» (2019). Режисером фільму стала донька акторки Катерина Степанкова, а оператором – онук Олексій.

Найвідоміші кінороботи: фільми «Лісова пісня» (1961), «Салют, Маріє!» (1970), «Камінний господар» (1971), «Приборкання вогню» (1972), «Поема про крила» (1978), «Було у батька три сини» (1981), «Кармелюк» (1985), «Мама» (2010), «Вітер зі Сходу» (2019), «Казка старого мельника» (2020), серіали «Вічний поклик» (1973), «Віддана» (2020), «Сага» (2020), «Перші ластівки. Залежні» (2020), «Мама. Продовження» (2022).

Нагороди за кінороботи: фільм «Салют, Маріє!» (Московський міжнародний кінофестиваль – приз на найкращу жіночу роль, 1971), премія «Золотий Дюк» на Одеському міжнародному кінофестивалі – за внесок у кіномистецтво (2018), Національна кінопремія «Золота дзига» – за внесок у розвиток українського кінематографа (2020).



Станіслав Боклан

Станіслав Володимирович Боклан – заслужений артист України (2006), народний артист України (2016). Має Орден «За заслуги» III ст. (2021). Народився 12 січня 1960 р. у селі Брусилів Житомирської області. До театрального інституту Станіславу вступити вдалося не одразу, тому спочатку він працював на заводі. Навчався на курсі Бориса Ставицького акторського факультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), який закінчив у 1984 р. Акторський шлях розпочав у Донецькому обласному російському драматичному театрі (м. Маріуполь), де пропрацював 10 років. Потім повернувся до Києва та з 1994 по 2020 рр. працював у Київському Молодому театрі (нині – Київський національний академічний Молодий театр). Певний час викладав в університеті ім. І. Карпенка-Карого. Найвідоміші кінороботи: фільми «Тарас Шевченко. Заповіт» (1992–2005), «Нескорений» (2000), «Поводир, або Квіти мають очі» (2013), «Незламна» (2015), «Межа» (2017), «Пульс» (2021), серіали «Коли ми вдома» (2014–2018), «Слуга народу» (2015–2019), «Центральна лікарня» (2016), «Століття Якова» (2016), «Папик» (2019–2021), «Кріпосна» (2019–2021). Нагороди за кінороботи: фільм **«Поводир»** (Одеський міжнародний кінофестиваль – «Золотий Дюк» за найкращу акторську роботу в національному конкурсі, 2014; «Universe Multicultural Film Festival» (США) – гран-прі за найкращу чоловічу роль, 2015).



Ольга Сумська

Ольга В'ячеславівна Сумська – заслужена артистка України (1997), народна артистка України (2009). Лауреатка Національної премії України ім. Т. Шевченка, має Орден княгині Ольги III ст. (2021). Народилася 22 серпня 1966 р. у Львові у відомій акторській родині – народного артиста В'ячеслава Гнатівич Сумського та заслуженої артистки Ганни Опанасенко-Сумської, які працювали в Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка. Акторський шлях Ольги розпочався у віці 5 років: на сцені Запорізького українського драматичного театру ім. М. Щорса у виставі «Дженні Герхардт» за Теодором Драйзером. Фахову освіту отримала на акторському факультеті Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, закінчивши його в 1987 р. Після закінчення вишу в 18 років працювала в Національному академічному театрі російської драми ім. Л. Українки. Хоча зніматися в кіно Ольга В'ячеславівна почала ще в студентські часи з фільму *«Вечори на хуторі поблизу Диканьки»* (1983), проте справжню популярність їй принесла головна роль в першому українському серіалі *«Роксолана»* (1996–2003). Згодом, коли на українських екранах почали показ турецького серіалу «Величне століття», Сумська озвучила одну з головних ролей. Акторка відома також й як ведуча різних телепрограм. Зокрема, вела програму «Імперія кіно» (1997–2008).

Найвідоміші кінороботи: фільми «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1983), «Назар Стодоля» (1988), «Голос трави» (1992), «Записки кирпатого Мефістофеля» (1994), «Тигролови» (1994), «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2006), «Іван Сила» (2013), «Тіні незабутих предків» (2013); серіали «Роксолана» (1996–2003), «Кріпосна» (2019). Озвучування та дубляж: «Тачки» (1, 3 частини – 2006, 2017) – Саллі Каррера, «Величне століття. Роксолана» (2011) – Айше Хафса Султан, «Чаклунка» (2014) – Малефісента, «Величне століття. Нова володарка» (2018) – Сафіє Султан, «Чаклунка. Володарка темряви» (2019) – Малефісента. Нагороди за кінороботи: фільм *«Голос трави»* (кінофестиваль «Сузір'я» – за найкраще виконання жіночої ролі, 1994). Старша сестра Ольги – **Наталія Сумська** – також акторка та телеведуча, провідна акторка Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, народна артистка України (2000).

Римма Анатоліївна Зюбіна – акторка та телеведуча. Відзначена особистою зіркою на «Площі зірок» у Києві за видатний внесок в українське театральне та кіномистецтво (2019 р.).

Народилася 23 серпня 1971 р. в Ужгороді Закарпатської області. Акторкою захотіла стати, коли побачила сестру Ларису в головній ролі у дитячій виставі «Попелюшка».



Римма Зюбіна

Сестра в результаті стала хіміком, а от Римма змалечку йшла до своєї мрії: займалася в дитячому театрі «Ровесник», брала участь у радіо-та телепрограмах. І вже з 17 років грала в масових сценах на підмостках Закарпатського обласного музично-драматичного театру. Закінчила Ужгородське культурно-освітнє училище (нині – КЗВО «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради) та була запрошена акторкою одразу до трьох театрів. Проте продовжує своє навчання на режисерському курсі Дмитра Чайковського в Київському державному інституті культури (нині – Київський національний університет культури і мистецтв). Проте через рік отримує запрошення на роботу від Закарпатського обласного музично-драматичного театру та повертається в Ужгород. Навчання вже проходила на заочній формі та закінчила інститут у 1994 р. У Київському академічному Молодому театрі почала працювати з 1997 р.

Акторській кінодебют відбувся в 1992 р. у фільмі «Про шалене кохання, снайпера і космонавта». Але найпопулярнішою та премійованою стала головна роль у фільмі **«Гніздо горлиці»** (2016). Найвідоміші кінороботи: фільми «Жіноча інтуїція» (2003), «Тобі, справжньому» (2004), «Аврора» (2006), «Гніздо горлиці» (2016), «Межа» (2018), «Казка старого мельника» (2020), «Я працюю на цвинтарі» (2021), «Памфір» (2022); серіали «Агенти справедливості» (2019), «Люся інтерн» (2021).

Нагороди за кінороботи: фільми «Гніздо горлиці» (Міжнародний кінофестиваль Мангейм-Гайдельберг (Німеччина) – нагорода за особливі досягнення, 2016; Національна кінопремія «Золота дзига» – найкраща акторка, 2017; Міжнародний кінофестиваль «Любов – це божевілля» (Болгарія) – найкраща акторка (2017)).

Римма Зюбіна вже багато років заміжня за театральним режисером Станіславом Мойсеєвим. Акторка має активну громадську позицію та займається волонтерством. Зокрема, з 2018 р. на волонтерських засадах грає у виставі «Це все вона» в Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі, який у 2014 р. переїхав до Сєвєродонецька, а зараз знаходиться в Сумах.

Олеся Вікторівна Жураківська – заслужена артистка України (2016). Лауреатка Мистецької премії «Київ» ім. А. Бучми (2021), має Орден княгині Ольги III ст. (2021). Відзначена особистою зіркою на «Площі зірок» в Києві за видатний внесок в українське театральне та кіномистецтво (2021). Народилася 13 серпня 1973 р. в Києві. Здібність до акторства проявляла ще з дитинства, проте за першою освітою – технолог швейного виробництва. Вчилася в Російському університеті театального мистецтва (ГІТІС). Після закінчення вишу (1996) працювала в Московському драматичному театрі ім. М. Єрмолової. У 2001 р. повертається до Києва та вже з 2002 р. починає



Олеся Жураківська

працювати у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра. Нині Олеся Вікторівна не лише грає ролі на сцені (вистави «Корсиканка», «Усі мої найкращі речі»), а й виконує обов'язки директора-художнього керівника цього театру (2023). Свій шлях у кіно Олеся розпочала в 1999 р., проте це переважно були другорядні ролі. Але знаковим стала роль дівчини з відром у фільмі Сергія Лозниці «Донбас» (2018), за яку номінувалася на отримання Національної премії кінокритиків «Кіноколо» (як найкраща акторка, 2018) та Національної кінопремії «Золота дзига» (за найкращу жіночу роль другого плану, 2019). Звісно, головні ролі траплялися, але найбільш впізнаваною стала головна роль Ніни Петрівни Швидченко у воєнно-драматичному серіалі *«Мама»* (2021), за яку Олеся Жураківську в 2023 р. було номіновано на Національну премію України ім. Т. Шевченка.

Найвідоміші кінороботи: фільми «Донбас» (2018), «Казка старого мельника» (2020); серіали «Шлях у порожнечу» (2014) «Подорожники» (2019), «Перші ластівки» (2019), «Кріпосна» (2019–2021), «Перші ластівки. Залежні» (2021), «Мама» (2021), «Мама. Продовження» (2022). Нагороди за кінороботи: серіал «Шлях у порожнечу» (телевізійна премія «Телетріумф», 2014).



Ірма Вітовська

Ірма Григорівна Вітовська-Ванца – заслужена артистка України (2016), заступник голови Національної спілки театральних діячів України. Лауреатка Мистецької премії «Київ» ім. І. Миколайчука за вагомий внесок у розвиток українського кіномистецтва (2020). Перша отримала премію «Women in art» категорії «Театр та кіно», створеною ООН та Українським інститутом. Відзначена особистою зіркою на «Площі зірок» в Києві за видатний внесок в українську кіноіндустрію (2019). Народилася 30 грудня 1974 р. в Івано-Франківську, де потім у місцевому Палаці піонерів відвідувала театральний гурток. Дуже хотіла стати археологом, тому декілька років поспіль намагалася вступити в Прикарпатський інститут ім. В. Стефаника (нині – Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника). Але все ж таки доля приводить до акторської професії й Ірма в 1998 р. отримує спеціальність «Актор драматичного театру», закінчивши курс народного артиста України Богдана Козака в Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка. На четвертому курсі разом з однокурсниками бере участь у театральному фестивалі «Березіль», де її помічають представники Київського академічного Молодого театру та запрошують до співпраці. Тож одразу після завершення навчання Ірма

Вітовська розпочинає роботу саме в цьому театрі, де працює й донині. Першою у театрі була роль Стальної волі в однойменній виставі у постановці Дмитра Богомазова.

У 2015 і 2016 рр. Ірма отримує головні ролі у виставах, які високо оцінили критики: за роль баби Прісі – мешканки Чорнобильської зони у виставі «Сталкери» отримує нагороду за найкращу жіночу роль на Театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (2015) та стає лауреаткою театральної премії «Київська пектораль» (2016), а за роль у «Оскарі та рожевій пані» про онкохворого хлопчика – лауреаткою Національної премії «Благодійна Україна» (2016).

Першою кінороллю (одразу головна роль) стала зв'язкова УПА Даруся Гусяк у фільмі «Нескорений» (2000). Але справжню популярність принесла роль у телесеріалі «Леся+Рома» (2005–2006). У 2017 р. Ірмі довелося зіграти роль баби Прісі вже на екрані: вперше в Україні твір отримує життя і в театрі, і в кіно, де грають ті самі актори – фільм жахів Володимира Тихого «*Брама*». Не залишилася непоміченою й роль мами у фільмі Антоніо Лукіча «*Мої думки тихі*» (2019), який отримав «Кришталевий глобус» на Міжнародному кінофестивалі у Карлових Варах та приз глядацьких симпатій і від ФІПРЕССІ на Одеському міжнародному кінофестивалі у 2019 р. Нині Ірма Вітовська продовжує працювати в театрі та поєднує це зі зйомками у фільмах та телепроектах. Найвідоміші кінороботи: фільми «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2007), «Владика Андрей» (2008), «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018), «Брама» (2018), «Мої думки тихі» (2019), «Казка старого мельника» (2020), «Коза Ностра. Мама їде» (2022); серіали «Леся+Рома» (2005–2006), «Подорожники» (2019), «Молода» (2023). Озвучування та дубляж: «Телепузики» (1997–2001) – Лала, «Джонні Д.» (2009) – Біллі Фрачете, «Мінлива хмарність, часом фрикадельки» (2009, 2013) – Сем Спаркс. Нагороди за кінороботи: фільми «Брама» (Національна премія кінокритиків «Кіноколо» – як найкраща акторка, 2018; Національна кінопремія «Золота дзиґа» – за найкращу жіночу роль, 2019), «Мої думки тихі» (Національна премія кінокритиків «Кіноколо» – як найкраща акторка, 2019; Національна кінопремія «Золота дзиґа» – за найкращу жіночу роль, 2020; Одеській міжнародний кінофестиваль – Золотий Дюк за найкращу акторську роботу, 2019; Трускавецький міжнародний кінофестиваль «Корона Карпат» – приз за найкращу жіночу роль, 2019), «Майже святий Сеня» (Міжнародний кінофестиваль «Буковина» – найкраща акторка, 2021; Міжнародний кінофестиваль «Кіно і ТИ» – (краща жіноча роль (ігрове кіно, короткий метр), 2021).

Назар Олександрович Задніпровський – заслужений артист України (2007), народний артист України (2017). Народився в 1975 р. в Києві у відомій акторській родині. Представляє вже четверте покоління акторів: прадідусь Семен Ткаченко – театральний режисер, засновник Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, прабабуся Катерина Рей-Ткаченко також акторка і разом з чоловіком брала участь у створенні

легендарного театру, бабуся Юлія Ткаченко та дідусь Михайло Задніпровський також грали в театрі ім. І. Франка, батько Олександр (Лесь) Задніпровський служить на тих самих підмостках, а мама Зоя Сивач – акторка Київського театру юного глядача на Липках. Тож майбутню професію Назарові не довелося обирати. Хоча спочатку він мріяв піти в кулінарний, щоб потім відкрити в театрі кафе і вдень безкоштовно годувати акторів. Акторський факультет Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого закінчив у 1996 р. й вже наступного року почав працювати в Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка. Побачити його можна у виставах: «Моя професія – синьйор з вищого світу» (за роль синьйора Папагатто отримав звання народного артиста України), «Великі комбінатори» (в якій грає разом з батьком).



Назар Задніпровський

Кінодебют стався в 1994 р. у фільмі «Дорога на Січ», де Назар грав разом з батьком. Далі були не дуже помітні ролі в різних фільмах, аж поки не сталася перша головна роль в комедійному фільмі «Сказане весілля» (2018), де йому довелося зіграти батька молоді доньки. А от справжню «народну» популярність принесла роль Васи в телевізійному серіалі *«Будиночок на щастя»*. Так і продовжує Назар найчастіше обирати комедійні ролі. А ще з успіхом і задоволенням займається озвучуванням і дубляжем. Особливо вдається дубляж мультиплікаційних героїв. Назар Задніпровський каже: *«Я вважаю, що дубляж – це моя місія. Я саме так сприймаю озвучку мультиків українською мовою для наших дорогих дітей – щоб батьки частіше вмикали їм україномовний переклад улюбленого мультфільму. Наприклад, за єнота Ракету з «Рятівників галактики» мені досі дякують»*.

Найвідоміші кінороботи: фільми «Дорога на Січ» (1994), «Сказане весілля» (1, 2, 3 частини – 2018, 2019, 2021), серіали «Слуга народу» (2015 – 2019), «Будиночок на щастя» (2018 – 2022), «Великі вуйки» (2019). Озвучування та дубляж: «Корпорація монстрів» (2002) – Майк Вазовський, «Мега мозок» (2010) – Титан, «Тачки 2» (2011) – Майлз Баксельрод, «Мадагаскар 3» (2012) – Стефано, «Люди в чорному» (2012 р.) – Джеффри Прайс, «Університет монстрів» (2013) – Майк Вазовський, «Турбо» (2013) – Тіто, «Маппети 2» (2014) – ведмедик Фоззі, «Вартові галактики» (1, 2, 3 частини – 2014, 2017, 2023) – єнот Ракета, «Зоотрополіс» (2016) – пан Велет, «Секрети домашніх тварин» (1, 2 частини – 2016, 2019) – мопс Мотя, «Бєбі Бос» (2017) – Бєбі Бос, «Король лев» (2019) – Пумба.

Віталіна Миколаївна Біблів – заслужена артистка України (2020). Народилася в 1980 р. у місті Василькові Київської області. Вперше акторські таланти Віталіни розкрилися ще в шкільні роки, коли на День вчителя їй доручили зіграти Верку Сердючку. Ще в шкільні роки мріяла стати акторкою



Віталіна Біблів

розмовного жанру, але коштів на вступ до вишу не вистачило і довелося зі срібною медаллю вступати до коледжу культури та мистецтв (нині – КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського»). Тож за першою освітою Віталіна – режисер масових заходів. Але бажання стати акторкою не полишила, тож вже у 2003 р. закінчила навчання в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого на курсі Леся Танюка. Після завершення навчання у виші спочатку працювала в Київському театрі «Вільна сцена», потім – в Київському академічному театрі «Ательє 16». З 2008 р. працює в Київському академічному театрі «Золоті ворота». Театральним відкриттям Віталіна стала в 2015 р., коли зіграла Славку у виставі «Сталкери». За цю роботу в 2016 р. була номінована на театральну премію «Київська пектораль» у категорії «Найкраще виконання жіночої ролі другого плану». У 2023 р. була відзначена премією українського кіно та театру «Чорний лотос» у категорії «Акторка театру» за роль у виставі «Білка, яка прожила сто років».

Акторську кар'єру розпочала з епізодичної ролі в серіалі «Любов сліпа» (2004). Довгий час це були епізодичні ролі, навіть у титрах могли не вказувати її ім'я. Трохи змінила ситуацію роль Маші в телесеріалі «Сусіди» (2010 р.), але справжню популярність принесла роль старшої медсестри Віти Ігорівни Полупанової в серіалі **«Жіночий лікар»** (1–5 частини – 2012, 2013, 2017, 2019, 2020). А найбільш зірковою виявилася комедійна головна роль Люби в телесеріалі **«Будиночок на щастя»** (1–4 частини, 2018–2022). Незважаючи на те, що Віталіну Біблів знають та люблять саме як комедійну акторку, але їй вдаються й драматичні ролі. Так, на Одеському міжнародному кінофестивалі була високо оцінена робота у фільмі **«Брама»** (2018) – роль тої самої Славки, яку можна побачити у виставі «Сталкери». Високо оцінили критики й роль єврейської матері у фільмі **«Пісня пісень»** (2015), який у 2015 р. визнали найкращим фільмом міжнародного та внутрішнього конкурсів Одеського міжнародного кінофестивалю. Нині акторка грає в театрі, кіно, дублює фільми і мультфільми та викладає в Академії мистецтв ім. П. Чубинського, де колись навчалася. Є офіційним українським голосом у дубляжі Ребел Вілсон.

Найвідоміші кінороботи: фільми «Пісня пісень» (2015), «Брама» (2018), «Черкаси» (2019), серіали «Сусіди» (2010), «Жіночий лікар» (2012, 2013, 2017, 2019, 2020), «Будиночок на щастя» (2018–2022), «Люся інтерн» (2021). Озвучування та дубляж: «Попелюшка» (1950) – Дрізелла, «Думками навиворіт» (2015) – Печалька, «Ідеальний голос 2» (2015) – товстушка Емі, «Відчайдушні шахрайки» (2019) – Лонні, «Коти» (2019) – Дженіашвендія.

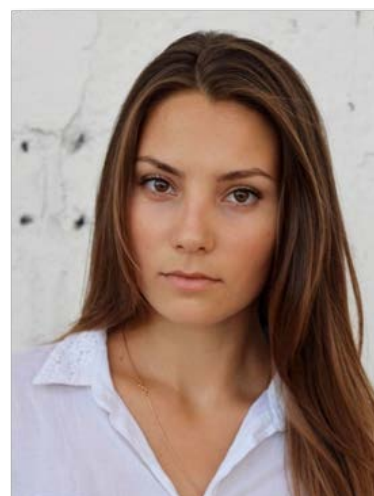
Нагороди за кінороботи: фільм «Брама» (Національна премія «Золота дзига» – в категорії «Найкраща акторка другого плану», 2019).



Тарас Цимбалюк

Тарас Васильович Цимбалюк – актор театру та кіно. Народився в 1989 р. в місті Корсунь-Шевченківській Черкаської області. Тарас брав участь у КВК, думав стати гумористом, але тато порадив вступати до театрального. Перша спроба була вступити до Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, але вона виявилася невдалою. Щоб не гаяти час, він вступає до Київського національного університету культури і мистецтв, а вже потім потрапляє на навчання в КНУТКіТ (закінчив курс Валентини Зимньої). Тарас поєднує навчання у двох закладах освіти. У 2011 р. його запрошують на роботу до Київського академічного Молодого театру, де він грає у виставах «Сатисфакція» та «Веніціанський купець». У 2012 р. – співпрацює з Київським академічним театром юного глядача на Липках, а в 2013 р. розпочинає роботу в Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір'я». Дебют в кіно відбувся в 2011 р. з ролі Макса в телесеріалі «Щоденники темного». Значну частину творчого кінодоробку актора займають серіали. Популярність же прийшла до нього після показу на телеекранах серіалу **«Спіймати Кайдаша» (2020)**, де він зіграв головну роль Карпа. До цього він також зіграв головну роль Івана «Чорного ворона» Чорноуса в драмі **«Чорний ворон» (2019)**, проте зацікавленість фільмом зросла саме після зіграної ролі Карпа. Найвідоміші кінороботи: фільм «Чорний ворон» (2019), серіали «Кріпосна» (2019), «Спіймати Кайдаша» (2020), «Кава з кардамоном» (2021), «Жіночий лікар. Нове життя» (2023).

Антоніна Валеріївна Хижняк – акторка театру, кіно та дубляжу. Народилася в 1990 р. в місті Українка Київської області. З дитинства мріяла стати акторкою. Навчалася в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Спочатку прийшла вступати на акторську майстерність, але на вступному іспиті їй порадили йти на кафедру мистецтва театру ляльок, бо зріст дівчини якраз підходив для цієї спеціальності – 160 см. Після закінчення вишу акторка працювала в Київському академічному театрі ляльок. Дебютувала в кінематографі з епізодичної ролі Каті в серіалі «Кохання з закритими очима» (2019). Але шалену популярність Антоніні принесла роль Мотрі в телесеріалі **«Спіймати Кайдаша» (2020)** за сценарієм Наталки Ворожбит на основі повісті Івана Нечуй-Левицького «Кайдашева сім'я». Цікаво, що на головну роль



Антоніна Хижняк

капітана поліції Катерини Червоної в іншому серіалі «Слід» (2020–2021) акторку було затверджено раніше. Проте показ «Кайдашевої сім'ї» відбувся раніше та й перевершити популярність детективному серіалу не вдалося. Антоніна зараз активно задіяна в озвучуванні та дубляжі, є офіційним українським голосом акторок Дейзі Рідлі та Алісії Вікандер.

Найвідоміші кінороботи: серіали «Спіймати Кайдаша» (2020 р.), «Слід» (2020–2021), «Я – Надія» (2023). Озвучування та дубляж: «Люди Ікс» (2011) – Янгол з крилами, «Дівчина з Данії» (2016) – Грета, «Зоряні війни» (2015, 2017, 2019) – Рей, «Валеріян і місто тисячі планет» (2017), «Лара Крофт» (2018) – Лара Крофт, «Коза Ностра. Мама їде» (2022), «Бриджертони: Історія королеви Шарлотти» (2023) – королева Шарлотта, «Щенячий патруль: Мегакіно» (2023) – Ві.

Контрольні запитання

1. Назвіть сучасних українських акторів та приклади їхніх кіно робіт.
2. Підготуйте повідомлення про одного з акторів /акторок та його творчість. Поясніть ваш вибір і значення цього актора в розвитку кінематографа.

Використані джерела

1. Ада Роговцева – біографія легендарної актриси. URL: <http://surl.li/micdh> (дата звернення: 06.08.2023).
2. Антоніна Хижняк: біографія актриси серіалу «Слід». URL: <http://surl.li/mswko> (дата звернення: 01.09.23).
3. Антоніна Хижняк: «Якщо чоловік дурніший за мене, з ним навіть спілкування не складеться, не те що стосунки». URL: <http://surl.li/mswiq> (дата звернення: 01.09.23).
4. Базів Л. Віталіна Біблів, актриса театру і кіно. Плакати на сцені – це як качати прес, потрібно тренуватися. URL: <http://surl.li/msilq> (дата звернення: 01.09.23).
5. Віталіна Біблів. <http://surl.li/msimd> (дата звернення: 01.09.23 р.). Булава О. Тарас Цимбалюк – успішний актор з Черкащини. URL: <http://surl.li/mswnx> (дата звернення: 01.09.23).
6. Життєвий і творчий шлях українського актора театру та кіно Станіслава Боклана. URL: <http://surl.li/micay> (дата звернення: 19.08.2023).
7. Ірма Вітовська. URL: <https://teleportal.ua/ua/person/irma-vitovska> (дата звернення: 30.08.23).
8. Котубей О. «Я своя. Я українська»: добірка фільмів, серіалів та вистав за участю Ади Роговцевої. URL: <http://surl.li/jeree> (дата звернення: 06.08.2023).
9. Кузнецова І. Ірма Вітовська про «терапію для українців», нове кіно і російську мову. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29380035.html> (дата звернення: 30.08.23).
10. Назар Задніпровський. URL: <https://teleportal.ua/ua/person/nazar-zadniprovskiy> (дата звернення: 01.09.23).
11. Назар Задніпровський, актор театру і кіно. Коли давали роль у «Скаженому весіллі», казали: «Потрібен 40-річний батько і дочка 20-ти років». URL: <http://surl.li/msgqy> (дата звернення: 01.09.23).
12. Олеся Жураківська: біографія, творчість та всі новини про актрису. URL: <http://surl.li/mppow> (дата звернення: 06.08.2023).
13. Ольга Сумська: біографія і особисте життя найкрасивішої акторки в історії України. URL: <http://surl.li/mPOSE> (дата звернення: 28.08.23).
14. Римма Зюбіна. URL: <http://surl.li/igwlhh> (дата звернення: 28.08.23).
15. Сеїтабласв, Вітовська, Цимбалюк, Пустовіт, Хижняк – 20 українських акторів, які вражають. URL: <http://surl.li/mhyfs> (дата звернення: 19.08.2023).
16. Станіслав Боклан. URL: <http://surl.li/fdpdft> (дата звернення: 19.08.2023).
17. Тарас Цимбалюк. URL: <http://surl.li/mswop> (дата звернення: 01.09.23).

Урок 8.9

Тема «Цикл створення фільму»

До процесу створення фільмів – кіновиробництва, залучені люди певних професій, які задіяні на різних етапах творчо-виробничого процесу. **Голлівудський цикл кіновиробництва має п'ять етапів:** розробка (девелопмент), довиробнича підготовка (препродакшн), виробництво (продакшн), поствиробництво (постпродакшн) та розповсюдження (дистрибуція). Раніше цикл розділяли на періоди: підготовчий, знімальний та монтажно-тонувальний. Нині ж прийнято користуватися голлівудською класифікацією, хоча сутність процесів на кожному з етапів не змінилася. Зазвичай цикл створення кінофільму триває три роки: на першому році відбувається розробка, на другому – довиробнича підготовка та безпосередньо виробництво, а на третьому – поствиробництво і розповсюдження.

На **етапі розробки** ідея створення майбутнього фільму отримує свою документальну основу. Продюсер знаходить історію, на основі якої розробляються тема та ідея фільму, прописується **сінOPSIS фільму (його короткий зміст)**. Створюється поетапна схема фільму з розділенням історії на сцени обсягом на один абзац. В огляді фільму окреслюють загальний настрій стрічки, персонажів, невеликі діалоги та режисерські примітки (25 – 30 сторінок). Для оцінювання перспективної популярності та прибутку від обраного жанру, звертаються за консультацією до розповсюджувача (дистриб'ютора). Далі протягом півроку створюється сценарій. Відбувається **попередня презентація фільму (пітчінг)**, за результатами якої вирішують, чи варто продовжувати працювати над проектом. У результаті успіху, стрічка отримує фінансування від головної студії, ради фільму або незалежних інвесторів. На завершення обговорюють угоду та підписують контракти між всіма учасниками створення фільму. При виборі режисера майбутнього фільму, він подає свою **експлікацію** (бачення режисера яким буде фільм): якщо виробник (кінокомпанія) згоден на неї, тоді з режисером підписують угоду.

У процесі **довиробничої підготовки (препродакшену)** створюється виробнича компанія, відкривається офіс, визначається бюджет фільму, створюється календарно-постановочний план. Також визначаються місця для зйомок, створюються костюми, декорації, музика та наймається команда: режисер, кастинг-директор, керівник виїзних зйомок, керівник виробництва, кінооператор, художник-постановник, актори, звукооператор, композитор тощо. Інформаційно-методична група фільму займається пошуком необхідної для проекту інформації: історичних фактів про подію, побут, традиції, одяг тощо.

Цей етап може тривати найдовше. Спочатку режисер майбутнього фільму ознайомлюється зі сценарієм та розробляє концепцію кінострічки. Далі створюється режисерський сценарій та експлікація. У режисерському сценарії на основі літературного послідовно та покадрово записуються всі епізоди фільму з вказівкою особливостей їх виконання. Режисер розповідає знімальній групі про своє бачення фільму і кожен спеціаліст продумує варіанти втілення задуму. Розкадрувальник за завданням режисера або ж сам режисер створює **розкадровку (сторіборд)** у вигляді малюнків від руки. Оператор-постановник

створює операторську експлікацію з урахуванням умов знімання постановних об'єктів у павільйоні та на натурі, світлотонального і колористичного рішень.

Календарно-постановочний план складає другий режисер. У ньому вказуються графіки знімальних та монтажних процесів фільму, розподіляються кадри за об'єктами знімання. Режисерський сценарій разом з розкадровкою є своєрідною моделлю майбутнього фільму, за допомогою яких також складають графіки зйомок, відбувається забезпечення необхідною технікою, костюмами, реквізитом. Кошторис спочатку прописують для препродакшену майбутнього фільму, а потім вже для всього екранного проєкту. Разом *календарно-постановочний план, режисерський сценарій, кошторис, розкадровки, ескізи, графіки* є складниками постановочного проєкту майбутнього фільму.

Художник-постановник створює *ескізи декорацій* для зйомок на натурі та в павільйоні, *костюмів, зачісок, добирає реквізит*. Оператор разом з художником-постановником або локейшн-менеджером обирають *місце для знімання* на натурі, враховуючи сценарні дії. Остаточне затвердження локації за фото чи відео відбувається після її схвалення режисером та оператором-постановником. На кіностудії створенням декорацій зазвичай займається цех декоративно-технічних споруд під керівництвом художника-постановника.

Також на етапі препродакшену підбирають акторів та відбуваються перші репетиції. У виборі акторів режисерові допомагає кастинг-директор, який підбирає артистів кіно і театру, враховуючи їхню зовнішність, зіграні ролі та, головне, відповідність уявленню режисера про персонажа фільму. *Проводяться кастинг, фото- та відеопроби*. Кастинг може бути: відкритим для всіх бажаючих, проводитися серед акторських агентств чи спілок, відбиратися серед акторів, відомих за ролями у різних фільмах і виставах. Під час проби відбувається зйомка якогось уривку зі сценарію майбутнього фільму або розмова з режисером чи акторська імпровізація. Після визначають, чи підходить актор на певну роль, чи відповідає баченню режисера. Також враховують, щоб терміни знімального процесу можна було поєднати з індивідуальним планом зайнятості актора в інших фільмах чи постановках.

Режисер може подати список акторів, яких хотів би бачити в певній ролі відповідно до їхнього типуажу. У фільмі можуть бути задіяні зіркові актори або публічні персони. Такі епізодичні ролі популярних осіб називають *камео* і використовують для привернення уваги до кінострічки. Під ролі «зірок» та їхній публічний образ спеціально прописують частину в сценарії й оминають кастинг.

Після проведення кастингу акторові дають прочитати повністю сценарій, підписується договір про гонорар та умови знімального процесу. Поки готуються всі необхідні документи, декорації, костюми, реквізит, проводиться *читка сценарію* акторами по ролях з подальшими репетиціями.

На стадії *продакшену* здійснюється безпосереднє *знімання фільму*. Ним займається колектив знімальної групи, що складається з працівників творчих та виробничих професій. Кількість членів знімальної групи залежить від жанру та постановчої складності майбутнього фільму. Важливо дотримуватися календарно-постановочного плану, в якому прописуються всі кадри для знімання на певному об'єкті. Але творчий процес є достатньо динамічним, тому графік

постійно уточнюється, враховуючи контроль за зайнятістю акторів та підготовкою відповідних об'єктів. Для кожної зйомки визначають час для підготовки як акторів, так і знімального майданчика. Наприклад, враховують, скільки часу знадобиться акторові для підготовки до знімання: налаштуватися, зробити грим та вдягти костюм.

Перед початком знімального процесу *знімають хлопавку* – дерев'яну дощечку з рухомою паличкою вгорі, на якій пишуть номер кадру і дублю. Знімання розпочинається після того, як режисер зкомандує «Мотор!», а оператор і звукооператор відгукнуться відповідно «Є мотор!» і «Є запис!». Потім помічник режисера стає перед об'єктивом з хлопавкою, голосно озвучує назву фільму, номер кадру і дублю, хлопає паличкою на хлопавці та швидко відходить. Після команди режисера «Почали!» розпочинається знімання. Контроль перебігу знімання режисер здійснює, сидячи на своєму кріслі, через спеціальний монітор. На цьому ж моніторі переглядають вже відзнятий дубль. Далі виставляється композиція кадру, враховуючи ракурс, масштаб, освітлення, колір та рух у кадрі.

Знімальний процес художнього фільму може тривати 2–3 місяці (2–4 хвилини на плівці за знімальний день). Телесеріали знімають трохи швидше (20–40 хвилин за знімальний день), але все залежить від кількості серій. Документальні фільми можуть зніматися декілька років, адже необхідно показати персонажів, які вже пройшли певні етапи розвитку ситуації в режимі реального часу. Знімальний день має тривалість від 8 до 12 годин залежно від пори року.

На етапі *постпродакшену* відбувається монтаж та озвучення фільму. Монтажний процес група розпочинає після завершення знімального процесу, проте іноді монтаж здійснюють паралельно зі зніманням. Це дозволяє скоротити тривалість постпродакшену. Якщо знімання відбувалося цифровою камерою, то матеріал кодують у комп'ютерній монтажній програмі для подальшого монтажу, якщо ж на кіноплівці – його спочатку оцифровують.

Спочатку відзнятий матеріал приїде до монтажера, який подивиться його, розмітить і систематизує. Потім режисер разом з монтажною групою відберуть найбільш вдалі дублі та буде дано вказівки з монтажу. По завершенню зйомок епізоду або сцени робиться чорновий монтаж. За чорновим монтажем режисер до монтажно-тонуального процесу може уточнити послідовність сцен, монтажні переходи між ними та ритм кінострічки.

Безпосередньо на етапі постпродакшену режисер та монтажна група закінчують монтаж фільму. Для цього потрібна наявність відзнятого матеріалу, синхронні записи, озвучення (мовне і шумове), музика і написи. Після завершення монтажного процесу кінострічка має бути готова до озвучення і перезапису. А також у фіналі цього етапу розмічають монтажні переходи (наплив, шторка, затемнення), якими займатиметься цех комбінованих зйомок.

В ігровому кіно перед монтажем спочатку відбирають кращі дублі, а в неігровому – *відзнятий матеріал сортують за епізодами або тематичними ознаками* та аналізують варіант остаточної драматургічної побудови. Іноді використовують попередньо створений монтажний сценарій, коли асистент режисера записує тайм-коди (час) та основний зміст кожного кадру. Вже за цією інформацією режисер або редактор створюють новий перелік, в якому кадри

розміщують так, як їх будуть монтувати. Монтажем займаються редактори монтажу, лише в деяких випадках за цю справу беруться режисери фільму.

Озвучення продумують ще на попередніх етапах виробництва фільму, але саме під час постпродакшену відбувається звуко-зоровий монтаж, який надає кінострічці драматургічної цілісності. Звуки можуть бути *природні* (інтершум) або *художні* (технічні шуми, чистові акторські записи, закадровий текст). У неігрових фільмах музика допомагає створити відповідну атмосферу, а в ігрових ще й додає певний ритм стрічці. Проте існують певні правила використання музики, зокрема, її зміна має поєднуватися зі зміною теми чи емоцій в кадрі. Звісно, якщо це фільм-портрет, то музику необхідно використовувати, яка б відповідала тій епосі, коли жив герой.

Закадровий текст найчастіше використовується в неігрових фільмах, бо допомагає окреслити те, що відбувається на екрані та передати авторське ставлення. Такий текст повинен бути наближеним до розмовного, відповідати темі, цільовій аудиторії, не повинен дублювати зображення. У художніх фільмах закадровий текст використовується: як авторський коментар, для просторово-часового поєднання епізодів та для розкриття внутрішнього стану персонажів. Щодо чистового запису акторських діалогів, то їх не одразу вдається створити необхідної якості під час знімання. Тому на етапі постпродакшену після монтажу сцен чи епізодів відбувається їхнє озвучення акторами.

Також на етапі постпродакшену моушен-дизайнер створює *титри*, паралельно створюються *спецефекти* та робиться *компози́нг* (поєднання відзнятого матеріалу з намальованим). Відбувається *кольорокорекція*, коли корегують певні тони кадрів, їхню насиченість і відтінки, які створюють певну атмосферу фільму. Далі цифровий оригінал фільму (якщо його створюють на кіноплівці) переводять на негативну плівку, з якої потім *роблять копії* для тиражування. Наприкінці постпродакшену асистент режисера створює монтажний лист з прописаним змістом зображення і звуку та передає його для зберігання в архів. Постпродакшен може займати більше часу, ніж знімальний процес. Це може зайняти 3–6 місяців, а процес редагування фільму може його значно змінити. Готовий фільм можуть показати окремо обраній аудиторії. І вже на основі їх відгуків режисером можуть вноситися суттєві зміни.

Контрольні запитання

1. Що називають циклом створення фільму?
2. Які етапи входять до голлівудського циклу кіновиробництва? Розкажіть про специфіку кіновиробництва за цими етапами.
3. Що таке пітчінг? Яке значення для продовження роботи над фільмом має його якісна підготовка?
4. Чому препродакшену може тривати найдовше з етапів?

Використані джерела

1. Десятник Г. О. Від задуму до екрана : тексти лекцій. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2015. 226 с. URL: <http://surl.li/mqmnk> (дата звернення: 08.07.2023).
2. Створення фільму. URL: <http://surl.li/wsyryu> (дата звернення: 28.07.23).
3. Як знімають кіно. URL: <http://surl.li/zqkiun> (дата звернення: 02.09.23).
4. Як народжується кінофільм. URL: <http://surl.li/mtnmo> (дата звернення: 02.09.23).

Урок 8.10

Тема «Презентація та прокат фільму»

Для того, щоб кінофільм міг потрапити до свого глядача, йому необхідно пройти етап **дистрибуції**, тобто розповсюдження. З цією метою для презентації фільму можуть створювати брендові сайти. Перед тим, як потрапити у кінотеатри, кінострічку презентують на кінофестивалях, роблять передпокази для ЗМІ.

У справі дистрибуції існують свої секрети, тому експерти цієї справи враховують певні критерії, щоб фільм побачило якомога більше людей. Насамперед береться до уваги цільова аудиторія: для кого створений фільм, чим цікавиться ця людина, яку має освіту та вік. Звісно велике значення має зміст фільму і який вплив на глядача очікується від його перегляду. Якщо ж кінотвір планується для демонстрації міжнародній аудиторії, варто прослідкувати доступність розглянутої теми за межами країни-виробника. Для просування фільму визначаються й з тим чи розрахований фільм на широке коло глядачів, чи його головною метою є комерційна складова (прибуток). Всі ці складники допомагають побачити прагнення до певного результату та способи його досягнення. Так команда розуміє, як просувати фільм і кого для цього залучати.

Процес просування фільму для підвищення зацікавленості ним та подальшої прибутковості називають **кіномаркетингом**. Цю справу можуть доручити як студії-виробнику, так і окремій запрошеній фірмі, що займається маркетингом та/або рекламою. Основним завданням кіномаркетингу є залучення більшої кількості людей до перегляду стрічки. Для просування зазвичай використовують: рекламу, пости у соцмережах, передпокази, пресрелізи для ЗМІ, спеціальні заходи (*можна переглянути [приклад](#) з 3'21" до 8'37"*).

Просування фільму розпочинається ще на етапі препродакшену. Під час підготовки до знімання створюється маркетинговий план, у якому враховуються типажі акторів, що найкраще підходять для певних ролей. Якщо типаж обраного актора не співпадає з типажем персонажа, тоді команда починає працювати над створенням потрібного сприйняття. Також у цей період залучаються партнери для реклами фільму через певний продукт.

На етапі продакшену, тобто коли безпосередньо відбувається знімальний процес, маркетингова команда продовжує рекламні заходи, організовані на підготовчому етапі. До них додаються інші засоби просування нового кінофільму: трейлери, презентація творчої команди, створення сайту, каналу на відеоплатформі, інформації для ЗМІ. Ці матеріали можуть створюватися на самому початку знімання, щоб їх можна було надати одночасно з виходом фільму в прокат. Фахівці з комунікацій готують синопсиси фільму, біографію акторів, стопкадри зі зйомок, коментар режисера, а також беруть офіційну згоду залучених акторів на використання їхніх зображень та публічні виступи.

На цьому етапі у пресрелізі фільму описують передоснову сюжету, його актуальність, досягнення або проблеми під час знімання, кількість виділених грошей на створення та все, що може привернути увагу до кінострічки та змусить людей очікувати його виходу на екрани. Але найчастіше найбільшу увагу привертає розкриття цікавих моментів за участю кінозірок, що грають у цьому фільмі.

Під час знімального періоду створюються рекламні плакати. Це дає змогу раніше розмістити їх у кінотеатрах, на білбордах, у громадському транспорті, соцмережах тощо. На підвищення зацікавленості людей впливає якість та захопливість випущеного трейлера. Щоб його могли подивитися якомога більше людей, краще його викласти на популярній платформі, зокрема на *YouTube*.

Презентувати кінофільм потрібно також правильно. Для цього збирають презентаційний пакет кінопроєкту, який представляють під час пітчінгів у фондах підтримки кіно та на фестивалях. ***У цій презентації прописують:***

- ***логлайн*** – декілька речень, які коротко описують головну ідею майбутнього фільму;
- ***синопсис*** – опис фільму із зазначенням теми, головних героїв та основні поворотні моменти, що зацікавлять глядача;
- ***трітмент*** – режисерський сценарій з описом головних героїв, з можливим використанням коротких фрагментів з фільму або цитат;
- режисерське та візуальне бачення продукту допомагають краще розкрити мету створення фільму;
- продюсерське бачення включає план фінансування фільму, можливе залучення продюсерів інших країн, стратегію для участі у фестивалях, мотивацію продюсера в участі у проєкті;
- біографія та фільмографія режисера і продюсера;
- профіль компанії із вказівкою її попереднього досвіду та досягнень;
- бюджет та фінансовий план;
- ***тизер*** (рекламне відео, яке створює інтригу довкола майбутнього продукту) тривалістю до 3 хв.; може бути різним на різних етапах виробництва;
- стопкадри з фільму.

Пітчінг представляє собою публічну словесну та відеопрезентацію кінопроєкту. Зазвичай він триває протягом 10 хвилин, більшу частину якого займає усна презентація, а потім показують тизер. Тобто продюсер представляє режисера, розповідає про нього і коротко про майбутній фільм. У свою чергу режисер стисло окреслює сюжет кінострічки, своє режисерське бачення та мотивацію щодо участі в цьому проєкті. Після показу тизеру продюсер доповнює інформацію планом фінансування фільму, необхідною кількістю коштів на завершення, пошук прокатників та бажання працювати з іншими країнами. На завершення присутні на пітчінгу експерти ставлять запитання спікерам, що представляли майбутній кінопродукт.

Після завершення етапу постпродакшену перевірити реакцію глядачів та одночасно посилити рекламну кампанію допомагає проведення допрем'єрних показів, на які запрошуються представники засобів масової інформації та публічні персони. Рецензії, рекомендації, сюжети та коментарі у подальшому спонукають глядачів піти до кінотеатру.

Часто допрем'єрний показ фільму відбувається на фестивалі національного або міжнародного рівнів. Фестиваль обирають відповідно до цільової аудиторії. Якщо фільму вдається отримати номінацію та нагороду, то кінотвору забезпечена довготривала увага. Тому подальше просування та кінодистрибуція (прокат) фільму значно спрощується. Про окупність проєкту свідчать великі

касові збори в кінотеатрі, хоча продаж фільму після прокату відбувається й для розповсюдження на відеоплатформах та цифрових носіях. Значна частина диспріб'юторів (прокатників) віддають перевагу потенційно вигідним проектам, які зможуть принести більше переглядів та грошей. Через це більшість кінотеатрів показують саме розкручені, комерційні фільми і лише незначна частина – незалежне кіно.

Проте фестиваль є чудовою можливістю знайти дистриб'ютора, щоб фільм потрапив у прокат. **Кінопрокат (кінодистрибуція)** – це показ фільмів у кінотеатрах, організований кінопрокатником. Знайти дистриб'ютора можна безпосередньо на кінофестивалі або дізнатися про перевірених осіб від інших кінорежисерів. Провідні фахівці та покупці зазвичай відвідують кінофестивалі класу А, а їхні помічники вже їздять на фестивалі меншого масштабу, щоб знайти фільми, які не потрапили в показ вищого рівня.

Дистриб'ютор відповідає за створення копій кінофільму, його маркетинг та рекламу. Найпопулярнішими онлайн-платформами для просування вважаються *YouTube, Facebook, Instagram*. *YouTube* більш популярний серед дорослої аудиторії, тому для просування подають більш якісну інформацію, зосереджуючись на трейлерах, їхньому аналізі експертами, показі цікавих моментів процесу знімання тощо. Користувачами *Facebook* є люди середнього віку. Тут в якості реклами використовують короткі відео, постери та фото. Більша частина користувачів *Instagram* – молоді жінки. На них орієнтуються рекламні кампанії фільмів, створюючи відповідні короткі відео та фотографії. Щоб прорекламувати дитячі фільми, рекомендують спочатку зацікавити їхніх батьків, а потім влаштовувати рекламні заходи в офлайн у вихідні дні.

Розповсюдження фільму відбувається не лише безпосередньо через показ у кінотеатрах. Про покази домовляються на телебаченні. Популярний нині й продаж фільм на онлайн відеосервіси, такі як *Netflix* та *iTunes*, завдяки яким глядачі можуть подивитися останні кноновинки не виходячи з дому.

Контрольні запитання

1. Що означає дистрибуція фільму?
2. Яке значення для популярності кінострічки має кіномаркетинг?
3. Які заходи потрібні для просування фільму до глядацької аудиторії?
4. Які приклади просування фільмів / мультфільмів тобі запам'яталися найбільше та спонукали подивитися нову кінострічку?
5. Як відбувається розповсюдження фільмів?

Використані джерела

1. Горлова А. Продюсувати док : презентація документального проекту. URL: <http://surl.li/dvijhf> (дата звернення: 05.07.2023).
2. Дистрибуція документального кіно : 10 кроків ефективної стратегії. *Культура і креативність* : вебсайт. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/rebecca-ashdown> (дата звернення: 05.07.2023).
3. Закон України «Про кінематографію». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 05.07.2023).
4. Ластівка О. М. Удосконалення маркетингової стратегії організацій кіноіндустрії. URL: <http://surl.li/kuxru> (дата звернення: 05.07.2023).

ТРЕТІЙ РІК НАВЧАННЯ

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ КІНЕМАТОГРАФА

В ПЕРІОД З 1930 Р. ХХ СТ. І ДО ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Завдання: ознайомлення учнів з мистецтвом кіно з 1930-х рр. ХХ ст. і до початку ХХІ ст. через кінематографічні твори митців різних країн; ознайомлення з видатними фільмами різних художніх напрямів, прикладами втілення художніх образів у цих творах на основі вивчених мовних та жанрових особливостей кіномистецтва.

За підсумками третього року навчання учень / учениця:

- знає особливості звукового кіно;
- знає художні напрями розвитку кінематографа 50–70-х рр. ХХ ст.;
- висловлює та пояснює власне розуміння головної ідеї та художніх образів фільму на прикладі кінофільму одного з режисерів напрямку «неореалізм» (на вибір викладача);
- знає творчості режисерів мультиплікаторів 50–70-х рр.;
- наводить приклади фільмів напрямку «Нова хвиля»;
- знає факти про розвиток напрямку поетичного кіно в українському кінематографі;
- пояснює асоціативно-образні засоби створення художнього образу в кіно 70-х рр. ХХ ст.;
- розуміє, як розвиток техніки та використання комп'ютерних технологій впливають на створення фільмів.

**Нормативний зміст, обсяг та результати третього року навчання
(за типовою навчальною програмою)**

<i>Сторінки історії кінематографа в період з 1930 р. XX ст. і до початку XXI ст.</i>			
Навчальні модулі	Зміст навчання	Орієнтовна кількість годин	Результати навчання
Модуль 9. Світове кіно 30-х рр. XX ст. Поява звукового кіно	9.1. Поява звуку в кіно і пов'язані з цим зміни в кіновиробництві. Використання звуку для розвитку кінематографічної образності.	2	Знає факти про походження звуку в мистецтві кіно. Визначає специфічні засоби виразності звукового кінематографа.
	9.2. Нові риси кінокомедії. Фільми Чарлі Чапліна («Нові часи», «Вогні великого міста», «Малюк»).	2	Описує головні риси у творчості Чарлі Чапліна як режисера, актора, композитора.
	9.3. Шедеври кінематографії 30-х рр. XX ст. «Віднесені вітром» Віктора Флемінга. Творчість Джона Форда, Вільяма Вайлера, Орсона Веллса.	2	Знає видатні фільми 30-х рр. XX ст., їх режисерів, відомих акторів.
	9.4. Мультиплікаційні фільми Волта Діснея («Білосніжка і сім гномів», «Бембі» та ін.). Внесок Діснея в розвиток світової мультиплікації.	2	Називає до трьох зразків мультиплікаційних фільмів Волта Діснея.
Модуль 10. Розвиток кіно в 40-і рр. XX ст. Друга світова війна та її вплив на розвиток кінематографа в різних країнах	10.1. Друга світова війна та її вплив на кінематограф різних країн.	2	Називає особливості розвитку мистецтва кіно в роки Другої світової війни.
	10.2. Воєнна тематика в художніх фільмах.	2	Відрізняє художні та документальні фільми воєнної тематики. Висловлює власне ставлення до фільмів, в яких відображена доля людини в роки війни.
	10.3. Документальне кіно в роки війни.	2	
Модуль 11. Розвиток кіно в 50-80-ті рр. XX ст.	11.1. Провідні напрями розвитку післявоєнного кіно. Італійський неореалізм та його вплив на світове кіномистецтво.	2	Пояснює поняття «неореалізм». Називає приклади неореалістичних фільмів, називає їх режисерів.

	<p>11.2. Французька «Нова хвиля». Особливості напряму. Фільми – своєрідний художній маніфест цієї течії («Красунчик Серж» Клода Шаброля, «400 ударів» Франсуа Трюффо, «На останньому подиху» Жана-Люка Годара).</p>	<p>2</p>	<p>Описує емоції, настрої та почуття, відтворені у фільмах режисерів напряму неореалізм.</p> <p>Знає про особливості розвитку кінематографа в 60-ті рр. ХХ ст.</p> <p>Пояснює поняття «Нова хвиля» та його значення в розвитку кінематографа.</p>
	<p>11.3. Дитяче кіно та мультиплікація 50–70-х рр. ХХ ст. Видатні режисери мультиплікатори 50–70-х рр. ХХ ст.</p>	<p>2</p>	<p>Називає приклади фільмів режисерів напряму «Нова хвиля».</p>
	<p>11.4. Український поетичний кінематограф 60-х рр. ХХ ст. Фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Творчість Юрія Іллєнка, Леоніда Осика, Бориса Івченка, Сергія Параджанова, Миколи Мащенко.</p>	<p>3</p>	<p>Розповідає про розвиток дитячого кінематографа та мультиплікації 50–70-х рр. ХХ ст.</p> <p>Знає видатні мультиплікаційні фільми 50–70-х рр. ХХ ст.</p>
	<p>11.5. Світовий кінематограф 1970–1980-х рр. ХХ ст. (Френсіс Форд Коппола, Стенлі Кубрик, Мілош Форман).</p>	<p>2</p>	<p>Знає про походження і розвиток у 60-ті рр. ХХ ст. напряму поетичного кіно в українському кінематографі.</p>
	<p>11.6. Поняття «авторське кіно». Творчість режисерів: Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні, Андрія Тарковського, Кіри Муратової.</p>	<p>2</p>	<p>Називає видатних діячів українського кіно 60-х рр. ХХ ст., особливості режисерських стилів і методів роботи поетичного кінематографічного напряму.</p> <p>Пояснює прийоми та ефекти у фільмах Сергія Параджанова. Називає 2–3 фільми різних режисерів, творчість яких відноситься до авторського кінематографа.</p>

Модуль 12. <i>Кіно останніх десятиріч XX ст. Вплив інформаційних технологій на зміну кіномови</i>	12.1. Бойовик – один з провідних жанрів епохи. Зірки жанру: Чак Норріс, Мел Гібсон, Жан-Клод Ван Дам, Брюс Вілліс, Джекі Чан.	2	Знає найвідоміших режисерів кіно 80–90-х рр. XX ст., аналізує їх внесок у розвиток світового кіномистецтва.
	12.2. Поняття «постмодернізму» у світовому кінематографі 1990-рр. XX ст., естетика та проблематика. Режисери-постмодерністи: брати Коени, Тім Бертон, Пітер Гринуей, Франсуа Озон.	2	Пояснює поняття «постмодернізм» у кінематографі. Називає 2–3 фільми різних режисерів, творчість яких відноситься до постмодернізму.
	12.3. Технологічні зміни в кінематографі. Використання комп'ютерної графіки для створення спецефектів на прикладі фільмів: «Зоряні війни», «Індіана Джонс», «Іншопланетянин» і «Парк Юрського періоду» Стівена Спілберга.	2	Розуміє як розвиток науки та використання комп'ютерних технологій впливають на зміни в процесі створення фільмів та мультфільмів.
	12.4. Розвиток мультиплікації в 1990-ті рр. XX ст. Діснеївський ренесанс, створення анімаційних хітів: «Красуня і чудовисько», «Аладін» та ін. Революція в області анімації студії «Ріхар». Перший повнометражний фільм, створений за допомогою комп'ютерних технологій – «Історія іграшок».	2	Висловлює власне ставлення до творчості режисерів Джорджа Лукаса та Стівена Спілберга. Знає технічні здобутки та інновації в анімації 1990-х рр. XX ст. Наводить приклади використання комп'ютерних технологій у мультиплікації.
Всього годин у навчальному році		35	

Модуль 9

Світове кіно 30-х рр. ХХ ст. Поява звукового кіно (8 уроків)

Уроки 9.1 – 9.2

Тема «Виникнення звукового кіно»

1. Перші «кроки» звуку в кінематографі

«У 1887 р. мені спала на думку ідея, що можна було б винайти інструмент, який би робив для очей те, що фонограф робить для вуха, і за допомогою якого звук і рух можливо було б записувати і відтворювати одночасно».

Т. Едісон

Ще на початку 1900-х рр. були спроби створити звуковий фільм (Томас Едісон, Ежен Огюстен Лост, Лі де Форест та ін.). Компанія «Western Electric» намагалась зацікавити Голлівуд звуковою системою для фільмів, однак оскільки студія була успішною і з німим кіно, її це не цікавило. З іншого боку, студія «Warner Brothers» не була такою прибутковою; через те, що не мала власних театрів, у неї виникали труднощі з демонстрацією продукту. Тому вони вирішили спробувати *«talking pictures»* – *«розмовляючі картинки»*. Підписавши контракт з «Western Electric» студія вперше спробувала систему «Vitaphone» і випустила фільм *«Дон Жуан»* у 1926 р., де звукова доріжка складалася з музики і деяких синхронізованих звукових ефектів.

Зацікавленість глядачів сприяла створенню на студії «Warner Brothers» звукового фільму *«Співак джазу»* (реж. Алан Кросленд). Герой фільму вигукує безсмертну фразу: *«Ти ще нічого не чув!»*. Цього було достатньо для глядачів у 1927 р. – слова нарешті були сказані на екрані. Насправді це був не перший фільм, у якому було чути голоси, але він був найбільш вражаючим та в ньому вдалося синхронізувати звук і зображення. Загалом це був німий фільм з декількома діалогами та співом. Компанія «Western Electric» стала синонімом звукового кіно. Одну з головних ролей зіграв Ел Джолсон. Перша рецензія в газеті «Time» не мала жодної згадки про історичну цінність фільму. Однак, у виданні 1933 р., у статті, яку було присвячено Е. Джолсону, зазначалось: «Джолсона та його кар'єру запам'ятають, оскільки стрічка «Співак джазу» була першою звуковою картиною. Фільм коштував 500 000 доларів і коли він



Постер до фільму
«Співак джазу» (1927)

вийшов 6 жовтня 1927 р., у світі було менше 100 кінотеатрів, обладнаних для його показу» [6]. Причина затримки позитивного відгуку на фільм полягала в тому, що більшість людей дивилися німу версію фільму, і, за словами критика газети «Time», вона була не дуже цікавою. Навіть незважаючи на це, прибуток компанії становив 3,5 мільйони доларів.

Однак багато діячів німого кіно виступали проти появи звуку. Вони вважали, що німий кінематограф досяг вершини завдяки візуальним засобам, таких як міміка, рухи, монтаж і побоювались, що звук знизить естетичну цінність фільмів. Крім того, були сумніви, що актори зможуть адаптуватися до нового підходу до гри на екрані. Противники звуку писали про те, що німе кіно було універсальним, його могли зрозуміти глядачі в будь-якій країні, незалежно від мови. А з появою звуку виникала необхідність у дубляжі, що ускладнювало міжнародний прокат. Серед тих, хто відкрито висловлював своє невдоволення звуком, були такі великі режисери, як Чарлі Чаплін, Фріц Ланг, Сергій Ейзенштейн. Однак, попри критику, звукове кіно розвивалось та ставало популярним. Поступово технологія вдосконалювалася і до 1930-х рр. більшість кіностудій перейшли на виробництво звукових фільмів.

У Британії з виникненням звуку в кіно вирішили знімати **багатомовні фільми**. Тому було заплановано серію фільмів у співпраці зі студією УФА (Universum Film AG) («**Час вальсу**», **1933**, **Вільям Сел**), але невдовзі від ідеї таких стрічок відмовились.

Звук змінив динаміку, структуру, жанрову палітру фільмів. Починають зніматися мюзикли, гангстерські фільми, вестерни та побутові комедії. У німому кіно музика виконувалась наживо під час показу фільму в кінотеатрі, а поява звуку якраз надала можливість

створювати мюзикли, де музика й танці були невід'ємною частиною сюжету. Мюзикли швидко набули популярності, а на кіноекрани перенесли бродвейські хіти: «Ріо-Ріта» (1928), «Пісня десерту» (1928), «Бродвейська мелодія» (1929).

«Активне входження музики в художню тканину фільмів змінило всі правила гри, тому що музика з усіх мистецтв найбагатша асоціаціями, апелює до нашої фантазії, здатна виразити наш емоційний світ і надає широке поле для глядацької співтворчості» [1]. Одними з найкращих мюзиклів 1930-х рр. вважаються «42 вулиця» Ллойда Бекока, «Циліндр» Марка Сендріча, «Чарівник країни Оз» Віктора Флемінга.

Поява звуку означала новий етап в розвитку кіно. Іноземна мова фільмів, зокрема американських, ускладнювала їх просування на міжнародний ринок й тим самим **сприяла розвитку національного кінематографа**. Звук виявив проблему навіть, здавалося, однієї мови, яка функціонувала в різних країнах, наприклад, розкривши розбіжності в британській та американській англійській мові. Мовлення героїв американських фільмів стало поштовхом до відстоювання британського кіно і стимулом боротьби за чистоту англійської мови.

Перший звуковий фільм в Іспанії вийшов у 1934 р.

Звук відкрив нові можливості для кінематографа. Режисери та актори почали експериментувати з діалогами, звуковими ефектами та музикою, щоб створювати більш емоційно насичені історії.

З появою звуку в кіно змінилося багато аспектів кіновиробництва. Наприклад, до цього актори могли говорити будь-якою мовою або навіть не вимовляти слова взагалі, адже глядачі бачили тільки їхні емоції та дії. Але з приходом звукового кіно стало важливим, щоб актори мали чітку дикцію і могли природно передавати діалоги.

Поява звуку також вплинула на режисуру. Тепер потрібно було враховувати, як звуки будуть взаємодіяти з візуальним рядом. Звуковий монтаж став окремим видом мистецтва. З'явилися професії звукооператорів та звукорежисерів, які відповідали за якість і атмосферу звукової частини фільму.

Коли вийшли звукові фільми, замість слова «*voice* / голос», говорили «*speech* / мовлення» або «*dialogue* / діалог», акцентуючи увагу на мові. Але оскільки мова та мовлення вже були в німому кіно, проблемою був саме голос, а не мова. Наприклад, голос актриси Грети Гарбо був хрипким і мав шведський акцент; а кар'єру Джона Гілберта загубив його дещо високий і носовий голос. Чапліна не турбував звук, його турбувало мовлення. Коли фільм почав «говорити», проблема була не в тексті; німе кіно вже інтегрувало текст. Проблемою був голос як матеріальна присутність, як висловлювання або як німота.

Про появу звуку в кіно Антон Богдасевич писав: «Зображення назавжди залишиться головною есенцією фільму, а звук є тільки його додатковим елементом» [1]. Успіх фільму «Співак джазу», на думку банкіра Джозефа Кеннеді, показав, що німі фільми приречені на провал. «Найгірший звуковий фільм кращий за найвидатніший німий шедевр», – сказав Кеннеді.

2. Використання звуку для розвитку кінематографічної образності

Важливим компонентом кіномистецтва стають **звукові засоби екранної виразності**, що допомагають створювати глибші, багатогранні враження для глядачів та використовуються для підсилення художньої виразності фільму.

Виділяють три **головні типи звуків у фільмах**: *голос людини, музика, звукові ефекти*. Деякі дослідники звуку в кіноіндустрії окремо виділяють *діалог* та *розповідь*, *звукові* та *шумові ефекти, музику*, вважаючи, що така деталізація формує професійне сприйняття твору.

«**Звукові засоби екранної виразності** – це комплекс різноманітних звукових засобів екранного видовища, які дають змогу глибше відобразити в окремих кадрах і їх монтажних поєднаннях розвиток інформаційного та драматургічного змісту екранного твору» [2]. Роль музики дуже різноманітна: привернення уваги, підсилення національного колориту, репрезентація епохи тощо. Отже, звук у фільмах крім передачі інформації (про те, що на екрані, про те, що поза ним), посилює емоційний вплив сцени, створює ситуацію передбачення події тощо.

Одним з найважливіших компонентів звуку фільму є *мовленнєва діяльність*, яка відбувається у фільмах у формі *монологу* чи *діалогу*. *Монолог* – це тривала промова, яку виголошує один персонаж, зазвичай у важливий момент фільму. Це може бути внутрішній монолог, коли персонаж висловлює свої думки та почуття, або ж звернення до інших персонажів. Монологи часто стають ключовими моментами в розвитку сюжету або розкритті характеру героя, оскільки дозволяють глядачам глибше зрозуміти мотивацію персонажа і його внутрішній світ. *Діалог* включає все, що говорять між собою персонажі історії, тому ці звуки безпосередньо пов'язані з сюжетом фільму. У багатьох картинах герої спілкуються на відстані кілометрів один від одного, а коли персонажі обмінюються повідомленнями, особливо коли є кілька довгих повідомлень поспіль, актори зазвичай читають їх вголос, навіть якщо це не означає, що персонаж насправді це робить. Цей трюк у створенні фільму полегшує сприйняття історії.

Повідомлення, що лунає за кадром, називається *закадровою розповіддю*. Якщо воно лаконічне, добре виконано, то може допомогти зацікавити глядачів. Іноді оповідач може бути в історії лише як окремий голос, який спостерігає за всім; так створюється відчуття його всемогутності, того, що цей голос насправді знає всю історію з самого початку, але розповідає глядачу все поступово. У деяких фільмах оповідачем може бути один з персонажів фільму. Як розповідь подаються розмірковування героя про минуле або про подію в реальному часі.

Звукові ефекти – зазвичай це звуки вибухів, двигунів тощо. Найчастіше вони використовуються в таких жанрах як бойовик, наукова фантастика. Кожна техніка, кожна інопланетна істота, з якою стикаються герої, повинні мати унікальний звук, який запам'ятовується. Успішні ефекти можуть ставати торговою маркою.

Однією з найбільш впізнаваних частин звуку у фільмі є *музика*. Режисери можуть використовувати різну за напрямками (класична, популярна) і оригінальністю (створена спеціально для фільму або створена раніше) музику. Музика задає тон та настрій сцени, допомагаючи глядачам краще зрозуміти емоційний стан персонажів або загальний настрій ситуації. Цей ефект досягається через використання мелодій, темпу, ритму та інструментів, що відповідають певним емоціям. Музика може виконувати роль розповідача, допомагаючи розкривати сюжет або підказувати глядачам приховані сенси. Наприклад, зміна музичного мотиву може символізувати зміну настрою або перехід до іншого етапу в сюжеті.

Вибір музичного стилю може стати ключовим елементом художньої ідентичності фільму. Саундтреки часто асоціюються з певними жанрами або історичними періодами, що допомагає створити автентичну атмосферу. Наприклад, джазова музика може підкреслити атмосферу 1920-х рр., а електронна музика – створити футуристичний настрій. Фільми 1930–1940-х рр. переважно включали оркестрову музику, а фільми 1950-х рр.

відрізнялися джазовою, що в першу чергу було пов'язано з високою вартістю оркестрів (повернення оркестрового звуку було в 1970-х рр., наприклад, у «Зоряних війнах»). З 1960-х рр. у фільми входить популярна музика, зокрема, рок. Музичне наповнення кінофільмів часто відповідає тенденціям розвитку музичного мистецтва, але у той же час залежить від фінансової спроможності студії, від задуму автора тощо. Девід Лінч у книзі «Зловити велику рибу» зазначав, «що музика повинна бути тією частиною фільму, яка його покращує, <...> навіть один звук може зруйнувати всю атмосферу» [5].

Шуми (англ. *foley*) – це всі звуки, які не відносяться до музики чи мовленнєвої діяльності героїв. Майже кожна дія у фільмі потребує власного супроводжувачого звуку, щоб створити відчуття, наче це відбулося насправді. До шумів відносять усі прояви живої та неживої природи, голоси тварин, звуки стихій, промислових об'єктів. Під час зйомки отримати чистий звук майже неможливо. У таких випадках акторам зазвичай доводиться дублювати свої репліки під час постпродакшну. Те саме стосується відтворення звуків, які зустрічаються в повсякденному житті. Усі звуки, які створюються під час постпродакшну, називаються шумовими ефектами.

Залежно **від поєднання із зображенням** шуми поділяють на внутрішньокадрові (синхронні), закадрові (несинхронні), фонові та ігрові. **Внутрішньокадрові** – звуки, які супроводжують видимий в кадрі рух (наприклад, коли ми бачимо, як двері зачиняються та чуємо цей звук). **Закадрові** – звуки, джерело яких знаходиться поза кадром. Наприклад, це може бути звук, коли під'їжджає машина, а глядач на екрані її не бачить. **Фонові** – це такі звуки як шум моря, гуркіт грому, спів птахів, що лунають на фоні. **Ігрові** – це звуки, які надають інформацію про звучання в реальності різної техніки, двигунів, природних явищ та інших.

З появою звуку було знайдено один із сильноподіючих художніх засобів – **мовчання кадру (тиша)**. Федеріко Фелліні говорив, що найголовніше, що приніс із собою звук у кінематограф, – це тиша [4]. Тиша у фільмі відіграє важливу роль у створенні атмосфери, а також для того, щоб посилити напругу. Коли на екрані раптово настає тиша, це може привернути увагу до виразу обличчя героя або мати вирішальне значення для розуміння чогось важливого. Саме тиша є ідеальним способом створення напруги в трилерах та фільмах жахів.

Звук і зображення в кіно працюють разом, створюючи цілісний художній образ. Звук може підсилювати або контрастувати з візуальними образами, допомагаючи передавати складні ідеї та емоції. Наприклад, тиха мелодія на фоні драматичної сцени може підкреслити трагізм подій, а динамічна музика – додати дії більшої енергії.

Контрольні запитання

1. З чого складалася звукова доріжка першого звукового фільму «Дон Жуан»?
2. Який жанр кіно допомагав через музику розкрити емоції героїв?
3. Назвіть три головні типи звуків у фільмах.
4. Який компонент звуку вважають одним з найголовніших у кінострічці?
5. Для чого у фільмах використовують художній засіб «мовчання кадру»?
6. Назвіть види кінозвуків залежно від поєднання із зображенням.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Десятник Г. О., Бадіон С. В. Професія: звукорежисер : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2019. 69 с.
3. Костилева О. Культура звукоряду в кінематографі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2018. С. 39–43.
4. Ползікова Н. І. Роль тиші у звуковому кінематографі. *Наукові записки*. Т. 75. Теорія та історія культури. 2008. С. 12–16.
5. Сечіна К. Музика в кіно : засоби впливу та приховані сенси. URL: <https://moviegram.com.ua/music-in-cinema/> (дата звернення: 25.02.2023).
6. Chion M. *The Voice in Cinema*. Columbia : Columbia University Press, 1999. 100 p.
7. Happé V. *The History of Sound in the Cinema*. *Cinema Technology*. 1998. No. 7/8. P. 8–13.
8. Rothman L. Why Contemporary Commentators Missed the Point With The Jazz Singer. *Time* : website. URL: <https://time.com/3457278/the-jazz-singer/> (last accessed: 02.05.2023).
9. Rothstein A. What is the Purpose of Sound in Film? 2021. *IPR* : website. URL: <http://surl.li/ugmhmv> (last accessed: 02.05.2023).
10. The history of music in film. *Filmmakers academy* : website. URL: <https://www.filmmakersacademy.com/blog-introduction-to-sound-and-music-in-film/> (last accessed: 02.05.2023).

Уроки 9.3 – 9.4

Тема «Нові риси кінокомедії»

Поява звуку в кіно в 1920–1930-ті рр. призвела до значних змін у жанрі кінокомедії, розширюючи можливості для створення смішних ситуацій і характерів. Важливими елементами комічного образу стали голосові особливості персонажів, такі як акценти, інтонації, манера говорити. Комедія змогла використовувати діалоги, гру слів, репліки, іронію як джерело гумору. Все це стало невід’ємною частиною комедійного жанру. З появою звуку з’явилася можливість використовувати звукові шуми для підсилення комічного ефекту (наприклад, гучний звук удару або падіння).

Звукове кіно зробило кінокомедію багатограннішою та більш динамічною, що дозволило створювати складніші та різноманітніші комедійні твори.

«[Чарлі Чаплін] єдиний геній, якого дало світові кіномистецтво».

Бернард Шоу

1. Творчість Чарлі Чапліна



Чарлі Чаплін

Чарлі Чаплін (1889–1977). Чарлі Чаплін – видатний британський актор, режисер і сценарист, який став одним із найвідоміших коміків епохи німого кіно. Його творчий шлях розпочався в дитинстві на театральних сценах Лондона, а згодом Чарлі переїхав до США, де почав зніматися в короткометражних фільмах. У 1914 р. Чаплін створив свій знаменитий образ Бродяги – комічного персонажа з циліндром, тростиною, великими черевиками і вусами. Образ Чапліна-Бродяги – це втілення наївності, доброти і стійкості, яка протистоїть соціальній несправедливості та життєвим труднощам.

Чаплін досягнув світової слави завдяки поєднанню гумору, соціальної сатири та емоційної глибини у своїх роботах. Він не тільки виступав як актор, а й був сценаристом, режисером і композитором своїх фільмів. Серед його найвідоміших картин – «Малюк» (1921), «Золота лихоманка» (1925), «Вогні великого міста» (1931) і «Нові часи» (1936).

Чаплін – найвідоміший актор і режисер епохи німого кіно. Він був критично налаштований до появи звуку у кіно, бо вважав, що це може обмежити універсальність його творів і зробити їх менш доступними. Чаплін вірив у те, що кіно має передавати емоції через зображення, а не через слова.

Хоча Чаплін спочатку й був проти звуку в кіно, він зміг повільно адаптуватися до змін і зберегти свою унікальність як митця. Його здатність поєднати візуальний гумор з осмисленим використанням звуку продовжила його успішну кар’єру в нову епоху кіномистецтва. Фільми Ч. Чапліна стали більш складними, часто поєднуючи в собі комедію з глибокими соціальними та політичними темами. Чаплін залишався вірним своїм ідеалам, використовуючи звук як додатковий інструмент для передачі ідей.

Кінематографічна діяльність Чапліна відрізнялась максимальною самостійністю, його методи роботи були унікальними. Він вигадував сюжети, сам писав сценарії, сам знімав і монтував, грав головні ролі.

Комедійний ефект у фільмах Чапліна досягався за допомогою математичної точності. «Якщо одна людина вдарить іншу певним способом і в психологічно виправданій момент, це може бути смішно. Зроби він те саме хвилиною пізніше – ефект втрачений», – говорив Чаплін. Тому кожна сцена знімалась багато разів, результат мав бути досконалим і задовольняти режисера. Крім того, відзнятий матеріал перевірявся на групі глядачів і якщо якийсь трюк не викликав сміх, робота над фільмом продовжувалася.

Жиль Делез зазначав, що *Чаплін перетворив пантоміму на мистецтво-дію*: «Чаплін знав, як вибрати жести, які були б близькі один одному, і відповідні ситуації, які були б далекими одна від одної, але щоб співвідношення викликало особливо сильні емоції одночасно зі сміхом. <...> Чаплін вмів не лише винайти мінімальну різницю між двома вдало підібраними діями, він також був здатний створити максимальну дистанцію між відповідними ситуаціями, в одній досягаючи емоцій, а в іншій – комізму. Створював ланцюжок “емоція-сміх”» [2].

Фільми Чапліна завжди будувались навколо реальних подій та реальних людей. Однак на першому плані були найбільш істотні, типові людські якості; характери загострювалися, узагальнювалися і люди на екрані виходили смішнішими або, навпаки, сумнішими, ніж були в житті.

Перші комедії Ч. Чапліна були *комедіями-ситуаціями*, базувались на швидких сюжетних поворотах, мінісюжети були поєднані спільним героєм.

З розширенням технічних можливостей режисери почали ускладнювати змістове наповнення фільмів і Чарлі Чаплін став одним з перших режисерів у жанрі комедії. Спостережливість режисера та вміння помічати найдрібніші деталі допомогли йому створити образ, в якому поєдналися риси бродяги та інтелігента, що надавало незмінному герою Чапліна реалістичності [1]. Одною з тем у творчості Чарлі Чапліна була тема дитинства.

2. Знакові кінокомедії Чарлі Чапліна

«Малюк» (1921)

Акторський склад: Чарлі Чаплін, Джек Куган, Една Первієнс, Карл Міллер.

«Малюк» – це *перший повнометражний фільм Чапліна*, який вийшов у 1921 р. Цей німий фільм, у роботі над яким Чаплін був і автором, і режисером, і продюсером, присвячено першому сину митця. Цитата *«Картинка з посмішкою – і, можливо, сльозою»* – це не лише вступ до фільму, а й короткий опис життя актора. Фільм зосереджений на таких темах, як сім'я, дитинство, гендерні ролі, відповідальність, любов, кмітливість, бідність, добро



Постер до фільму «Малюк» (1921)

і зло, людські недоліки. Крім того, фільм створено з використанням *техніки швидкої перемотки вперед*, яка називається *уповільненою кінозйомкою*. За допомогою цього персонажі виглядають комічніше. Хорошим прикладом є сцена бійки героя Чапліна з чоловіком. Бродяга нічого не робить, але кидається щоразу, коли чоловік завдає йому удару. Через прискорене перемотування вперед сцена виглядає набагато кумеднішою, а швидкі присідання Бродяги підсилюють велич бійця. На думку Чапліна, гумор допомагає зберегти душевну рівновагу. Завдяки гумору людина менш приголомшена життєвими злигоднями [4].

Фільм «Малюк» є однією із знакових комедій режисера, «оскільки виходить за жанрові межі і визначення його як комедії може бути тільки умовним і лише за візуальними ознаками. Але змістовий шар не вкладається в комедійний дискурс, незважаючи на безліч смішних чи кумедних сцен» [1].

«Вогні великого міста» (1931)

Акторський склад: Чарлі Чаплін, Вірджинія Черрілл.

Фільм «Вогні великого міста» виявився найважчою і найтривалішою роботою в кар'єрі Чапліна, яка тривала два роки і вісім місяців і майже 190 днів зйомок. Але готовий фільм не видає цих зусиль і хвилювань. Як писав критик Алістер Кук, фільм, незважаючи на всі труднощі, «тече так само легко, як вода по камінцях».

Як завжди в проектах Чапліна, історія, яка була в основі фільму, зазнала багато змін. З самого початку режисер вирішив, що це буде історія про «незрячу людину». Перша ідея полягала в тому, що він буде грати клоуна, який втрачає зір, але намагається приховати цей недолік від своєї маленької доньки.



Кадр з фільму
«Вогні великого міста» (1931)

Але згодом Чаплін трансформує ідею і знімає фільм про сліпу дівчину. Задум допомагає створити романтизований образ «маленького чоловіка», який закохується в сліпу і йде на великі жертви, щоб знайти гроші на її лікування. Як тільки було сформульовано ідею, актор мав чітке уявлення про те, чим закінчиться фільм – моментом, коли сліпа дівчина, до якої повернувся зір, побачить «сумну реальність» свого благодійника. Ще до того, як він зняв це, він відчував, що якщо це вдасться, це буде одна з його найкращих сцен і він мав рацію. Критик Джеймс Ейджі сказав, що це «найкращий момент акторської гри і найвищий момент у кіно». Навіть в останні роки свого життя Чаплін все ще пишався магією цієї сцени: «У мене було таке один чи два рази, – говорив він, – у «Вогнях великого міста» лише остання сцена... Я не граю... Майже вибачаючись, просто дивлюсь... Це прекрасна сцена, прекрасна і тому що я її не переграв» [3].

Ще до того, як він почав знімати «Вогні великого міста», звукове кіно було вже міцно встановлено. Технічна революція для Чапліна була більш значущим викликом, ніж для інших зірок німого кіно. Його герой-Бродяга був універсальним. Його пантоміму розуміли в усіх куточках світу. Але якщо б Бродяга почав говорити англійською, світова аудиторія миттєво би зменшилась. Крім того, виникла проблема щодо того, як йому говорити. Кожен мав власне уявлення про голос Бродяги. Як тепер він міг нав'язати єдиний голос?

Тому Чаплін продовжив створювати німе кіно. Єдине, що він додав – це синхронізовану музичну партитуру, яку режисер написав сам, і запровадив декілька звукових ефектів, наприклад, бентежне стрекотання свистка, який він проковтнув, а це показало, що для створення комічного ефекту він міг використовувати звук так само творчо, як і зображення.

Цей фільм є прикладом того, як Чаплін залишався вірним своїм принципам, навіть коли звукове кіно вже набувало популярності.

У 1991 р. фільм «Вогні великого міста» було внесено до Національного реєстру фільмів США.

«Нові часи» (1936)

Акторський склад: Чарлі Чаплін, Полетт Годдар, Генрі Бергман, Стенлі (Тайні) Сендфорд, Глорія Дегейвен, Честер Конклін.

«Нові часи» – фільм, в якому «Маленький Бродяга», який приніс Ч. Чапліну світову славу і який залишається найбільш визнаним вигаданим персонажем в історії мистецтва, з'являється на екрані в останній раз.

Фільм вважається останнім великим німим фільмом. Як і раніше, Чаплін виступав проти використання діалогів, вважаючи, що успіх його комедії залежить від пантоміми. Він говорив: «Діалог може бути або не бути в комедіях, ... але діалогу не має місця в моїх комедіях ... Я знаю, що не вмію використовувати діалог. <...> Протягом багатьох років я спеціалізувався на одному типі комедії – пантомімі. Я вимірював це, перевіряв, вивчав. Мені вдалося встановити точні принципи, як керувати реакцією аудиторії. Комедія має певну швидкість і темп. На мою думку, діалог завжди уповільнює дію, тому що дія не має чекати слів» [5].

Однак, Чарлі Чаплін поступився до того, що підготував діалог і навіть зробив кілька пробних записів. Але змінив своє рішення, і, як в попередньому фільмі, використав лише музику та звукові ефекти (так, для сцени з бурчанням у животі він сам створював звуки, видуваючи бульбашки у відро з водою). Людські голоси чути лише через фільтри технологічних пристроїв: начальник, який звертається до своїх працівників з екрану телевізора; продавець, який є лише



Кадр з фільму
«Нові часи» (1936)

голосом на фонографі. Але в одному моменті лунає голос самого Чапліна. Працюючи офіціантом, «маленький робітник» повинен замінити романтичного співака кафе. Він пише слова на манжетах сорочки, але вони злітають через надто театральну жестикуляцію руками, і він змушений імпровізувати – співати ніби італійською. Голос Чапліна вже чули по радіо та принаймні в одній кінохроніці, але це був перший і єдиний раз, коли світ почув мовлення Маленького Бродяги.

Зйомка була досить спокійною та, як вважав Чаплін, порівняно швидкою. Можливо, допомогло те, що основна структура акуратно розроблена в чотирьох діях. Як писав американський критик Отіс Фергюсон, вони могли б мати індивідуальні назви: «Магазин», «Ув'язнений», «Сторож» і «Співаючий офіціант».

«Нові часи» вважають одним з найбезтурботніших фільмів актора. Звичайно, фільм підіймає соціальні питання (наприклад, підкреслює негативний вплив технологій на людину), але Чаплін створює цю історію переважно для сміху. Сцена, коли нещасний герой намагається встигати за конвеєром на фабриці, вважається класичним комедійним епізодом.



Кадр з фільму
«Нові часи» (1936)

Хрестоматійним прикладом примітивних порівнянь є короткий епізод з фільму, коли зіставлено кадри натовпу, який прямує на завод, зі стадом баранів.

Герої Чапліна (Бродяга) та Годдар (дівчинка) ні бунтівники, ні жертви, але, як писав Чаплін, вони *«єдині дві живі душі у світі автоматів. Ми діти без почуття відповідальності, тоді як решта людства обтяжена обов'язками. Ми духовно вільні»* [5].

Спочатку Чаплін планував сумний сентиментальний кінець фільму. Передбачалось, що поки Бродяга був у лікарні, відновлюючись після нервового зриву, дівчина мала стати черницею і розлучитися з ним назавжди. Але від такого фіналу відмовилися на користь більш веселого, оптимістичного. *«Життя продовжується»*, – говориться в титрах; і пара, рука в руці, рухається по дорозі вперед.

У 1989 р. фільм було внесено до Національного реєстру фільмів Бібліотекою Конгресу США як «культурно, історично та естетично значущий» фільм.

Контрольні запитання

1. Розкрийте особливості комедій Чарлі Чапліна.
2. Яким був найпопулярніший кінообраз Чапліна?
3. Розкажіть про створення першого повнометражного фільму Чарлі Чапліним.
4. Яку техніку кінозйомки було використано у фільмі «Малюк»?
5. Пригадайте, як змінювалася ідея фільму «Вогні великого міста».

6. Назвіть фільм, в якому популярний герой Чапліна з'являється в останній раз, і перекажіть, про що він?

7. Як використано звук у фільмі «Нові часи»?

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Морєва Є., Маслов-Лисичкін А. Зародження комедії нового типу у фільмах Чарлі Чапліна. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство*. Вип. 47. 2022. С. 26–32.
3. Сердюк М. Чарлі Чаплін. Київ : Агенція ІРІО, 2018. 120 с.
4. Deleuze G. *Cinema 1. The Movement-Image* / translated by H. Tomlinson, B. Habberjam. Fifth printing. University of Minnesota Press. 1997. P. 170–171.
5. Mierzejewska Z. Charlie Chaplin: The Genius Behind Comedy. *ESSAI*. 9. 2011. P. 92–95.
6. *Filming City Lights*. Charlie Chaplin. Text by David Robinson. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/5-city-lights/articles/4-Filming-City-Lights> (last accessed: 12.02.2023).
7. James S. The Beginner's Guide: Charlie Chaplin, Director. *Film Inquiry* : website. 2016. URL: <https://www.filminquiry.com/the-beginners-guide-charlie-chaplin/> (last accessed: 12.02.2023).
8. Mierzejewska Z. Charlie Chaplin: The Genius Behind Comedy. *ESSAI*. 9. 2011. P. 88–93.
9. Modern times – Teach with Movies. URL: <https://teachwithmovies.org/modern-times/> (last accessed: 12.03.2023).
10. Robinson D. *Filming City Lights*. Charlie Chaplin. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/5-city-lights/articles/4-Filming-City-Lights> (last accessed: 12.02.2023).
11. Robinson D. *Filming Modern Times*. 2004. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/6-Modern-Times/articles/6-Filming-Modern-Times> (last accessed: 15.03.2023).

Уроки 9.5 – 9.6

Тема «Шедеври кінематографії 30-х рр. ХХ ст.»

Наприкінці 1920-х рр. почався перехід від німого кіно до звукового. Хоча якість перших звукових фільмів не завжди була ідеальною через технічні обмеження і зміни в акторській грі, кіностудії почали активно працювати над розробкою більш складних і продуманих сюжетів, приділяючи увагу діалогам і розвитку персонажів. Вже в другій половині 1930-х рр. фільми відзначалися помітним технологічним прогресом і залишаються важливими зразками кіномистецтва тієї епохи.

Протягом 1930–1940-х і на початку 1950-х рр. в американському кіновиробництві домінували кілька голлівудських студій – «Велика п'ятірка»:

«Paramount»

«MGM»

«Warner Bros»

«Twentieth Century Fox»

«RKO»,

які не лише виробляли фільми та були міжнародними дистриб'юторами, але й створили власну мережу кінотеатрів.

1. Найпопулярніший фільм Віктора Флемінга

Віктор Флемінг (1889–1946)

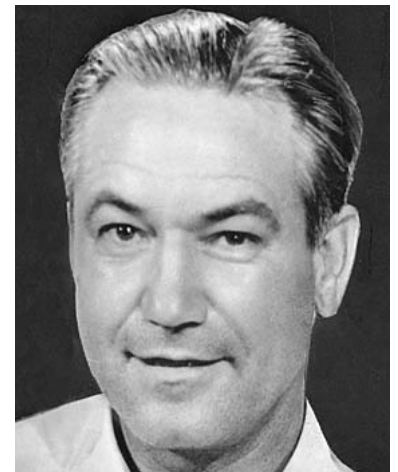
Найвідоміша стрічка режисера – екранізація твору Маргарет Мітчелл *«Віднесені вітром»* (1939).

Акторський склад: Вів'єн Лі, Кларк Гейбл, Леслі Говард, Олівія де Гевіленд.

Події фільму розгортаються в часи громадянської війни між Північчю та Півднем США й показані через долі людей. Це драматична історія про кохання, дружбу, життя та смерть. Але, за словами авторки роману, основна ідея її книги полягає в демонстрації здатності людей пережити всі труднощі, зберігаючи стійкість, силу духу та любов до рідної землі. Віктору Флемінгу та всій творчій команді фільму вдалося це показати в стрічці.

Права на екранізацію твору коштували 50 тисяч доларів. Пошук актриси на головну роль – Скарлет О'Хара, яку на екрані втілила британська актриса *Вів'єн Лі*, тривав 2 роки.

Фільм вийшов на екрани, коли Америка виходила з Великої депресії. Картина, занурюючи глядачів в епічну історію кохання, війни і виживання, надала можливість людям на деякий час втекти від реальності. Показуючи руйнування та відбудову під час і після війни, історія викликала паралелі з сучасним економічним та соціальним становищем країни. Тема боротьби за нове життя після всіх труднощів була дуже близька для тих, хто пережив



Віктор Флемінг

Велику депресію. Стрічка вже в перший рік демонстрації принесла студії 13,5 мільйонів доларів прибутку.



Кадр з фільму
«Віднесені вітром» (1939)

Показ у Лондоні відбувся у квітні 1940 р. і мав шалений успіх, місця в кінотеатрі доводилося бронювати заздалегідь. Це найдовший фільм, який глядачі дивились в кінотеатрі, був навіть антракт. У часи жорсткої економії фільм прикрасив будні простих людей (одна з глядачок 1940-х рр. писала, що найбільш пам'ятною для неї стала сцена, коли Скарлетт використала зелений оксамит зі штор, щоб зробити плаття).

Расизм, який був у романі, у фільмі частково пом'якшено через тиск з боку Національної асоціації сприяння прогресу кольорового населення. Найсуттєвішою зміною у фільмі стала сцена нападу на Скарлетт, коли напав бідняк з «білого» населення південних штатів Америки, а не «чорний» (хоча нападнику допоміг темношкірий).

Відчуття втрати та страждань пронизує фільм. Однак всі страждання ніколи не пов'язані з поневоленими темношкірими людьми. Всі проблеми, переживання проходять крізь сюжетні лінії «білих» персонажів. Афроамериканські персонажі – Маммі (у фільмі ніколи не розкривається її ім'я), Порк і Пріссі – представлені лише в сценах рабства. Усі троє зображені як віддані раби, які служать «білим» персонажам навіть після того, як стали вільними. Кінокритик Дональд Богл відзначав наявність у фільмі домінуючих кінематографічних стереотипів про афроамериканців і назвав «Віднесених вітром» «романтизацією чорних реалій».

Жаклін Стюарт відзначив: «Віднесені вітром» – це продукт свого часу, зображує расові та етнічні упередження, які, на жаль, були звичним явищем в американському суспільстві... Це фільм про незаперечне культурне значення та «це незмінний твір популярної культури, який безпосередньо звертається до расової нерівності, яка зберігається в медіа та суспільстві і сьогодні» [4].

Фільм був одним з перших, що знято у форматі «Technicolor». Використання кольору в картині – новаторське досягнення, яке визначило подальший розвиток кольорового кіно. Стрічка «Віднесені вітром» відзначалась своїми масштабними сценами, зокрема зображення війни та руйнування, що стало визначальним для створення історичних драм і епічних фільмів у майбутньому.

Стрічка отримала **10 нагород від Американської академії кіномистецтва («Оскар»):**

- найкращий фільм;
- найкраща жіноча роль (Вів'єн Лі);

- найкраща жіноча роль другого плану (Гетті МакДенієл – перша афроамериканка, яка отримала «Оскар»²);
- найкращий режисер (Віктор Флемінг);
- найкращий адаптований сценарій;
- найкраща робота оператора (кольорові фільми);
- найкраща робота художника;
- найкращий монтаж.

2. Творчість режисера Джона Форда

Джон Форд (1894–1973)



Джон Форд

«Диліжанс» (1939)

Акторський склад: Джон Вейн, Клер Тревор, Джон Керрадайн, Томас Мітчелл.

Зйомки фільму відбувались у Долині Монументів в індійській резервації Навахо. Сценарій було написано на основі новели Ернста Хейкокса «Карета в Лордсбург». Дія у фільмі відбувається в 1870-х рр. Велика кількість різнохарактерних персонажів, різноманітних життєвих проблем, які використано в сюжеті картини, посилюють напругу. Режисер зміг в образі кожного героя фільму розкрити індивідуальні риси і показати загальнолюдські цінності. Структура сюжету та режисерські рішення Джона Форда у «Диліжансі», зокрема способи зображення конфлікту, використання музики для створення емоційного тону і розвиток персонажів, вплинули на фільми різних жанрів. Саме цей фільм як один з найкращих вестернів допоміг зберегти жанр, а історія про групу незнайомців, які змушені разом подорожувати в диліжансі через небезпечну територію, стала шаблоном для багатьох фільмів, що досліджують людську природу в екстремальних обставинах.

До виходу «Диліжансу» жанр вестерну переживав спад і більшість таких фільмів вважалися малобюджетними та непретензійними. Картина Джона Форда вивела вестерн на новий рівень, режисер довів, що цей жанр може мати глибокий сюжет, складних персонажів і художню



Кадр з фільму «Диліжанс» (1939)

² Акторку критикували за те, що вона прийняла цю премію. Говорили, що вона повинна була виступити проти стереотипної ролі, яку зіграла. Гетті МакДенієл відповіла: «Чому я маю скаржитися на те, що заробляю 7 000 доларів на тиждень, граючи покоївку? Якщо б я відмовилась від цього, я б заробляла 7 доларів на тиждень, виконуючи ті ж самі обов'язки покоївки» [4].

якість. Надзвичайний хіт та шедевр Джона Форда «Диліжанс» здійснив революцію у вестерні, піднявши його з категорії «Б» до «А»³ та створивши жанр таким, яким ми його знаємо сьогодні.

Нагороди:

- Спільноти кінокритиків Нью-Йорка, у 1939 р.: «Найкращий режисер» (Джон Форд);
- Американської академії кіномистецтва («Оскар»), у 1940 р.: «Найкраща чоловіча роль другого плану» (Томас Мітчелл), «Найкраща музика (озвучення)».

3. Творчі роботи режисера Вільяма Вайлера

Вільям Вайлер (1902–1981)

«Буремний перевал» (1939)

Фільм Вільяма Вайлера «Буремний перевал» був знятий за однойменним романом Емілі Бронте. Картина отримала визнання критиків, які називають її вершиною голлівудського романтизму 1930-х рр. Фільм вважається однією з найкращих екранізацій роману, оскільки, незважаючи на значні скорочення та зміни в сюжеті, він



Вільям Вайлер

зберіг основні теми і настрої твору, зокрема трагічну любов і темну атмосферу.

Події у фільмі відбуваються наприкінці XVIII – на початку XIX ст. в маєтках «Буремний перевал» і «Гніздо дрозда». Показана історія життя двох поколінь сімейних кланів Ерншоу і Лінтон. Темою фільму є любов Гіткліфа і Кетрін, на шляху якої стали соціальні забобони.

Фільми Вайлера завжди виділялися опрацюванням складних та неординарних характерів, тому що він вважав актора основним творцем авторської ідеї у фільмі. Тому на головні ролі у фільмі були запрошені талановиті британські актори Лоуренс Олів'є та Мерл Оберон. Лоуренс Олів'є, який виконав роль Гіткліфа, був номінований на «Оскар» за «Найкращу чоловічу роль». Його виконання було глибоко емоційним і допомогло закріпити за ним репутацію одного з найкращих акторів свого покоління. Мерл Оберон, яка зіграла Кетрін Ерншо, також отримала схвальні відгуки за акторську гру.



*Кадр з фільму
«Буремний перевал» (1939)*

Унікальність фільму полягає в тому, що реалістична історія розкривається через

³ Кіно категорії «А» (*A-movie*) – щось велике, значне, хітове. Усі фільми дрібних незалежних компаній, визначених терміном «інді» (незалежні), належали до категорії «Б». Кіно категорії «Б» (*B-movie*) зазвичай вважається чимось не вартим уваги, некасовим.

романтичну символіку. Героїв оточує похмура місцевість, таємнича атмосфера середньовічних замків і містичні образи. Тому операторська робота у фільмі відіграла ключову роль для створення темного та таємничого настрою.

Операторська робота *Грегга Толанда* в цьому фільмі вважається новаторською. Він використав специфічні техніки та зйомки, які створили атмосферу ізоляції та трагедії, характерної для цієї історії. Контрастне освітлення і використання тіней допомагали підкреслити внутрішній конфлікт персонажів, їхні емоції та драматизм ситуацій. Це також додавало відчуття напруги та таємниці. Деякі сцени були зняті на натурі, що додавало фільму автентичності і посилювало емоційний вплив. Грегг Толанд отримав «Оскар» за найкращу операторську роботу у цьому фільмі.

Фільм Вільяма Вайлера «Буремний перевал» вплинув на подальші екранізації та адаптації роману, а їх було близько сорока. Його інтерпретація персонажів і візуальний стиль залишили значний відбиток у культурі та мистецтві.

4. Режисерська творчість Орсона Веллса

Орсон Веллс (1915–1985)

«Громадянин Кейн» (1941)

Акторський склад: Орсон Веллс, Джозеф Коттен, Агнес Мурхед.

Орсон Веллс розпочав свою творчу діяльність спочаку в літературі, театрі та на радіо. У 1937 р. Веллс разом із продюсером Джоном Гаусманом заснував театральну компанію «Mercury Theatre», яка швидко прославилася інноваційними та експериментальними постановками. Однією з найвідоміших стала вистава «Юлій Цезар» за Вільямом Шекспіром, в якій було використано сучасні костюми і стилізація під фашистську диктатуру.



Орсон Веллс

Широку популярність отримали радіопостановки Орсона Веллса, особливо його адаптація роману Герберта Веллса «Війна світів», яку представляли у форматі радіоновин. Це стало причиною масової паніки серед слухачів, які повірили, що дійсно відбувається вторгнення марсіан. Радіопостановка отримала статус сенсації та принесла Веллсу національне визнання.

Успіхи в театрі та на радіо привернули увагу кінокомпаній до Орсона Веллса і в 1939 р. він підписав найвигідніший контракт з кіностудією «RKO Pictures», який дозволяв йому самостійно обирати проєкти та мати повну творчу свободу.

Першим фільмом Веллса, в якому він виступив в ролі режисера, продюсера, співавтора сценарію та головного актора став «Громадянин Кейн». Фільм використовує структуру з флешбеками, де історія життя

головного героя, Чарльза Фостера Кейна, розповідається через спогади різних людей.

Веллс говорив: «Я хотів зняти фільм, який був би не стільки зосереджений на дії, скільки на характері. Для цього я мав обрати багатогранну людину. В основі була ідея, що шість чи більше людей можуть мати зовсім різні думки щодо характеру однієї особистості. Зрозуміло, що таку ідею неможливо було реалізувати, обравши звичайного американського громадянина. Я одразу вирішив, що мій персонаж має бути публічною людиною – надзвичайно публічною людиною, надзвичайно значущою людиною» [5]. Для режисера було дуже важливо, щоб глядач повірив у реальність вигаданого персонажа, тому було прописано коротку інформацію про його кар'єру, однак Веллс не хотів знімати фільм про публічне життя героя. Саме висвітлення прихованої сторони життя головного персонажа мало розкрити особливості його професійної діяльності – видавничої справи: Кейн – власник великої мережі газет.



Постер до фільму
«Громадянин Кейн»
(1941)

Режисер у своїх виступах постійно наголошував, що це історія не про реального магната, це вигадана людина. Веллс відзначав, що до нього вже було створено багато фільмів про «історію успіху», а він хотів зняти «історію про поразку». Це історія не про те, як чоловік заробив гроші, а про те, що він робив з цими грошима протягом життя. Фільм побудовано так, що персонаж на ім'я Томсон, редактор журналу, намагається зрозуміти передсмертні слова Кейна. Він так і не зміг відкрити для себе значення тих слів, але це роблять глядачі.

Дослідження Томсона виводить його на різних людей, які добре знали Кейна – це люди, які його любили, яких любив він, які ненавиділи його. «Вони розповідають п'ять різних історій, кожна з яких упереджена, тож правду про Кейна, як і правду про будь-яку людину, можна дізнатися лише підсумовуючи те, що про нього було сказано. Розповідають, що Кейн любив лише свою мати – лише свої газети – лише другу жінку – лише себе. Можливо, він кохав всіх, можливо – нікого. Це буде вирішувати глядач. Кейн був і егоїстичним, і безкорисним, він ідеаліст, негідник, дуже значуща людина і «маленька» людина. Все залежить від того, хто про нього говорить. Суть фільму не стільки в тому, щоб дати вирішення проблеми, скільки її викласти», – пояснював Веллс.

Фільм вирізнявся новаторською формою розкриття образу героя, який «подавався не тільки через його психологічні характеристики, а й через використання глибинної перспективи (особливий характер декорацій, мізансцен і зйомки)» [1]. Одним з найвідоміших досягнень Толанда було використання великої глибини різкості, де всі об'єкти в кадрі, від переднього до заднього плану, залишаються різкими та чіткими. Це дозволяло створювати складні композиції, де глядач міг одночасно спостерігати за

діями на різних відстанях, що додавало фільму додаткової драматичної сили і багатшаровості. Толанд експериментував з контрастним освітленням, створюючи різкі тіні та сильні контрасти між світлом і темрявою. Це підсилювало драматичний ефект і настрій фільму. У фільмі активно використовувались незвичайні кути зйомки, що надавало сценам експресивності і динамічності. Завдяки інноваціям, які були запроваджені Греггом Толандом у фільмі, картина вважається одним із найкращих прикладів співпраці режисера та оператора для створення унікальної візуальної естетики та технічної досконалості.

Контрольні запитання

1. Які соціальні теми розкривав популярний фільм Віктора Флемінга «Віднесені вітром»?
2. Який вплив на жанр вестерн здійснив фільм Джона Форда «Диліжанс»?
3. Знайдіть та перекажіть цікаві факти про режисерську роботу Вільяма Вайлера.
4. Розкажіть про роботу Орсона Веллса як кінорежисера.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Коппола Ф. Ф. Живе кіно. Київ : Фабула, 2021. 208 с.
3. Миславський В. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків: [б.в.], 2007. 328 с.
4. Gone with the wind. Film education. URL : <https://www.filmeducation.org/pdf/film/GoneWWind.pdf> (last accessed: 22.02.2023).
5. Heike Paul. Gone with the Wind. URL: https://www.researchgate.net/publication/365906903_Gone_with_the_Wind_1939 (last accessed: 08.03.2023).
6. Orson Welles explains the meaning of Rosebud in «Citizen Kane». Wellesnet. URL: <https://www.wellesnet.com/orson-welles-explains-the-meaning-of-rosebud-in-citizen-kane/> (last accessed: 09.03.2023).
7. Stewart, Jacqueline. What to Know When Watching Gone with the Wind. Turner Classic Movies, June 26, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0DF2FKRToiQ> (last accessed: 09.03.2023).

Уроки 9.7 – 9.8

Тема «Внесок Волта Діснея в розвиток світової мультиплікації»

1. Видатний художник-мультиплікатор та першовідкривач Волт Дісней

Волт Дісней – американський

«Якщо ти можеш про це мріяти, то ти можеш це й зробити».

Волт Дісней

мультиплікатор, кінорежисер, сценарист, продюсер, засновник анімаційної компанії «Walt Disney Productions». Шлях до творчості у Діснея почався ще в дитинстві, коли він захопився малюванням і в школі створював карикатури для шкільної газети. Перші малюнки-комікси він продавав знайомим і сусідам.

На початку 1920-х рр. Волт працював художником рекламних оголошень та зі своїм другом створив невеличку студію, де знімали короткометражні мультфільми. Однак студія швидко збанкрутувала.

У 1923 р. Волт переїжджає до Голлівуду та разом зі своїм братом Роем створює тоді ще невелику анімаційну студію «The Walt Disney Company». Першим успішним проектом став анімаційний персонаж Кролик Освальд, однак права на нього згодом були втрачені. 1 березня 1924 р. вийшов перший діснеївський трюковий мультфільм *«День Аліси на морі»*.

У 1928 р. у мультфільмі *«Божевільний аероплан»* уперше з'явився новий персонаж *Міккі Маус*. Того ж року разом з аніматором Абом Айверксом Дісней створив мультфільм *«Пароплавчик Віллі»*, також з Міккі Маусом. Це був *перший мальований мультфільм зі звуком*, який приніс Діснею великий успіх, а Міккі Маус став символом студії. На наступний рік був створений *перший музичний мультфільм «Танок скелетів»*, який був першим з серії «Забавні симфонії».

Дісней продовжив розвивати свою студію, створив нових персонажів, таких як Дональд Дак, Гуфі та Плуто, які стали героями багатьох короткометражних анімаційних фільмів, що виходили протягом 1930-х рр.

Волт Дісней постійно впроваджував технологічні інновації, використовуючи синхронізований звук та колір, триплівкові кінознімальні апарати для триколірного процесу «Техніколор». А також розробив технологію багатопланової камери, яка дозволяла створювати ефект глибини в анімаційних фільмах. Ця камера складалася з кількох шарів, кожен з яких мав свій власний елемент сцени (фон, середній план, передній план). Коли камера рухалася над цими шарами, створювався тривимірний ефект.

Прем'єра повнометражного мультфільму *«Білосніжка і сім гномів»* відбулась у грудні 1937 р. у Лос-Анджелесі. «Основним завданням було створення фантастичного світу, який був би не тільки привабливим, але й наповненим правдоподібними, переконливими персонажами» [11], – говорив В. Дісней про створення цього мультфільму.



Постер до фільму
«Білосніжка і семеро
гнонів» (1937)

«Білосніжка і семеро гномів» (1937) – перший повнометражний анімаційний фільм студії «Дісней», виготовлений в повному кольорі, знятий за мотивами народної казки в обробці братів Грімм.

Через те, що це був перший повнометражний мультфільм студії, Волт Дісней розраховував на певну суму для його створення. Проте сума під час виробництва поступово збільшувалася й Дісней змушений був навіть закласти свій будинок, щоб вистачило грошей на створення казки.

Коли мультфільм тільки вийшов на екрани, він мав вікове обмеження 16+, бо студія вважала, що він може налякати дітей своїм змістом. Потім вікову категорію зменшили.

Образ злої королеви-мачухи створювали за типажем акторки Гейл Сондергаат. Крім того, для цієї казки було написано 25 пісень, проте у фінальну

версію фільму ввійшло лише 8 з них.

Над мультфільмом впродовж трьох років працювали понад 570 художників-мультіплікаторів, які щорічно створювали більше мільйона намальованих кадрів. Щоб прискорити їх роботу, Дісней розділив художників на групи – частина малювала ключові елементи, а інші доповнювали їх деталями. Наприклад, над сценою про повернення гномів додому, яка триває лише одну хвилину, працювало 5 художників протягом 6 місяців.

Зазвичай аніматори малювали по 24 малюнка для 1 секунди мультфільму.

Іншим важливим фактором досконалості анімації «Білосніжки» є техніка, яку Волт називає *«живою дією»*. На студії почала застосовуватися технологія *ротоскопіювання*. Реальних акторів у відповідних костюмах фотографували, коли вони виконували бажані дії. Відзнятий матеріал віддавали аніматорам для підготовки малюнків. Кожен аніматор працював з «Moviola» (пристрій, який дозволяв переглядати фільм під час монтажу). Аніматор міг вивчати живий фільм як у русі, так і покадрово.

Ротоскопіювання (англ *rotoscopy*) – техніка в анімації, яка полягає в створенні малюнків на основі відео чи фотокадрів, щоб отримати реалістичні рухи персонажів. Спочатку знімають живих акторів, а потім покадрово перемальовують або обводять їх контури, додаючи деталі та стилізацію, щоб перетворити знятий матеріал на анімацію [5]. Цю техніку винайшов **Макс Флейшер у 1915 р.**

Для створення першого мультфільму за допомогою **ротоскопіювання** знадобився рік і **2 600 кадрів**, а хронометраж був в одну хвилину!

Волт Дісней отримав рекордну кількість *нагород «Оскар»* – 26. Серед них:

- за найкращий анімаційний короткометражний фільм, у 1932 р. – «Квіти і дерева»;
- за видатні заслуги в кінематографі, у 1932 р. – створення Міккі Мауса;
- за видатні заслуги в кінематографі, у 1938 р. – «Білосніжка і семеро гномів» (1937), одну звичайну статуетку Оскара й сім маленьких, на честь фільму;
- у 1949 р. – нагорода імені Ірвінга Тальберга.

2. Актори, задіяні В. Діснеєм під час створення мультфільмів

Мардж Чемпіон – балерина, акторка, була запрошена на кіностудію «Walt Disney» як модель для створення образів Білосніжки, зокрема, її танцю («Білосніжка і сім гномів», 1937), Блакитної Феї («Піноккіо», 1940).



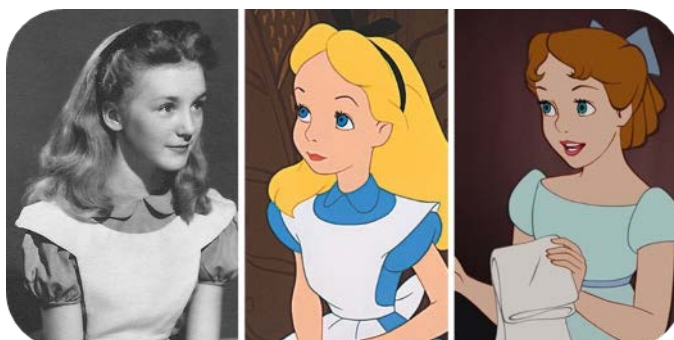
Мардж Чемпіон і образи Білосніжки й Блакитної Феї

Хелен Стенлі була живою моделлю для Попелюшки («Попелюшка», 1950), принцеси Аврори («Спляча красуня», 1959) та Аніти Редкліфф («101 далматинець», 1961).



Хелен Стенлі і образи Попелюшки та принцеси Аврори

Кетрін Бомонт – жива модель Аліси («Аліса в Країні Чудес / Аліса в Дивокраї», 1951), Венді Дарлінг («Пітер Пен», 1953).



Кетрін Бомонт і образи Аліси та Венді Дарлінг

3. Відомі ілюстратори, які працювали з В. Діснеєм

Перший головний мультиплікатор студії Діснея **Аб Айверкс** створив **Міккі Мауса**.

Кай Расмус Нільсен – співпрацював зі студією Діснея, для якої намалював багато сюжетних ескізів та ілюстрацій, зокрема для мультфільму «Фантазії».

Художниця **Мері Блер** у своїх ілюстраціях використовувала сміливі, живі кольори, які були незвичними для того часу. Роботи Мері Блер передають казковість та фантазії, вони часто сповнені радості, тепла і м'якості, що робить їх привабливими для дітей і дорослих. У 1940 р. вона приєдналася до «The Walt Disney Company» та створила концепти для таких проєктів, як «Фантазія» (1940), «Дамбо» (1941), «Леді та Блудько» (1955). М. Блер розробляла художню стилістику для мультфільмів «Попелюшка» (1950), «Аліса в Країні Чудес» / «Аліса в Дивокраї» (1951), «Пітер Пен» (1953) тощо.

Білл Титла (Володимир Петрович Титла) – художник, видатний американський аніматор українського походження, що працював на студії Діснея з 1934 р. Був залучений до створення таких відомих повнометражних анімаційних фільмів: «Білосніжка та сім гномів», «Піноккіо», «Фантазія» та «Дамбо». Створив образ головного героя мультфільму «Дамбо».

Четвертий повнометражний мультфільм **«Дамбо»** вийшов на екрани у 1941 р. Ця історія про циркове слоненя, яке має неймовірно великі вуха. За це над ним потішаються та всі в цирку ображають. Раптом виявляється, що Дамбо вмie літати, тож стає зіркою на арені. Фільм отримав «Оскар» у 1942 р. за найкращу музику (композитор Френк Черчилль) та приз Каннського кінофестивалю за найкращу анімацію у 1947 р.

Для мультфільму **«Бембі» (1942)** за твором Фелікса Зальтена, в якому розповідається про оленя, який втратив маму, з метою відтворення природніх рухів персонажів



Створення образу для м/ф «Бембі»

мультфільму, аніматори вивчали звички тварин, відвідували зоопарк, дивились фільми про дику природу. Вони намалювали більше 4 мільйонів картинок, 25 художників створювали фони, підготували понад 450 зображень олійними фарбами. «Бембі» став одним із класичних анімаційних фільмів Діснея і зберігає свою популярність серед різних поколінь глядачів. Він неодноразово згадувався як один із найкращих анімаційних фільмів усіх часів і використовувався в обговореннях охорони навколишнього середовища та етики полювання.



Кадр з мультфільму
«Спляча красуня» (1959)

Любов Діснея до європейського мистецтва виразно виявилася в картині *«Спляча красуня»* (1959). Творці надихалися готичним стилем та середньовічними гобеленами. Художник *Ейвінд Ерл* створив магічний, середньовічний стиль мультфільму. Ретельно опрацьований фон вимагав такої ж роботи

з персонажами. Образ принцеси Аврори був створений стилістом *Томом Оребом*, який розробляв її пози, спираючись на елегантність та стрункість актриси Одрі Гепберн. *Марк Девіс* пізніше доопрацював зовнішність і одяг Аврори так, щоб вони поєднувалися з фоновим зображенням.

Новий стиль з'являється в повнометражному мультфільмі *«101 далматинець»* (1961) – напіваабстрактні схематичні задні плани. У 1956 р. у видавництві «Heinemann» вийшла книжка Доді Сміт «101 далматинець». Екранізація повісті стала однією з найпопулярніших фільмів студії за десятиліття. У 1962 р. фільм нагородили премією ВАФТА як найкращий анімований фільм. Саме під час створення «101 далматинця» вперше використали *метод ксерографії*.

Перший апарат для отримання копій паперових документів, який пізніше отримав назву *ксерографія*, було створено в 1938 р. в Нью-Йорку американським адвокатом *Честером Карлсоном*.

До цього в мультфільмах використовували лише мальовану анімацію.

4. Поєднання анімації та музики в роботах студії Діснея

Музика завжди відігравала важливу роль у роботах Діснея, починаючи з мультфільму «Пароплавчик Віллі». У циклі «Забавні симфонії» (1929–1939), який складався з 70 епізодів, музика стала головним рушієм сюжету та підкреслювала розвиток подій і емоції персонажів. Пісні з «Білосніжки і семеро гномів» стали класикою. В анімаційному фільмі *«Фантазії»* вперше на широкому екрані було використано *стереозвук*. Усі відзначали високу якість музичного супроводу цього фільму, яке було записано у виконанні Філадельфійського симфонічного оркестру під керівництвом Леопольда Стоковського.

Відправною точкою будь-якої картини В. Діснея є історія. Мультиплікатори обговорюють все, розділяючи на частини, додаючи, змінюючи, поки схема історії, підкріплена ескізами головних сцен і персонажів, не стане завершеною, ідеально адаптованою до мультфільму та до унікальної інтерпретації Діснея. Потім історія передається групі аніматорів. Одні створюють ключові малюнки – початок і кінець рухів, базові елементи, а інші завершують незліченну кількість необхідних «проміжних». Ще одна група художників малює виключно фон.

Концепт персонажа повинен розповідати глядачу про нього якнайбільше: зовнішній вигляд, форми говорять про спосіб життя героя, про його звички, манери, про те, що він любить і який він за характером. Поки це все створюється, музика, пісні, діалоги та звукові ефекти пишуться та записуються. Це обумовлено ритмічною природою всіх фільмів Діснея і необхідністю точної синхронізації зображених рухів губ із текстом реплік.

Коли звук записувався, звукові експерти «читали» звукову доріжку і поділяли на слова, такти тощо відповідно до кадрів мультфільму. Після чого вони могли попросити аніматорів намалювати Білосніжку або одного з гномів, які говорять чітко визначене слово в певному кадрі. Деякі пісні та діалоги для Білосніжки та семи гномів насправді були записані майже за три роки до того, як були сфотографовані супровідні малюнки.

Ще одна особливість мультфільмів В. Діснея – **трагізм**, який додає глибини та емоційного контрасту історіям. Діснеївські мультфільми містять не лише щасливі фінали, а й сумні та трагічні моменти, через які режисер передає важливі життєві уроки про любов, самопожертву, відданість, і те, як важливо зберігати надію навіть у найтемніші часи.

Волт Дісней багато зробив для підготовки аніматорів. На його студії художники навчалися різним аспектам анімації, включаючи малювання, передачі руху та акторську майстерність. Цей систематичний підхід до навчання дозволив студії створювати анімацію високої якості. Художники з Walt Disney Studios розробили 12 основних принципів анімації, які передають характери персонажів. Френк Томас та Оллі Джонстон зауважували: «Ми сприймаємо анімацію, наче забавку: м'яч стрибає сходами, його підхоплює хлопчик та несе додому. Весело і просто. Насправді ж, за кожним рухом стоїть ретельно вибудований логічний ланцюжок. Ніщо не з'являється нізвідки – в кожному русі має бути передумова» [10].

Контрольні запитання

1. Як називався перший звуковий мультфільм Волта Діснея та який популярний герой там з'явився?
2. За який мультфільм Волт Дісней отримав премію «Оскар» і сім додаткових статуеток?
3. Як називається анімаційна техніка, винайдена Максом Флейшером?

4. Назвіть приклади мультфільмів студії «Дісней», для яких праобразами героїв слугували реальні люди.

5. Розкрийте особливості поєднання анімації та звуку на студії «Дісней».

Використані джерела

1. Єфремова А. «101 далматинець»: історія родом з дитинства. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/101-dalmatynec-istoriya-rododm-z-dytynstva> (дата звернення: 25.02.2023).

2. Княжевич О. Волт Дісней : світ відзначає 120-річчя великого мультиплікатора. 2021. URL: <http://surl.li/jelmze> (дата звернення: 06.03.2023).

3. Лук'янюк В. Перша ксерокопія. URL: <https://www.jnsm.com.ua/h/1022N/> (дата звернення: 12.02.2023).

4. Мазитова О. 6 цікавих фактів про мультфільм «Бембі». URL: <https://4mama.ua/life/lifestyle/2194-6-tsikaviv-faktiv-pro-multifilm-bembi> (дата звернення: 12.02.2023).

5. Наумова Л. Фільм, створений з любов'ю. На екранах. URL: <http://surl.li/jhsbdp> (дата звернення: 28.02.2023).

6. Сердюк М. Волт Дісней. Київ : Агенція «ІРІО», 2019. 112 с. URL: <https://ipio-books.com/wp-content/uploads/2022/03/Volt-Disnej.pdf> (дата звернення: 10.03.2023).

7. Як створювати анімацію : принципи від Disney. URL: https://prjctr.com/mag/12_principles_of_animation (дата звернення: 25.02.2023).

8. Barrier M. The Animated Man : A Life of Walt Disney. 2008. 414 p.

9. Disney зніме фільм за мотивами «Бембі». The village. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/city/city-news/293647-disney-znime-film-za-motivami-bembi> (Last accessed: 05.02.2023).

10. Modern times – Teach with Movies. URL: <https://teachwithmovies.org/modern-times/> (Last accessed: 12.03.2023).

11. Snow White and the Seven Dwarfs. The creation of a classic. URL: <http://www.nrm.org/snowwhite/exhibition.html> (last accessed: 22.02.2023).

12. The Making of Bambi. URL: <http://surl.li/fwmcth> (last accessed: 22.02.2023).

13. The man behind snow white and the seven dwarfs. American cinematographer. 2019. URL: <https://theasc.com/articles/walt-disney-snow-white> (Last accessed: 21.02.2023).

Модуль 10

Розвиток кіно в 40-і рр. ХХ ст.

Друга світова війна та її вплив на розвиток кінематографа в різних країнах (6 уроків)

Уроки 10.1 – 10.2

Тема «Друга світова війна та її вплив на кінематограф різних країн»

На початку 1940-х рр. велике значення кіноіндустрії визнавали всі країни, тому вона продовжувала функціонувати навіть під час війни, тим самим зберігаючи настрій, атмосферу подій того часу, а також фіксуючи саму історію. Однак, Друга світова війна фізично та економічно зруйнувала кіноіндустрію країн Радянського Союзу, більшості європейських країн та Японії. Кінематограф під час Другої світової війни мав великий вплив на суспільство і використовувався як потужний інструмент пропаганди та підтримки бойового духу. У кожній державі кінематограф відображав культурні й політичні реалії того часу. Війна не лише надихала кінематографістів на створення фільмів, але й кардинально змінювала зміст, форми та стилі кінематографічної продукції.

Україна

З початку війни більшість українських кіномитців та кіностудій евакуювали на схід й вони продовжили роботу на новому місці. Київська кіностудія художніх фільмів – до Ашхабада, Київська кіностудія наукових та технічних фільмів і Одеська кіностудія – до Ташкента.



Кадр з фільму
«Райдуга» (1943)

Працівники Київської кіностудії знімали художні фільми, короткометражні стрічки, які мали на меті підвищити бойовий дух: «Олександр Пархоменко» (реж. Леонід Луков); «Райдуга» (реж. Марк Донський); «Партизани в степах України» (реж. Ігор Савченко).

У роки війни одеські кіномитці взяли участь у створенні разом з Ташкентською студією фільмів «Два бійці», «Людина № 217», «Морський яструб», «Я – чорноморець».

Кінооператор Данило Демуцький під час війни працював у Ташкенті і зняв два кінофільми: «Насреддін в Бухарі» (реж. Яків Протазанов) та «Тахір і Зухра» (реж. Набі Ганієв).

На екрани країни було випущено багато довоєнних фільмів Київської студії, зокрема «Щорс», «Вершники», «Богдан Хмельницький», «Велике життя», «Сорочинський ярмарок», «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка».

США

Під час участі США у Другій світовій війні голлівудська кіноіндустрія тісно співпрацювала з урядом, щоб підтримати його інформаційну кампанію щодо цілей війни. Після оголошення війни Японії уряд створив *Бюро з питань кіно* для координації виробництва розважальних фільмів на патріотичні теми, що, з одного боку, підвищували моральний дух, а з іншого – інформували про «американський спосіб життя».

У Голлівуді створювались розважальні фільми для підтримки морального духу громадян та військових. Зірки Голлівуду, наприклад, Гамфрі Богарт та Кетрін Гепберн, часто брали участь у таких проєктах. Виходили розважальні фільми *«Хатини на небесах»* (1943), *«Зустрінемося у Сан-Луї»* (1944) режисера *Вінсента Мінеллі*, який згодом прославився постановками музичних комедій. Популярні фільми, такі як *«Касабланка»* (1942) і *«Сержант Йорк»* (1941) поєднували елементи драми та романтики, водночас прославляючи зусилля американських військових. Його картини «вирізнялися оформленням, музикальністю і теплим психологічним трактуванням героїв» [1].

Коли закінчилася Друга світова війна, здавалось, що американська кіноіндустрія в ідеальному стані. Повномасштабна мобілізація поклала край депресії всередині країни, а перемога відкрила величезні ринки в зруйнованих війною економіках Західної Європи та Японії. Крім того, з 1942 по 1945 рр. Голлівуд пережив три найстабільніші та найприбутковіші роки у своїй історії, а в 1946 р., коли дві третини населення Америки ходили в кіно принаймні раз на тиждень, студії отримали рекордні прибутки.

Однак піднесення швидко закінчилося, оскільки інфляція та робітничі протести підвищили внутрішні витрати на виробництво, а важливі зовнішні ринки, включаючи Великобританію та Італію, були тимчасово втрачені через введення квот. Індустрія була ще більше ослаблена в 1948 р., коли федеральний антимонопольний позов проти п'яти великих і трьох другорядних студій закінчився «декретами Paramount», які змусили студії відмовитися від своїх мереж театрів і вперше за 30 років створили конкуренцію в демонстраційному секторі. Нарешті, *поява мережевого телевізійного мовлення* в 1940-х рр. забезпечила Голлівуду першу справжню боротьбу за американське дозвілля, пропонуючи споживачам «фільми вдома».

Різноманітні проблеми американської кіноіндустрії та загальне післявоєнне розчарування нації спричинили розвиток нових типів фільмів наприкінці 1940-х рр. Хоча студії продовжували випускати фільми традиційних жанрів (вестерни та мюзикли), фінансові труднощі спонукали знімати *реалістичні короткі драми*, а не фантастичні епопеї.

Замість фільмів зі спецефектами знімали нові малобюджетні фільми, спонукаючи до роздумів, фільми, що відображають психологічні та соціальні

проблеми, які переживають ветерани війни, коли повертаються та адаптуються до післявоєнного життя.

Найбільші зміни сталися в кримінальному кіно, що сприяло виникненню *фільму-нуару (чорні фільми)*⁴[2]. Засновником таких фільмів вважають *Джона Г'юстона* і його роботу *«Мальтійський сокіл» (1941)* за романом *Дешієлла Хеммета*. «У фільмі напруга наростала не тільки через сюжетні нагромадження, а й суперечливість людських характерів, відсутність моральних критеріїв» [1].

У другій половині 1940-х рр. були зняті найжорстокіші та найбільш натуралістичні фільми американського кінематографа, зокрема, *фільми циклу «суспільної свідомості»*, які намагалися реалістично розглянути такі проблеми, як расизм («Джентльменська угода» *Еліа Казана* (три кінопремії «Оскар»), 1947); психічні захворювання («Зміїна яма» *Анатолія Літвака*, 1948). Фаталістичні інтерпретації американської реальності стали унікальними в історії кіноіндустрії («Листоноша завжди дзвонить двічі» *Тея Гарнетта*, 1946; «З минулого» *Жака Турнера*, 1947; «Сила зла» *Абрахама Полонського*, 1948).

Велика Британія

Британський кінематограф у роки війни активно займався створенням фільмів, які піднімали моральний дух населення і підтримували ідею боротьби проти фашизму. Часто фільми підкреслювали важливість єдності та опору. Англійські кінодіячі вважали, що виробництво фільмів залишається важливою частиною життя нації.

Після закінчення війни британське кіно продовжило звертатися до теми війни, зосереджуючи увагу на людських втратах і моральних дилемах. Фільми, як-от *«Міст через ріку Квай» (1957)*, відображали моральні питання війни.

У післявоєнний період багато фільмів створювалось на основі адаптованих класичних творів (роботи режисерів *Лоуренса Олів'є*: «*Генріх V*», 1944, «*Гамлет*», 1948; *Девіда Ліна*: «*Великі надії*», 1946; «*Олівер Твіст*», 1948; *Ентоні Асквіта*: «*Як важливо бути поважним*», 1952).

Крім екранізації романів й повістей, режисери передавали історію країни. Оскільки спільна історія єднала людей, то фільми на таку тему мали велике суспільне значення. Такі стрічки приваблювали людей та сприяли розвитку патріотизму.

Популярними у різних країнах стають британські інтелектуальні комедії, що незлобиво жартували над англійським національним характером, наприклад, «*Добрі серця та корони*», реж. *Роберт Гамер* (1949); «*Банда з Лавендер Гілл*», реж. *Чарльза Крайтона* (1951); «*Чоловік у білому костюмі*», реж. *Олександр Макендрік* (1951). Їх випускала кіностудія «*Ealing Studios*»

⁴ Термін «фільм-нуар» («чорні фільми») було застосовано французьким кінокритиком Ніно Франко щодо американських фільмів 1946 р. Фільми відрізняються песимістичним настроєм, надмірною тривожністю.

Майкла Белкона. Ці фільми відрізнялись своєю комічною ексцентрикою, іронічністю, тонким гумором. Їх називали «ілінгськими комедіями» і саме вони стали основою для створення *школи англійської комедії*.

Загалом британське кіно післявоєнних часів було елітарним і культурно консервативним.

Франція

До Першої світової війни Франція була лідером у кіновиробництві, однак перед Другою світовою війною фільми США витіснили французький кінематограф на місцевому ринку. Незважаючи на це, режисери окупаційної та післявоєнної епохи створили багато кіношедеврів. Так, Марсель Карне в 1942 р., ще в окупованому Парижі, зняв фільм про опір фашистському режиму – *«Вечірні відвідувачі»* (1942).

Після поразки Франції у 1940 р., німецькі окупаційні сили взяли під свій контроль французьку кіноіндустрію. *Жульєн Дювів'є*, *Жан Ренуар*, *Рене Клер* та інші провідні французькі режисери емігрували з країни, уникаючи співпраці з окупантами. Ті, хто залишився, змушені були працювати в умовах цензури.

Німці створили контрольовану ними компанію «Continental Films», яка стала головним кіновиробником у Франції. Проте навіть в умовах цензури французький кінематограф зумів створити високоякісні твори. Наприклад, фільм *«Діти райка»* (1943–1945) режисера *Марселя Карне*, що вважається одним із найвидатніших у французькому кіно, був створений незважаючи на обмеження.

Після звільнення Франції у 1944 р. кінематограф швидко почав відроджуватися. Режисери, які повернулися з еміграції, і нове покоління кінематографістів, таких як *Рене Клеман* і *Роберт Брессон*, зосередилися на створенні фільмів, що відображали трагедії війни та процес відновлення країни. Визвольна тематика та осмислення досвіду окупації стали основними в післявоєнному кінематографі. З'являлися фільми про життя в окупації, рух опору, моральні й етичні дилеми тих часів.

Французькі фільми 1940–1950-х рр. створювалися в різних жанрах: *екранізації* (Жан Кокто «Красуня і чудовисько», 1946; Рене Клеман «Заборонені ігри», 1952); з дотриманням класичних ідей кінематографа (Роберт Брессон «Щоденник сільського священника», 1950), *комедії абсурду* (Жак Таті «Канікули пана Юло», 1953; «Мій дядечко», 1958).

Однак загалом кінематограф країни потребував інвестицій та підтримки на державному рівні. У таких умовах Франція вимушена була у 1946 р. підписати несприятливу угоду з США – *«Угоду Блюма-Бірнса»*,



Постер до фільму
«Вечірні відвідувачі»
(1942)

відповідно до якої показ французьких фільмів дозволявся лише протягом чотирьох тижнів кожного кварталу. Це призвело до падіння кіновиробництва на 50%. Протести глядачів, представників індустрії кіно сприяли скасуванню договору та організації «*Комітету захисту французького кіно*», який зміг добитися того, що в 1948 р. було прийнято «*Закон про допомогу*». У результаті ситуація стала покращуватися: якщо в 1947 р. було випущено 75 фільмів, то в 1948 р. – уже 100.

Італія

У фашистській Італії, розуміючи значення кінематографа, влада робила все, щоб італійські фільми в прокаті були привілейованими. Уряд використовував кінематограф для прославлення своїх воєнних досягнень та підкреслення ролі Італії як великої імперської держави. Фільми часто зображували італійських солдатів як героїв і романтизували образ Муссоліні.

Рання капітуляція Італії залишила її об'єкти відносно недоторканими, що дозволило італійському кінематографу очолити кіновідродження після Другої світової війни з виникненням *неореалістичного руху*, який набув активного розвитку в Італії протягом 1945–1951 рр.

Німеччина

Німеччина у роки Другої світової війни використовувала кінематограф як потужний засіб нацистської пропаганди. Через фільми активно поширювали нацистські ідеї, демонстрували військову силу Німеччини, дискредитували ворогів.

Після поразки у війні та розділу країни на радянську, американську, британську та французьку зони, кіновиробництво фактично було знищено, що призвело до затяжної кризи. Американська воєнна адміністрація зазначала, що існує багато іноземних картин, які можуть забезпечити німецькі кінотеатри, тому «випускати німецькі фільми немає потреби» [1]. У зв'язку з цим, у 1950-х рр. до Німеччини щороку завозили 380 фільмів іноземного виробництва. Крім того, у 1946 р. американська адміністрація заборонила утворення виробничих союзів та об'єднань. Як результат, кіноіндустрія Німеччини випускала низькоякісні *Heimatfilme* («*фільми Батьківщини*») для внутрішнього ринку. «У німецьких фільмах того часу проявилась цілковита нездатність зобразити людину в її взаємозв'язках із суспільством, державою, політикою, війною» [1].

Японія

В Японії під час війни фільми часто мали патріотичний та націоналістичний характер. Після поразки японський кінематограф перейшов до більш миролюбних тем, досліджуючи наслідки війни для нації та окремих людей.

Хоча більше половини театрів Японії було зруйновано бомбардуванням США під час Другої світової війни, велика кількість студій

залишилась недоторканою. Тому Японія продовжувала створювати фільми і під час окупації силами союзників (1945–1952 рр.). Проте багато традиційних японських сюжетів були заборонені як такі, що пропагують феодалізм, включаючи всі фільми, класифіковані як *jidai-geki* (історична драма).

Контрольні запитання

1. Які фільми українські кінопрацівники знімали під час Другої світової війни в умовах евакуації?
2. Які фільми знімали в США для підтримки морального духу громадян під час Другої світової війни?
3. Які жанри стали популярними в США після завершення Другої світової війни?
4. Які жанри кіно були популярними після Другої світової у Великій Британії?
5. Чому «Угода Блюма-Бірнса» призвела до падіння післявоєнного французького кіновиробництва? Створення якої організації сприяло вирішенню цього питання?
6. Кінематограф якої країни очолив відродження кіно після завершення Другої світової війни?
7. В якій країні в післявоєнний період випускали для внутрішнього ринку «фільми Батьківщини»?
8. В якій країні після Другої світової війни були заборонені фільми з традиційними національними сюжетами?

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Кульчинська Л. Смыслоутворення в кінематографі: жанрові механізми. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. 144 с.
3. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво (1941–1954). Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1959. 261 с.
4. Трифонова Г. В., Грачова А. В. Італійське кіномистецтво та історичний процес: взаємозв'язок площин. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Сер. Філологія. Журналістика*. Т. 32 (71) №1 Ч.3. 2021. С. 181–186.
5. Quart L. This land is mine. *Cineaste*. Vol. XXXVIII, №. 3. URL: <https://www.cineaste.com/summer2013/from-the-archives-this-land-is-mine> (last accessed: 05.05.2023).

Уроки 10.3 – 10.4

Тема «Воєнна тематика в художніх фільмах»

1. Українські післявоєнні художні фільми

Духовний світ захисників у мистецтві був розкритий не відразу. Спочатку це завдання розв'язували в «малих формах», які становлять особливу сторінку історії мистецтва періоду війни. Поки створювалися романи, а в газетах і журналах друкувалися короткі фронтові нариси, оповідання, новели, на студіях почали ставити **«бойові кінозбірники»** (1941–1942 рр.). За весь час вийшло 12 номерів, серед яких один був зроблений українськими кінематографістами. Кожен кінозбірник складався з декількох короткометражних фільмів на різні теми, зазвичай агітаційного характеру.

У травні 1942 р. вийшов **«Бойовий кінозбірник № 9»**, створений Київською кіностудією, евакуйованою в Ашхабад. Кінозбірник включав 3 фільми:

- **«Квартал № 14»:** режисер – І. Савченко, сценарист – С. Лазурін, актори – М. Бернес, Я. Анджієвська, С. Данилович, фільм про злодіяння фашистських загартників у Польщі, про стійкість польських патріотів;
- **«Сині скелі»:** режисер – В. Браун, сценаристи – Л. Смирнова і Ш. Гергель, актори – М. Комісаров, Л. Кміт, фільм про подвиг чехословацьких патріотів, які знищили каральний загін фашистів;
- **«Маяк»:** режисер – М. Донський, автор повісті, сценарист – П. Северов, актори – В. Бубнов, В. Миронова, фільм розповідає про події на Чорноморському узбережжі.

Основний мотив цих фільмів – спільність інтересів трудящих, єдність їх мети у визвольній війні. Однак образне втілення ідеї було недосконалим. Сценаристи й режисери спочатку не могли створити психологічно переконливих рис героїзму. Так, у фільмі «Маяк» в образі героя-розвідника важко вирізнити риси, які б розкривали особливості його характеру, режисер передає лише географічний колорит.

«Недоліки драматургії короткометражних фільмів впливали на майстерність акторів, на роботу режисерів. Артисти прагнули виконати свої ролі якнайкраще, але психологічна вузькість, емоціональна бідність матеріалу ролей сковувала і обмежувала їх зусилля. <...> Індивідуальні риси, особливості характерів персонажів не розкривалися з необхідною художньою повнотою, крім небагатьох винятків. <...> Стрілянина, гуркіт, вогонь, дим, атаки, вибухи перенасичували фільми» [2]. У кінозбірниках фашисти зображувалися надто схематично, у змалюванні переважали прийоми плакатного стилю.

Операторське мистецтво в переважній більшості фільмів відзначалось високою зображальною культурою. Оператори зосереджували увагу на живописно-світловій характеристиці портретів.

Незадоволення цими кінороботами сприяло появі фільмів, в яких розкривались відмінні риси характерів рядових солдатів-фронтовиків (наприклад, «Два бійці», 1943).



Н. Ужвій.
Кадр з фільму
«Партизани в степах
України» (1942)

Перший повнометражний фільм українського кіно воєнних часів – *«Партизани в степах України»*, режисер – Ігор Савченко, за сценарієм Олександра Корнійчука. У головних ролях: Н. Ужвій, М. Боголюбов, Б. Чирков та ін.

Фільм *«Райдуга»* режисера Марка Донського (1943) характеризується натуралізмом, який проявився, наприклад, в епізодах, де психологічний стан героїв зображувався через фізичні муки. Особливістю режисерської манери М. Донського є використання виразних засобів монтажу. Цей

фільм вважається одним з джерел формування італійського неореалізму. Основа сюжету – повість Ванди Василевської. Головну роль у кінострічці виконала Наталія Ужвій. Натурні та павільйонні зйомки оператора Бориса Монастирського точно передають атмосферу дії. Композитор Лев Шварц відмовився від ілюстративного принципу, усвідомивши, що музика в кіно повинна бути драматургічним елементом художнього фільму, розкривати образи героїв. Тому він часто звертався до народних українських пісень, які характеризували героїв, середовище, умови, обстановки дії. У 1944 р. цей фільм отримав головний приз асоціації кінокритиків США та приз Національної ради кінооглядачів США.

Наприкінці 1943 р. Олександр Довженко разом з режисерами Юлією Солнцевою і Олександром Авдєєнком завершив роботу над художньо-документальним фільмом *«Битва за нашу Радянську Україну»*; у 1945 р. О. Довженком і Ю. Солнцевою було знято фільм *«Перемога на Правобережній Україні»*.

Під час війни в українському кінематографі набув розвитку новий жанр – *фільм-концерт*.

Тема Другої світової війни продовжувала висвітлюватися у фільмах, які знімали протягом ХХ ст.: «Спрага», реж. Євгена Ташкова (1959); «Хто повернеться – долюбить», реж. Леоніда Осики (1966); «Розвідники», реж. І. Самборського та О. Швачка (1967); «В бій ідуть тільки “старіки”», реж. Л. Бикова (1973); «На київському напрямку», «Совість», реж. В. Денисенка (1968).



Постер до фільму
«В бій ідуть тільки
“старіки”» (1973)

2. Воєнні фільми в країнах Європи Велика Британія

Під час Другої світової війни британське кіно прагнуло навіть у художніх фільмах підвищувати моральний дух народу, зміцнювати патріотизм і показувати підтримку боротьби проти нацизму.

У роки війни Девід Лін спільно з драматургом Ноелем Коуардом зняли фільми: «В якому ми служимо» (1943), «Це щасливе покоління» (1944), «Веселий привид» (1945).

Девід Лін отримав п'ять «Оскарів» із шести номінацій. Порівняно з іншими режисерами Лін зняв найбільшу кількість фільмів, які отримали премію «Оскар» за найкращу операторську роботу.



Постер до фільму
«В якому ми служимо»
(1943)

У фільмі «В якому ми служимо» спогади тих, хто служив на есмініці «Торрін», який було потоплено німецькими літаками, перепліталися зі сценами бою і порятунку моряків. Ноел Коуард виступив сценаристом цього фільму, виконавцем однієї з головних ролей та написав музику. Фільм охоплює особисті історії моряків, їхні стосунки з рідними. Девід Лін створив оригінальний фільм, який продемонстрував режисерську майстерність у використанні монтажу та створенні емоційної глибини, що стало характерним для його майбутніх робіт. Він майстерно поєднував кадри, будував напругу та переходив між різними часовими лініями, щоб реалістично передати напруження війни та драматизм людських історій. У фільмі поєднано документальний підхід з художньою стилістикою, що надавало відчуття справжності та правдивості історії. Кінострічка стала символом єдності, мужності та стійкості, що було дуже важливим у воєнний час.

Цей фільм затвердив принципи, на яких ґрунтувалася **нова школа англійського ігрового кіно про війну**, яка сформувалася під час Другої світової війни. Основні риси цієї школи:

- **реалізм і документальність:** деякі фільми створювалися з використанням документального матеріалу та знімалися у напівдокументальному стилі, що надавало їм автентичності;
- **зображення життя звичайних людей:** крім показу воєнних дій, ігрові фільми зображували життя звичайних британців, розкриваючи, як війна впливає на їхнє повсякденне життя, сім'ї та взаємини;
- **фокусування на єдності та співпраці:** у таких фільмах підкреслювалася важливість єдності та співпраці між різними соціальними групами задля спільної мети.

3. Американські воєнні фільми

Під час Другої світової війни американські кінематографісти також відчували труднощі у виробництві фільмів на воєнну тематику, оскільки воєнна цензура стежила, щоб не розголошувались військові секрети. Крім того, виробництво батальних сцен потребувало великої кількості масовки, а на той час збройні сили не мали змоги надавати допомогу людям і спорядженням. Незважаючи на це, поступово були зняті фільми про воєнні події та героїзм армії.

«Ця земля моя» – американський військовий художній фільм 1943 р., знятий режисером *Жаном Ренуаром* за сценарієм *Дадлі Ніколса*.

Акторський склад: Чарльз Лоутон, Морин О'Хара, Джордж Сандерс, Кент Смит.

Фільм заснований на внутрішній драмі персонажів, а не на військових діях. Він про те, як обставини й усвідомлення відповідальності перетворюють боягузливу людину (вчителя Альберта Морі) на героїчного борця за свободу. Ж. Ренуар зняв фільм «спеціально для американців, щоб показати, що повсякденне життя в окупованій країні не таке легке, як деякі вважали» [3].

Режисер і сценарист намагалися розповісти про завоювання Європи нацистами. Основна ідея – показати, що німецька військова міць була недостатньою для окупації більшої частини Європи; для досягнення абсолютного контролю вона потребувала підпорядкування місцевого населення. Деякі підкорилися, бо розраховували, що так вони зможуть зменшити рівень репресій і зберегти певний порядок, а в інших – були егоїстичні мотиви підтримки загарбників.

Обмежений бюджет змусив режисера знімати в студійних декораціях, які не мали на меті візуалізувати певну країну, однак зрозуміло було, що створено образ Франції.

Альфред Гічкок – кінорежисер, творчість якого перш за все пов'язано з поняттям «саспенс», який також знімав фільми на актуальні теми. У 1944 р. вийшов його фільм *«Рятувальний човен»*.

Акторський склад: Таллула Бенкгед, Вільям Бендікс, Вальтер Слезак, Мері Андерсон, Джон Годяк.

Знятий під час Другої світової війни, фільм став першим із експериментів Альфреда Гічкока –



Постер до фільму
«Ця земля моя»
(1943)



Кадр з фільму
«Рятувальний човен» (1944)

дев'ять персонажів, які символізують різні прошарки вільного, демократичного суспільства, перебувають в одному замкнутому просторі, у рятувальному човні, після корабельної аварії (зйомки проходили на студії).

Виходили фільми про воєнні операції американського військового флоту: «Напряма – Токіо» Делмера Девіса (1944), «П'ятеро сміливців» Ллойда Бекона (1945), «Смертники» Джона Форда (1945).

Легендарним став фільм режисера *Майкла Кертіца* «*Касабланка*» (1942) – романтична мелодрама, в якій дії відбуваються в роки Другої світової війни, в місті Касабланка, яке на той час перебувало під владою Франції. Це історія про кохання головних героїв, яка перетиналась з діями ворожих розвідок. Головні ролі у фільмі зіграли *Інгрід Бергман* та *Гемфрі Богарт*. Незважаючи на драматичну історію, фільм викликає відчуття надії на майбутнє. Кінокартина стала дуже успішною й у 1944 р. отримала три премії «Оскар».

Контрольні запитання

1. Назвіть кінозбірник, який випустили евакуйовані українські кіностудії, та фільми, що в нього входили.
2. Як називався перший український повнометражний фільм воєнних часів?
3. Який український фільм сприяв формуванню італійського неореалізму?
4. Розкажіть про звукову особливість фільму «Слухайте Британію».
5. На яких принципах базувалася нова школа англійського ігрового кіно про війну?
6. Назвіть приклади американських фільмів про війну та розкажіть про їхні особливості.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво (1941–1954). Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1959. 144 с.
3. Bosley Crowther. Lifeboat. 1944. URL: <http://surl.li/yznriu> (last accessed: 05.05.2023).
4. Callahan D. Lifeboat. 2005. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/lifeboat/> (last accessed: 05.05.2023).
5. Cox Helen, Neumeyer David. The Musical Function of Sound in Three Films by Alfred Hitchcock. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/213813091.pdf> (last accessed: 23.02.2023).
6. Quart L. This Land is Mine. Cineaste. Vol. XXXVIII, №. 3. URL: <https://www.cineaste.com/summer2013/from-the-archives-this-land-is-mine> (last accessed: 05.05.2023).
7. Listen to Britain. Screenonline. URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/520084/index.html> (last accessed: 22.02.2023).
8. This land is mine. URL: <https://variety.com/1942/film/reviews/this-land-is-mine-1200413967/> (last accessed: 05.05.2023).

Уроки 10.5 – 10.6

Тема «Документальне кіно в роки війни»

1. Загальна характеристика документальних фільмів про війну

Кінохроніка й документальне кіно – портрети людей, фіксація реальних подій з різним рівнем авторської інтерпретації. *Документальне кіно* – вид кіномистецтва, матеріалом якого виступають зйомки дійсних подій та осіб [2] (*датальніше – див. в уроці 6.3*).

Воєнна документалістика 1940-х рр. була поширена в усіх країнах, задіяних у Другій світовій війні. Воєнні часи вимагали відображення максимальної достовірності, що і призвело до популярності документальних фільмів. Багато операторів документального кіно знімали події на фронті й в тилу.

До документального стилю іноді зверталися режисери ігрового кіно, що в свою чергу вплинуло на розвиток художніх засобів документальних фільмів. У деяких фільмах використовували напівдокументальний підхід, коли реальні події поєднували з інсценуванням. Це допомагало драматизації історії та робило її більш зрозумілою для глядачів.

Багато документальних фільмів містили кадри реальних бойових дій, руйнувань міст, повітряних нальотів тощо. Це надавало глядачам відчуття безпосередньої присутності на фронті та показувало справжні масштаби війни. Для створення цих фільмів використовувалися хронікальні зйомки, які фіксували реальні події та явища. Такі фільми мали сильний емоційний вплив і викликали почуття співпереживання та залученості. Але в документальних фільмах воєнних часів зображували не лише воєнні дії, а й повсякденне життя людей у тилу.

Незважаючи на війну, відбувався розвиток технічних засобів для знімання. Так, використання полегшених камер дозволило кінематографістам бути мобільними і знімати безпосередньо в бойових умовах. А вдосконалення технологій запису звуку сприяло кращій фіксації подій на плівку та використовувати це в монтажі, що додавало фільмам реалістичності.

Джон Грірсон, британський режисер, сценарист, який сформулював теоретичні основи документального кіно, визначав його як «творче трактування реальності» та зазначав, що «фіксація події на плівку ще не перетворює її на явище мистецтва».

За Дж. Грірсоном *основними принципами документального кіно* є [1]:

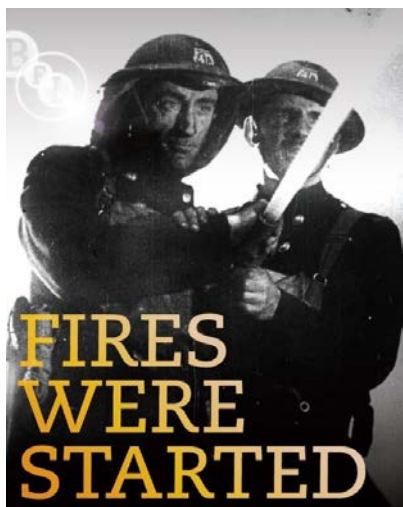
- *документальне кіно як інтерпретація реальності*: документалісти не повинні просто фіксувати факти чи події, а мають творчо інтерпретувати реальність, підкреслюючи важливі соціальні й моральні аспекти;
- *використання реальних дійових осіб*: документальне кіно повинне показувати реальних людей в їхньому звичному середовищі, а не використовувати професійних акторів для відтворення реальних сцен;

- *публіцистична місія*: документальне кіно має виконувати місію просвітництва та інформування, бути інструментом, який допомагає суспільству краще розуміти себе;
- *етичність та чесність*: важлива етична відповідальність документалістів, які повинні дотримуватися чесності у висвітленні реальності, не спотворювати факти та не маніпулювати глядачем.

Одним із найбільш відомих проєктів під керівництвом Грірсона у роки Другої світової війни стала серія короткометражних фільмів *«Канада триває»*, яка виходила щомісяця з 1940 р. Окрім пропагандистських фільмів, Грірсон керував створенням освітніх і навчальних фільмів для армії, флоту та авіації.

2. Приклади документальних фільмів про Другу світову війну

Під час Другої світової війни популярними були документальні кіноариси та повнометражні фільми *Гемфрі Дженнінгса «Лондон вистойть»* (1942), *«Почались пожежі»* (1943). Образи Британії, створені цим режисером, були настільки сильними і зворушливими, що не залишали байдужим жодного глядача. Він називав свої фільми «поемами, які створені камерами».



Постер до фільму
«Почались пожежі» (1943)

Фільм *«Почались пожежі»* – це історія роботи Лондонської пожежної служби протягом лише однієї ночі, відображення повсякденного життя пожежників. Усі персонажі були вигадані, однак грали їх справжні пожежники. Візуалізуючи справжні події (добровольці-пожежники під час нальотів німецьких запальних бомб на Лондон зуміли відстояти місто в 1940 р.), Дженнінгс «як візуально-слуховий поет» органічно поєднав документальну точність обстановки зі звукозоровою інтерпретацією матеріалу. У цій роботі, як і в багатьох фільмах воєнного часу, акцент зроблено на єдності британського народу, демонструється якість і мужність хоробрих чоловіків і жінок, які працювали над тим, щоб країна витримала ворожий напад. Ворог залишається за кадром і взагалі не зображено ненависті, яка могла б бути відповіддю на бомбардування; натомість до руйнування ставляться майже як до стихійного лиха. Кінокритики відмічали, що сцени боротьби з пожежею та її наслідками знято та змонтовано на високопрофесійному рівні.

Фільм *«Слухайте Британію»* (1942) *Гамфрі Дженнінгса* – це унікальна розповідь про війну за допомогою звуків. Сама назва свідчить про сильний звуковий компонент, який можна поділити на дві складові: звуки

війни (гуркіт авіаційних двигунів «Rolls-Royce Merlin», какофонія важкої промисловості воєнного часу – танкові заводи, металургійні заводи, паровози) та звуки повсякденного життя (звуки музики; безкоштовних концертів класичної музики та радіо; уривки з концертів на фабриках, які давали під час обідньої перерви).

Режисер Дженнінгс візуалізує день з життя Британії під час війни, але зосереджується не на збройних силах, а на внутрішньому фронті. Коли настають сутінки, звуки повсякденного життя (вітерець у полях, спів птахів, шум моря, звуки радіо, уривки підслуханих розмов) перемежуються зі звуками війни (стукіт конвеєрів військової техніки, маршові кроки, гуркіт від танків). Іноді вони співіснують у гармонії, як у сцені, коли жінки на фабриці під час роботи підспівують пісні, що грають на радіо. Дженнінгс майстерно використовує музичні контрасти для підкреслення переходів між сценами. Наприклад, у сценах, де показані військові дії, використовуються більш напружені та драматичні музичні теми, тоді як сцени мирного життя супроводжуються спокійною музикою, що створює контраст і підкреслює розрив між фронтом і тилом. Режисер досяг майстерного поєднання візуальних і звукових елементів, що зробило цей фільм класикою британського документального кіно.

Кілька голлівудських режисерів під час війни знімали документальні фільми для урядових і військових установ. Серед найвідоміших фільмів, які були покликані пояснити війну як військовослужбовцям, так і цивільним:

- семисерійний серіал *«Чому ми воюємо» Френка Капу, Анатолія Літвака (1942–1944)*;
- *«Битва за Мідвей» Джона Форда (1942)*, перший американський документальний фільм про війну в Тихому океані, заклав основи цього жанру;
- *«Мемфіська красуня: історія літаючої фортеці⁵» Вільяма Вайлера (1944)*.

Лауреату премії «Оскар» режисеру Ф. Капру було доручено через серію фільмів «підтримати моральний дух і дисципліну армії, яка збирається на війну з професійними ворогами» [4]. Протягом 1942–1945 рр. було знято серію фільмів *«Чому ми воюємо»*, яка складалась з семи окремих стрічок.

Загальний стиль цих фільмів – *компіляція*, створення змістовної історії через поєднання раніше непов'язаних документальних матеріалів з додаванням оповідання (*Волтер Г'юстон* був головним оповідачем серіалу) та музики, які створювали емоційний підтекст.

Просту, легку для сприйняття музику до кожного фільму створив відомий голлівудський композитор *Дмитро Тьомкін*.

⁵ Неофіційна назва *Boeing B-17F Flying Fortress*, що експлуатувався під час Другої світової війни. Це був один із перших важких бомбардувальників В-17 ВПС США.

Кожна серія була унікальною і самостійною. Перший («Прелюдія до війни», 1942) і останній фільми («Війна приходить в Америку», 1945) зосереджені на тому «як і чому Америка брала участь у цій війні».

Коли Форд приїхав на Мідвей, він вірив, що його робота над фільмом *«Битва за Мідвей»* полягатиме в тому, щоб просто задокументувати життя на острові. До 2 червня – за два дні до початку битви, – він не знав, що японці планували атакувати Мідвей. Бойові кадри, зняті Фордом і двома його помічниками, були абсолютно спонтанними. Після битви Форд повернувся до Штатів і таємно змонтував фільм, вважаючи, що військова цензура «поріже фільм на шматки». Перед президентським переглядом Форд майстерно вставив у фільм кадри сина президента Джеймса, офіцера морської піхоти. Коли Рузвельт переглянув фільм, він заявив, що хоче, щоб його подивилась «кожна мати в Америці». Так фільм Форда вийшов без цензури.

Цей фільм – це передача події від першої особи, зображення авіації та персоналу, задіяного в битві. Кадри Форда були використані в багатьох інших роботах режисера, знятих під час і після війни. Фільм «Битва за Мідвей» приніс Форду нагороду «Оскар» у 1942 р. (за найкращий документальний фільм).

Фільм *«Мемфіська красуня: історія літаючої фортеці»* розповідає про один американський наліт на Німеччину. У центрі – екіпаж літаку *«Boeing B-17 Flying Fortress»*, який було названо «Мемфіська красуня». Ідея спостерігати за екіпажем одного бомбардувальника під час повітряного нальоту була не новою, її використовували в документальному фільмі 1941 р., але «Мемфіська красуня» – це кольоровий фільм про американські повітряні сили.

Режисер передає картину повітряної війни над Європою під час Другої світової війни. У фільмі з самого початку було зазначено, що «усі показані повітряні бої знято під час боїв над територією противника». Достовірність кадрів цього фільму була важливою, оскільки в багатьох документальних фільмах військового часу була певна частка фальсифікації.



Постер до фільму «Мемфіська красуня: історія літаючої фортеці» (1944)

В. Вайлер і його команда для створення фільму брали участь у 5 місіях, Після п'ятої місії – нальоту на Сен-Назер – Вайлер був нагороджений повітряною медаллю.

Повітряні зйомки проходили в дуже складних умовах, під вогнем ворога на великій висоті та за мінусової температури, працювати з камерами

в таких умовах було складно. Американські втрати під час деяких із цих місій були великими і Вайлер втратив 46-річного оператора Гарольда Танненбаума.

У 1955 р. вийшов фільм *«Останній акт»* Георга Вільгельм Пабста про Берлін останніх 10 днів війни (за книгою Г. Габека та Е. М. Ремарка «Останні 10 днів Міхаеля Мусманно»).

Контрольні запитання

1. Що слугувало причиною популярності документальних фільмів під час Другої світової війни?
2. В якому фільмі Гамфрі Дженнінгса сюжет розгортається навколо роботи пожежників, що рятували Лондон від німецьких запальних бомб?
3. З якою метою було знято серію голлівудських фільмів «Чому ми воюємо»?
4. Розкажіть, як Джон Форд знімав фільм «Битва за Мідвей».

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Миславський В. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків: [б.в.], 2007. 328 с.
3. Туркаві М. Документальне кіно: історія питання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2014. № 8. С. 97–101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2014_8_19 (дата звернення: 09.05.2023).
4. Bohn Thomas W. Why we fight. URL: <http://surl.li/zrdrdy> (last accessed: 07.05.2023).
5. John Ford Went to Midway to Shoot Gooney Birds. Avgeekery.com. URL: <http://surl.li/pdcqrc> (last accessed: 22.02.2023).
6. The Memphis Belle : The Story of a Flying Fortress (1944). Cinema essentials. URL: <http://surl.li/nfxamp> (last accessed: 22.04.2023).
7. The war years and post-World War II trends. URL: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/United-States> (last accessed: 22.01.2023).

Модуль 11

Розвиток кіно в 50–80-ті рр. ХХ ст. (13 уроків)

Уроки 11.1 – 11.2

Тема «Італійський неореалізм у післявоєнному кіно»

1. Особливості неореалізму в кіно

У післявоєнній Італії був період розрухи, безробіття, збіднення населення, але саме в цей час в італійському кіно виник *неореалізм* – один з найзначніших напрямів кіномистецтва 1940–50-х рр.

Неореалізм був першим післявоєнним напрямом у кінематографі, який відійшов від голлівудських нарративних традицій та техніки студійного виробництва; мав величезний вплив на британський соцреалізм, бразильське кіно *Nôvo*, французьку та чеську «Нову хвилю».

Народження неореалізму було підготовлено діяльністю Джузеппе де Сантіса, Лукіно Вісконті, Мікеланджело Антоніоні, Карло Лідзані та ін. Цих кінематографістів, які були дуже різні за своїм творчим почерком, об'єднував новий підхід до дійсності.

Все це було спричинено тим, що кіноіндустрія була зруйнована війною і неореалісти знімали фільми на вулицях, у полях, використовуючи прості прилади, без декорацій та павільйонів, використовуючи часто непрофесійних акторів, розповідаючи у своїх фільмах про життя, проблеми та труднощі простих людей. Саме італійський неореалізм запровадив практику *зйомки на натурі* з використанням *природного освітлення* та *постсинхронізованого звуку*, що згодом стало стандартом у кіноіндустрії.

Чзаре Дзаваттіні, сценарист, теоретик кіно, що вивів естетичні принципи неореалізму у своїй роботі «Деякі думки про кіно», зазначав: «Кіно має привертати не лише розумних людей, але передусім “живі” душі, морально найбагатших людей... Отже, питання сьогодні полягає в тому, щоб не перетворювати уявні ситуації на “реальність” і не намагатися зробити їх “правдивими”, а зробити речі такими, якими вони є, передати їхню особливу значущість.



Чзаре Дзаваттіні

Життя – це не те, що вигадують в “оповіданнях”; життя – це зовсім інше. <...> Я проти “особливих” людей. Настав час сказати глядачам, що вони – справжні герої життя. Результатом стане постійне звернення до відповідальності та гідності кожної людини. Інакше звичка ототожнювати себе з вигаданими персонажами стане дуже небезпечною. <...> Неореалізм ламає всі правила, відкидає всі ті канони, які існують лише для обмежень. Реальність порушує всі правила, це можна побачити, якщо вийти їй назустріч з камерою» [4].

Особлива увага у фільмах цього напрямку приділяється мові: «Найкращі діалоги у фільмах завжди на діалекті. Діалект ближче до реальності. У нашій літературній і розмовній мові синтетичні конструкції і самі слова завжди трохи фальшиві» [4].

Дзаваттіні виступав проти того, щоб глядачі нудьгували від фактів, проти того, що їх втомлює тема бідності у фільмах, що є щось непомітне для кіноглядачів. Наприклад, сюжет про «жінку, яка купує пару туфель, може стати драмою, якщо ми заглибимося в її життя та життя оточуючих» [4].

Найзначніші **зміни, які внесено в кінематограф неореалістичним напрямом:**

- використання стилю документальних фільмів, перевага надається відображенню реального життя з усіма його труднощами;
- зйомки на реальних локаціях з природним освітленням і подальшим простим монтажем;
- запрошення непрофесійних акторів, що передавало справжні емоції героям;
- фільми без фабули, без традиційного вигаданого оповідання;
- сюжет, заснований на буденних подіях в житті людей та переважання відсутності ідеалізованого фіналу;
- образність, що впливає з побуту, використання розмовної, автентичної мови;
- підкреслення важливості людських цінностей, людяності, доброти та моральної стійкості.

Розквіт неореалізму припав на період 1946–1948 рр. Серед найяскравіших неореалістичних картин другої половини 1940-х рр. виділяються фільми: *«Земля здригається»* (1948) Лукіно Вісконті, *«Немає миру під олівами»* (1950) Р. Де Сантіса. Неореалістичні фільми останньої хвилі – це *«Умберто Д.»* (1951) В. Де Сіка, *«Рим, 11 годин»* (1951) Р. Де Сантіса, *«Найкрасивіша»* (1951) Л. Вісконті.

Неореалізм змінив акцент у виборі сюжетів у кіно, звернувшись до реалістичного зображення життя простих людей. Цей напрям привніс гуманістичний підхід у кінематограф, зосередившись на співчутті до персонажів і їхнього людського досвіду. Це вплинуло на розвиток авторського кіно, де режисери почали більше висловлювати власне бачення світу через фільми.

Неореалізм також подарував безліч великих режисерів італійського кіно 1950–1960-х рр. (Роберто Росселліні, Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні). Італійські неореалісти були першими, хто показав, що розповідати про складні соціальні проблеми можна за допомогою мінімуму художніх та фінансових засобів.

1. Перші неореалістичні фільми

Італійський фільм *«Рим, відкрите місто»* (1945) Роберто Росселліні, який називають «маніфестом неореалізму», зображував життя в окупованому нацистами Римі під час Другої світової війни. Фільм, знятий в документальному стилі, новаторському для того часу, привернув міжнародну увагу до неореалістичного руху та став одним з його визначальних творів, вплинувши на багатьох кінематографістів.



Постер до фільму
«Рим, відкрите місто»
(1945)

У фільмі зображено жителів Риму, які, незважаючи на свої соціальні, економічні та релігійні відмінності, об'єднані у своїх стражданнях під час німецької окупації. Зйомки проходили на висипаних уламками вулицях міста та в зруйнованих війною будівлях, крім того, в акторському складі було задіяно непрофесійних акторів, наприклад, реальні німецькі військовополонені зображували ворожих солдатів.

Перша назва фільму була *«Історія вчорашнього дня»*, оскільки фільм було знято лише через кілька місяців після звільнення Риму.

Фільм отримав гран-прі в категорії «Найкращий фільм» на першому Каннському кінофестивалі в 1946 р.

Фільм *«Пайза / Земляк»* (1946), який знімали протягом Другої світової війни, розподілено на 6 окремих епізодів. Працюючи над цією стрічкою і подорожуючи Італією, Росселліні і молодий Федеріко Фелліні постійно змінювали сценарій. Збірка кінооповідань малює образ цілої країни – Італії, – в рік її звільнення від німецької окупації та фашизму. Однак епізоди різняться і за тоном, і за настроєм. Жахлива трагедія вбивства молодої дівчини Кармели в першому епізоді, дія якого відбувається на Сицилії, і масова різанина партизанів в останньому епізоді в долині річки По, здаються несумісними з кумедністю другого епізоду, в якому вуличний хлопчик у Неаполі краде черевики п'яного військового поліцейського. Але Росселліні так втілює головну тему: Італія в жорстоких 1943–1944 рр. та зіткнення культур і мов, коли армії союзників з боями пробиваються на півострів, проблеми комунікації, викликані мовним бар'єром.



Кадр з фільму
«Пайза / Земляк» (1946)

Складність створеного Росселліні образу та його осягнення реальності, на думку Базена, досягнуто дивним поєднанням документальної техніки та вигадки. Однак неправильно думати, що це поєднання є результатом якоїсь простої арифметики, в якій правда додається до вигадки. Сюжет з Кармелою

демонструє наскільки складним є процес, за допомогою якого Росселліні створює реальність перед камерою. Кармела була не сицилійкою, а дівчиною, яку режисер знайшов у неаполітанському селі. Її «реальність» полягає не в простій автентичності, а в незалежності духу та в її реальній несхожості із сицилійськими селянами. Документальний стиль, непрофесійні актори, монтаж звуку – все це вказує на приналежність до італійського неореалізму.

Воєнна драма «Пайза» отримала дві нагороди на Венеціанському кінофестивалі. Росселліні завжди наполягав на тому, що фільм «Пайза» (як і деякі з його пізніших фільмів) значно перевершує фільм «Рим, відкрите місто». Однак стрічка має певні недоліки: непрофесійні актори інколи перегравали, імпровізація не завжди була доречною та якісною. Але незважаючи на це, фільм є фундаментальною роботою в кіноіндустрії післявоєнного періоду.

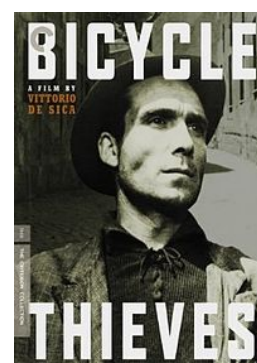


Vittorio De Sica

Vittorio De Sica (головний теоретик напрямку неореалізму) у фільмі «Шуша»⁶ (1946, сценарист – Чзаре Дзаваттіні) зображує дитинство не як безтурботний, наївний період людини, а як життя дорослого в мініатюрі. Це фільм про безнадійність. Фінальна сцена показує один з найсумніших кінематографічних образів – кінь, який уходить. Режисер використовує образ цієї тварини як образ нестримної свободи.

Головні герої – хлопчики-сироти на ім'я Джузеппе та Паскуале – мріють купити скакуна. Запитання «Чому чистильники взуття бажають купити коня?» виникає під час сцени в залі суду. Відповідь – «Покататися на ньому», розбиває серце глядача. Про дітей, які не змогли відчувати дитинство, знято багато фільмів, однак «Шуша» – це фільм про дітей, які занадто рано потрапили в доросле життя [3]. Фільм отримав почесну нагороду «Оскар» у 1948 р.

Фільм Вітторіо Де Сіка «Викрадачі велосипедів» (1948), найвизначніший твір неореалістичного руху. Фільм розповідає про бідняків, які намагалися вижити та побороти безнадійність. Герой на ім'я Антоніо Річчі після довгих пошуків знаходить роботу розклеювача афіш, яку отримує завдяки тому, що в нього є велосипед. Однак у перший же день велосипед викрадають. Режисер показує марні намагання героя повернути втрачене. Відчай штовхає його на крадіжку, але його викривають. Оскільки Антоніо був з маленьким сином, господар його вибачає, але кінець фільму все одно трагічний – герой залишається у безнадійній ситуації: без грошей, без роботи, без віри в краще майбутнє.



Постер до фільму «Викрадачі велосипедів» (1948)

⁶ Назва фільму – італійський діалектизм, який походить від англ. *shoe-shine* – чистильщик взуття.

У фільмі головні ролі виконували непрофесійні актори, що додало стрічці більшої щирості та переконливості. Важливу роль відіграє зображення Риму. Камера показує його не як блискуче місто, а як місце, сповнене соціальних та економічних проблем. Рим у фільмі стає фоном для людських історій, відображає настрій персонажів та їхні переживання. Камера часто фіксує не тільки головних героїв, а й випадкових перехожих. Це створює відчуття справжності і включає глядача у життя післявоєнного Риму. А. Базен, французький кінокритик, писав: «Мета фільму не у створенні видовища, яке здавалося б реальним, а навпаки, у перетворенні реальності на видовище» [1].

Стосунки між Антоніо і його сином Бруно є однією з основних емоційних ліній фільму. Фінальна сцена фільму, де Антоніо і Бруно йдуть разом, взявшись за руки, демонструє, що, незважаючи на втрати й розчарування, їхня сімейна єдність і любов залишаються непорушними.

Фільм «Викрадачі велосипедів» отримав численні нагороди, премію «Оскар» за найкращий іноземний фільм і Гран-прі Каннського кінофестивалю в 1950 р.

Кінострічка *«Земля здригається»* (1948) *Лукіно Вісконті* за мотивами роману Джованні Вергі «Родина Малавольї», здобула головний приз на Венеціанському кінофестивалі. Фільм про рибалок, знятий у документальному стилі, без професійних акторів, на натурі, можна поділити на 5 частин: пролог, 3 основні частини, епілог.

Його перша основна частина розповідає про спробу рибалок покращити своє економічне становище. Друга показує вразливість родини Валастрос: усвідомлення високої вартості ведення незалежної трудової діяльності, бути власниками рибацького бізнесу. Третя частина розкриває занепад родини, поступове виявлення соціальних та психологічних наслідків спроби Валастросів змінити ситуацію.

Загальний настрій фільму гнітючий, оскільки події ніколи не виходять за межі сицилійського містечка Ачі Трецца, за винятком сцен у моря на початку та в кінці фільму. Перед зйомками фільму Вісконті відвідав це реальне місто і виявив, що воно майже не змінилося з 1880-х рр. З огляду на це, режисер (у стилі неореалістів) вирішив зняти фільм у справжніх сицилійських місцях, а також використати місцевих жителів як акторів. Вісконті вважав, що ці звичайні люди можуть відобразити правду про себе краще, ніж актори, які виконують ролі.



Кадр з фільму
«Земля здригається» (1948)

Контрольні запитання

1. Розкрийте особливості післявоєнного неореалізму в кінематографі.
2. Як вплинув неореалізм на розвиток кінематографа?
3. Який неореалістичний фільм Роберто Росселліні вплинув на творчість інших режисерів?
4. Розкажіть про особливості знімання неореалістичного фільму Лукіно Вісконті «Земля здригається».

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Трифонова Г. В., Грачова А. В. Італійське кіномистецтво та історичний процес: взаємозв'язок площин. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Сер. Філологія. Журналістика*. Т. 32 (71) №1 Ч.3. 2021. С. 181–186.
3. Baradwaj Rangan. Vittorio De Sica's Italian classic Shoeshine shows rare instance when children slip into adulthood too soon. 2020. URL: <http://surl.li/nhmaxs> (last accessed: 05.05.2023).
4. Cesare Zavattini. Some Ideas on the Cinema. New York, 1966. URL: <http://surl.li/bivesj> (last accessed: 05.05.2023).
5. La terra trema 1948. Cinema Neorealismo Italiano. URL: <http://surl.li/kryquy> (last accessed: 20.03.2023).
6. MacCabe Colin. Paisan: More Real Than Real. 2010. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/1357-paisan-more-real-than-real> (last accessed: 22.02.2023).
7. Open City : film by Rossellini. URL: <https://www.britannica.com/topic/Open-City> (last accessed: 24.04.2023).
8. Stille A. How Roberto Rossellini and his filmmaker friends made cinematic history. URL: <http://surl.li/gcwoj> (last accessed: 15.02.2023).

Уроки 11.3 – 11.4

Тема «Французька “Нова хвиля”»

1. Виникнення у французькому кінематографі напрям «нова хвиля»

Художній напрям «Нова хвиля» у французькому кінематографі існував протягом 1950–1960-х рр. Найважливішим джерелом «Нової хвилі» були теоретичні праці *Александра Аструка* та *Андре Базена*, чії думки сформували ціле покоління кінематографістів, критиків і вчених. Зокрема, у 1948 р. Аструк сформулював концепцію *camera-stylo* («камера-перо»), згідно з якою фільм розглядався як форма аудіовізуальної мови, а режисер – як письменник.

Андре Базен, засновник кіножурналу «Кінозошити» (“*Cahiers Du Cinema*”), у своєму есе «Еволюція кіно» описав дві протилежні тенденції в кінематографі: «режисери, які вірять у зображення, і режисери, які вірять у реальність». Зрозуміти на що саме спрямована віра режисера можна, досліджуючи «пластику зображення», мізансцену та монтаж, а також саму оповідь [2].

Група кінокритиків журналу, до якої входили Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль й Ерік Ромер, почали знімати власні фільми, покликані довести, що кіно може не лише розважати публіку, але й пробуджувати думку, підштовхуючи до дії. Вони відмовились від дорогих комерційних проектів, відомих кінозірок, використовували імпровізаційний метод зйомки. Основними темами їх фільмів були проблеми молодого покоління. Преса почала називати цей напрям «Новою хвилею», яке в результаті закріпилося в історії кіно.

Появу французької «Нової хвилі» пов’язують з виходом у 1958–1959 рр. фільмів *Клода Шаброля* «*Красень Серж*» та «*Кузени*», показом на Каннському фестивалі фільмів «*400 ударів*» *Франсуа Трюффо* і «*Хіросіма, любов моя*» *Алена Рене*. В цих роботах режисери використовували новаторські методи: зйомку ручною камерою, цитати з видатних фільмів кінокласики, зміну швидкості руху плівки, метафоричний монтажу.

Найпомітніші представники «Нової хвилі»: Клод Шаброль, Клод Лелюш, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Луї Маль, Коста-Гаврас, Ален Рене. Вони заперечували свою приналежність до єдиного напрямку, але їхні роботи були схожими.

Французька «Нова хвиля» характеризувалася:

- розширенням життєвого матеріалу;
- висвітленням актуальних проблем молоді;
- новими темами: релігія, класова боротьба, молодіжна культура;
- зміною ролі режисера, який тепер повністю контролював процес створення фільму;
- неформальним стилем кінозйомки;
- імпровізацією під час зйомки;
- монтажем та експериментальним редагування, часто з використанням монтажу стрибками («*jump cuts*»);

- використанням легких камер, які дозволяли знімати на реальних локаціях, з мінімальною кількістю світла і звукового обладнання. Це забезпечувало більш реалістичне відчуття і свободу для експериментів. Використання довгих планів, нестандартних ракурсів і монтажу, підкреслювало швидкий темп і ритм фільму;

- униканням стандартів, характерних для комерційного кіно (чітко структуровані сценарії, студійне знімання і дорогі декорації) з метою більш особистісного, авторського підходу, що дозволяло виражати власні ідеї та погляди;

- експериментами з формою, часто з руйнуванням «четвертої стіни», коли режисери, зокрема, Жан-Люк Годар, звертались безпосередньо до глядача або використовували метатекстуальні елементи, які підкреслювали умовність самого кінематографічного кінопроцесу.

Цей напрям водночас руйнував класичну голлівудську традицію й відповідав потребам часу: фільми мали зніматися швидко й дешево. 1959 р. став роком, який приніс цьому руху міжнародну популярність, коли найвидатніші представники течії зняли свої перші повнометражні стрічки. Успіх перших робіт «Нової хвилі» серед критиків та в комерційній сфері сприяв тому, що протягом 1960–1964 рр. кіномани з невеликим досвідом або навіть без нього зняли сотні малобюджетних, стилістично експериментальних фільмів. На жаль, багато з цих фільмів виявилися провальними і «Нова хвиля» як поширений кінонапрямок закінчилася в 1963 р. Але вона надала значного імпульсу творчим пошукам молодих митців у різних країнах: «розсердженій молоді» у Великій Британії, «кіноконтестації» в Італії, «новому кіно» у Німеччині і США.

2. Приклади фільмів, знятих за принципами «Нової хвилі»

Клод Шаброль «Красень Серж»

Джерелом матеріалу для фільму було реальне життя режисера. Події розгортаються в рідному місті Шаброля. Як і герой на ім'я Франсуа, він покинув місто в дитинстві заради навчання в Парижі, аналогічними є й повернення. Як Серж та Івонна, режисер і його дружина пережили особисту трагедію втрати дитини.

Зйомки йшли протягом дев'яти тижнів взимку 1957–1958 рр. з бюджетом у 32 мільйони франків (середня вартість основного французького повнометражного фільму того часу була приблизно вчетверо вищою). До знімальної групи входив кінооператор *Анрі Декае*, який був відомим своєю винахідливістю під час зйомок на натурі з використанням природного освітлення.

Через багато років Шаброль так згадував цей фільм: *«Протягом перших кількох днів зйомок мого першого фільму, «Красень Серж», мені було дуже складно, оскільки я ще не знав кінематографічної граматики. <...> Нам також довелося враховувати погодні умови: зима, снігопад...»*

Тема фільму: зіткнення двох типів молодих людей, які повні протилежності, але, незважаючи на це, друзі. Візуально *всесвіт Серж* характеризується темними тонами, а Франсуа – світлими. На фоні своєї «темної основи» Серж часто представлений у світлому одязі, у той час як Франсуа – у темному. Це, щоб проілюструвати один елемент фільму, який я вважав дуже важливим: транспозиція образів. Дійсно, у перших епізодах здається, що Серж – людина нестабільна, вимучена, складна і обтяжена комплексами, тоді як Франсуа виглядає цілком нормальним, хоча трохи напруженим. Здавалося б, драматичне оформлення фільму вимагає такого: лінія персонажа Франсуа, на яку накладаються більші грубі риси персонажа Сержа. Але всі перипетії фільму, якому я надав певного колориту мелодрами, спрямовані на те, щоб змінити структуру цієї драматичної лінії... Перед глядачем потроху повинна розкриватися істина: нестійкий, невротик, божевільний – це не Серж, а Франсуа. Серж знає себе: він знає причини своєї поведінки; він тікає від себе. Франсуа, навпаки, пізнає себе лише на рівні зовнішності: його внутрішня природа прихована в його підсвідомості... він тікає від себе. Його хвороба вселила в нього психоз: страх смерті, і, як у всіх молодих людей, яких переслідує смерть, цей психоз перетворюється на «комплекс Христа»⁷. <...> Отже, розв'язка фільму подвійна. Я створив атмосферу, в якій два контрастні кольори парадоксально поєднуються в одне ціле: сніжна ніч. Здається, що Франсуа рятує Сержа від його низхідної спіралі – і це не неправильно. Але самого Франсуа в той же час рятує від божевілля Серж, який навчив його по-новому дивитися на «правду речей» [3].



Кадр з фільму
«Красень Серж» (1958)

Франсуа Трюффо був комерційно найуспішнішим представником «Нової хвилі». Фільм *«400 ударів»*⁸ (1959) розповідає історію дванадцятирічного хлопчика Антуана Дуанеля, який відчуває себе самотнім відлюдником у своїй сім'ї та школі. Головний герой вважає, що його батьки не розуміють його, тому починає віддалятися від них і потрапляє в численні неприємності. Фільм занурює глядача у світ дитинства і підліткового віку, досліджуючи теми ізоляції, бунту і пошуку власного місця у світі. Фільм вважається одним з найвидатніших на тему дитинства.



Постер до фільму
«400 ударів»
(1959)

Стрічка є своєрідною присвятою Андре Базену, тож демонструє його теорію розповіді, пластики та монтажу,

⁷ Стан, коли людина вірить, що вона відповідає за порятунок або допомогу іншим.

⁸ Французька ідіома «Faire les quatre cents coups», яку було використано як назву фільму, означає «робити все, що хочеться, щоб добре провести час, незважаючи на суспільні норми чи навіть законність».

показує, наскільки Трюффо вірив у реальність, особливо в перші моменти фільму, коли глядач ніби споглядає за повсякденними клопотами головного героя Антуана. Герой ніколи не знімається крупним планом, камера ніколи не фокусується на якійсь конкретній його дії, а просто демонструє його розпорядок дня. Режисер ні на чому не зосереджує увагу: якщо вирізати якусь сцену, глядач все одно зрозуміє сюжет. Герой фільму не розвивається, в кінці він такий само, який був на початку фільму.

Це перший повнометражний фільм режисера Трюффо. Картину зняли за 46 днів, а головну роль зіграв тринадцятирічний Жан-Пер Лео, який одразу отримав популярність.

Фільм завершується щемливим кадром, в якому хлопчик дивиться прямо в камеру. Наступне життя героя фільму Антуана Дуанеля режисер продовжив ще у чотирьох стрічках.

Сюжет побудовано так, що як тільки певна сцена розкриває одну з характерних рис героя, це суперечить тому, що глядачі дізналися про нього раніше. Так, наприклад, він розпалює вогонь, що говорить про його самостійність, дорослість, але відразу після цього він витирає руки шторою, що свідчить про те, наскільки він ще незрілий для свого віку.

У 1959 р. на Каннському кінофестивалі Трюффо за цей фільм отримав премію як найкращий режисер. Стрічка входить до списку Британського кіноінституту серед 50 фільмів, які треба подивитися до 15 років.

Жан-Люк Годар «На останньому подиху» (1960)

Жан-Люк Годар вважається найвизначнішим та найвпливовішим режисером «Нової хвилі».

Сюжет фільму **«На останньому подиху»** було написано Франсуа Трюффо та передано Годару, якого зацікавило два моменти: тема фаталізму в історії героя та асоціація з класичними песимістичними фільмами (фільмами-нуар). У фільмі розповідається про молодого французького грабіжника Мішеля Пун'є (Жан-Поль Бельмондо), який після вбивства поліцейського намагається втекти від правосуддя, в той час як його подруга Патрісія Френч (Жан Себбер), не знає, чи повинна вона співпрацювати з поліцією чи допомогти йому. Персонажі фільму виявляються складними і неоднозначними.

Годар давав акторам повну свободу, право на імпровізацію, що суттєво доповнило зміст фільму. Зйомки проходили на вулицях Парижу з використанням природного освітлення, що максимально наблизило його до документальних фільмів. Режисер не брав дозвіл на зйомки в різних локаціях міста, його зовсім не турбували пересічні перехожі, які потрапляли в кадр. Вони нагадували про те, що реальність сама по собі може бути ілюзією. Фільм характеризується швидким монтажем, несподіваними переходами та прямим поглядом акторів у камеру.

Після першого етапу монтажу тривалість фільму була 3 години. Ж.-П. Мельвіль запропонував залишити лише сцени, які пов'язані з головним сюжетом. Однак це б призвело до створення класичного трилера, чого не хотів

Годар. Режисер зробив все навпаки: прибрав сцени, які б мали залишитися та зберіг все інше. Під час зйомок не було знято жодного діалогу, сценарій прописували після завершення роботи. Будучи шанувальником джазової музики, Годар найняв великого джазового піаніста і композитора *Мартіаля Солаля*, що допомогло створити фільм, який вирізнявся серед кінострічок того часу.

Фільм «На останньому подиху» мав комерційний успіх та визнання критиків, які були в захваті і говорили, що його вихід ознаменував переломний момент у французькому кінематографі. Він завоював престижні нагороди: премія «Срібний ведмідь» найкращому режисеру (Берлінський міжнародний кінофестиваль); приз Жана Віго⁹.

Для фільмів Годара характерне:

- стрибкоподібне, вибухове чергування монтажних фрагментів;
- знімання довгих діалогів акторів і тільки зі спини;
- другорядне виділяється як суттєве, а про головне згадується мимохідь;
- «вклеювання» довгих монологів, які не стосуються сюжету, а взяті з життя персонажів;
- прийоми телеінтерв'ю;
- мультиплікація;
- імітація прийомів китайського класичного театру;
- наслідування хронікально-документальному анкетуванню;
- самовираження режисера [1].

Контрольні запитання

1. Які фільми знаменували виникнення французької «Нової хвилі»?
2. Назвіть особливості кінострічок у стилі «Нової хвилі».
3. В якому році напрям французького кіно «Нова хвиля» отримав міжнародну популярність?
4. Назвіть приклади та особливості знімання фільмів за принципами «Нової хвилі».

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. James Travers. À bout de souffle. French Films.org. 2011. URL: <http://www.frenchfilms.org/review/a-bout-de-souffle-1960.html> (last accessed: 25.02.2023).
3. Klemmer Jacob. The New Realism. 2016. URL: https://www.academia.edu/36128350/The_New_Realism_On_the_400_Blows (last accessed: 10.04.2023).
4. Le Beau Serge (Handsome Serge). New wave film.com URL: <http://surl.li/naxwhe> (last accessed: 12.03.2023).
5. The war years and post-World War II trends. URL: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/United-States> (last accessed: 22.01.2023).
6. What Is French New Wave? Definition & Examples From Cinema. URL: <https://filmlifestyle.com/what-is-french-new-wave/> (last accessed: 25.04.2023).

⁹ Французька кінематографічна премія, заснована в 1951 р.

Уроки 11.5 – 11.6

Тема «Дитяче кіно та мультиплікація 50–70-х рр. ХХ ст.»

1. Дитячі фільми 50–70-х рр. ХХ ст.

Кіно для дітей та підлітків – сфера кінематографа, що об'єднує ігрові, неігрові та анімаційні фільми, адресовані дитячій та підлітковій аудиторії [3].

Дитячі фільми можна розділити на дві категорії: створені спеціально *для дітей* та *про дітей* незалежно від аудиторії.

Кінематограф для дітей має свої *особливості*, які роблять його унікальним:

1. Фільми для дітей зазвичай мають просту, лінійну структуру сюжету, що полегшує розуміння подій та взаємозв'язків між персонажами. Конфлікти і розв'язки часто подаються чітко і без зайвих складнощів.

2. Персонажі в дитячих фільмах зазвичай мають яскраві, виразні риси, як зовнішні, так і внутрішні. Герої часто добрі, хоробрі й вірні, тоді як антагоністи показані з гумором або мають комічні недоліки.

3. Дитячі фільми часто охоплюють теми, які є актуальними для цієї аудиторії, такі як дружба, сім'я, доброта, хоробрість, важливість віри в себе, подолання страхів і моральний вибір.

4. Гумор відіграє важливу роль у дитячих фільмах. Це можуть бути словесні жарти, ситуації, що викликають сміх через комічні падіння або жартівливі ситуації, пов'язані з поведінкою персонажів.

5. Музичні номери та саундтреки часто використовуються в дитячих фільмах для підсилення емоцій та залучення уваги глядачів. Мелодійні пісні можуть стати візитною карткою фільму і допомогти краще запам'ятати сюжет.

6. Дитячі фільми зазвичай закінчуються позитивно, демонструючи, що добро перемагає зло, а герої отримують заслужене щастя. Це створює у дітей відчуття надії та впевненості.

7. Багато дитячих фільмів є анімаційними, тому що саме це дозволяє створювати чарівні світи, нереальних істот та візуальні метафори, які роблять історію більш захопливою.

Ці особливості роблять дитячий кінематограф важливою частиною дитячої культури, сприяючи розвитку уяви, емоційної чутливості та соціальних навичок у глядачів.

Над фільмами для дітей кінематографісти різних країн працювали вже з 1930-х рр. Однак особливу увагу його розвитку почали приділяти з 1950-х рр. Знімалися фільми різних жанрів та на різні теми. Спочатку кінематографісти створювали більше фільмів про дітей, їх дружбу, взаємини, про школу, дитячі пригоди. Поступово став переважати жанр казки, який

постійно розвивався та став популярним у кінематографі багатьох країн світу. Широко екранізувалися класичні літературні твори для дітей.

Британський дитячий кінематограф використовував літературні джерела і відзначався реалістичністю та увагою до деталей. Фільми часто мали морально-повчальний характер, але водночас зберігали казковість і магію. Крім драматичних картин, протягом двох десятиліть було знято музичні фільми-екранізації англійської та світової класики, серед них і ті, що були для дитячої аудиторії: «Олівер!» (1967) Керола Ріда, «Скрудж» (1970) Рональда Німа, «Аліса в Країні чудес» (1972) Вільяма Стерлінга, «Маленький принц» (1974) Стенлі Донена (разом із США та Австралією).

У Німеччині основою для створення фільмів часто слугували народні та літературні казки. Наприклад, «Історія про Маленького Мука» (1953) Вольфганга Штаудте за мотивами казок Вільгельма Гауффа; екранізації казок братів Грімм режисера Зігфріда Хартманна «Золотий гусак» (1964) та «Біляночка та Трояндошка» (1978) і режисера Волтера Бека «Король Дроздоборід» (1965).

Дитячий кінематограф Чехії був добре відомий своїми казками і використовував лялькову анімацію та реальну акторську гру. Казковий стиль цих фільмів часто був наповнений поетичністю та гумором. Видатними майстрами мультиплікаційного кіно цього періоду були Їржи Трнка («Принц Бая», 1950) і Карел Земан («Викрадений дирижабль», 1967). Великою популярністю багато років користується мультсеріал «Кротик» (1957–2002) художника-аніматора Зденека Мілера. У цьому фільмі тільки в першій серії використовувалася мова, а всі інші були озвучені тільки вигуками, щоб їх міг зрозуміти глядач будь-якої країни.

У 1960-х рр. з'явилося спільне чесько-німецьке виробництво серіалів та телефільмів, в якому значна увага приділялася створенню казкових фільмів: картини Вацлава Ворлічека «Дівчина на мітлі» (1972), «Три горішки для Попелюшки» (1973), «Арабелла» (1979).

У США дитячий кінематограф розвивався під впливом Голлівуду. Акцент робився на розважальні фільми та анімацію. У цей період почали з'являтися телевізійні шоу, які стали популярними серед дітей. Визначними американськими дитячими фільмами цього періоду вважаються: класична анімаційна казка студії «Дісней» «Попелюшка» (1950), що відзначається витонченим стилем і мелодійною музикою; екранізація книги Памели Треверс «Мері Поппінс» (1964) Роберта Стівенсона, яка поєднує реальну акторську гру з анімацією; «Віллі Вонка і шоколадна фабрика» (1971) Мела Стюарта за сюжетом популярної книги Роальда Даля «Чарлі і шоколадна фабрика», що стала культовою через свої цікаві персонажі і фантастичний сюжет.

Починаючи з 1950 р. студія «Walt Disney» зосередила увагу на ігрових фільмах за участю молодого покоління. Великий успіх мав фільм «Острів скарбів» (1950) – приваблива пригода з хлопчиком у головній ролі.

У 1954 р. виходить робота режисера *Річарда Флейшера* – «*20 000 льє під водою*» – фантастичний фільм студії «Walt Disney», найвідоміша екранізація твору французького письменника Ж. Верна. Вважається найкращим пригодницьким ігровим кіно. Команда В. Діснея зробила фільм таким же складним, як і твір Ж. Верна. Всі інтригуючі можливості сюжету було розроблено з перебільшенням, яке є очікуваним у науково-фантастичних фільмах. Так, наприклад, одним з найскладніших епізодів була битва з гігантським кальмаром – основним атрибутом трилерів про підводні човни. Річард Флейшер використав максимальні можливості того часу для створення «спецефектів», якість яких відмітили всі критики. В. Дісней хотів зняти фільм саме для дітей, тому доповнював його цікавими сценами, як, наприклад, з тюленем Есмеральдою.



Кадр з фільму
«20 000 льє під водою»
(1954)

Під час зйомок В. Дісней казав художнику картини: «Гарпер, ми з братом вклали в цей безглуздий фільм усі зароблені нами гроші». Бюджет самої картини дійсно був великим, він становив більше 4 млн доларів, а з урахуванням рекламної кампанії, яка включала зйомку фільму про фільм «Підводна операція», – 9 млн. Годинна реклама нового фільму Діснея була такої чудової якості, що отримала премію «Еммі» як найкраще індивідуальне шоу року. Прокат самого фільму приніс величезний дохід, на внутрішньому ринку США картина зайняла четверте місце.

Із запровадженням системи рейтингів у 1968 р. кіностудії опинилися під новим тиском щодо створення фільмів для всієї родини (*G-rated movies*). Знову студія «Walt Disney» була лідером у випуску багатьох комедій та пригодницьких фільмів, наприклад, «*Фольксваген-жук*» (1968), «*Качка за мільйон доларів*» (1971) та ін.

В Україні кінематограф для дітей розпочався в 1930-х рр. з мультфільмів, а розквіт дитячого кінематографа відбувався у 1960-х – першій половині 1980-х рр. До дитячого кіно зверталися кінематографісти усіх студій України, але найбільше дитячих фільмів знімала Одеська кіностудія. У дитячому кіно працювало декілька режисерів студії: *Ярослав Лупій, Валентин Козачков, Радомир Василевський, Вадим Костромєнко*. Їх стрічки отримали багато різних нагород і премій.

«Дитяче кіно стало авторським, воно не вичерпувалося сюжетом і не вкладалося в готові схеми. Фільми розкривали гострі соціальні проблеми.

Режисери зображували шкільний світ та його суперечності, дорослішання дітей, перше кохання, висуваються проблеми особистості, лідерства, неповторність і незамінності людини. Чим сміливіше дитяче кіно ламало попередні художні та ідеологічні рамки, тим більше недитячі питання воно ставило. Фільми дитячо-юнацької тематики випереджали доросле кіно, першими піднімаючи гострі теми. Одна з провідних тенденцій в дитячому кіно початку 1960-х років – сприйняття світу «очима дитини» [5].

2. Видатні українські режисери-мультиплікатори 1950–1970-х рр.

З 1959-го р. починається новий етап розвитку української анімації, засновниками якої вважають *Іполита Лазарчука*, *Ірину Гурвич* та *Ніну Василенко* (детальніше – див. в уроці 6.8). На базі Київської студії науково-популярних фільмів «Київнаукфільм» було створено цех української мультиплікації. У цей час анімація переважно була двовимірною, малюнковою. Аніматори створювали оригінальні роботи, експериментуючи з різними техніками: техніки лялькової анімації, паперової вирізки, використовуючи елементи комбінованих зйомок.

У 1960 р. почало діяти *Об'єднання художньої анімації*. Українська анімація поступово виробила індивідуальний образотворчий і розповідний стиль. Режисер і художник *Іполит Лазарчук* об'єднав студентів, які на той час не мали практики в цій галузі. Перший анімаційний фільм студії Київнаукфільм – *«Пригоди Перця»* (1961) – створено режисерами-постановниками Іриною Гурвич, Іполитом Лазарчуком за мотивами сюжетів сатиричного журналу «Перець» (головний персонаж видання Коротун, з головою, схожою на гострий перець, веде активну боротьбу з бюрократами і браконьєрами).



Іполит Лазарчук

Як художник-мультиплікатор *Євген Сивокінь* працював, зокрема, над такими роботами: *«Казка про царевича і трьох лікарів»*, *«Микита Кожум'яка»*, *«Життя навпіл»* (1965), *«Осколки»* (1966), *«Як козаки куліш варили»*, *«Камінь на дорозі»* (1968), *«Пригоди козака Енея»*, *«Містерія-буф»* (1969) та ін.

Мультфільми *Давида Черкаського* вирізняються трюками, зображальними знахідками, несподіваними сюжетами. До найвидатніших робіт режисера належать мультсеріали: *«Пригоди капітана Врунгеля»* з 13 серій (1976–1979), *«Лікар Айболить»* (1984–1985) і *«Острів скарбів»* (1988) – інтерпретація роману Роберта Стівенсона, які продемонстрували його вміння будувати багатопланові сюжети.

Роботи *Алли Грачової* відносять до лірико-поетичного напрямку в дитячій анімації, яка характеризується метафоричністю образів, емоційно насиченим звучанням. Перша робота А. Грачової – *«Ведмедик і той, що живе в річці»* (1966) (серед мультиплікаторів – Володимир Дахно), отримала гран-прі «Золота туфелька» на фестивалі дитячих фільмів у Чехословаччині. Це була *перша міжнародна нагорода за анімацію, здобута Україною*. Режисер переважно працювала з сюжетами для дітей, винятками стали екранізації літературних творів Лесі Українки – «Лісова пісня» (1976) та М. Гоголя – «Вій» (1996).



Кадр з м/ф
«Ведмедик і той, що живе в річці» (1966)

Володимир Дахно створив серію мультфільмів про козаків (протягом 1967–1995 рр. вийшло 9 фільмів: *«Як козаки куліш варили»*, *«Як козаки у футбол грали»*, *«Як козаки мушкетерам допомагали»*, *«Як козаки інопланетян зустрічали»* та ін.). Головні герої – троє запорізьких козаків, які в мультфільмі безіменні, але за сценарієм мали імена **Око, Грай, Тур**. *«У цих персонажах-масках відбилися риси народного характеру – благородство, сміливість, мужність, кмітливість, уміння перемагати ворога. Успіх серії визначили сюжетна винахідливість, розмаїтість дотепних трюків, глибока авторська думка. Здебільшого текст у ній відсутній, а все драматургічне навантаження несуть зображення, звуковий ряд – музика, шуми»* [9]. Над музикою до мультфільмів працювали композитори М. Скорик, Б. Буєвський, В. Губа, І. Поклад. Крім того, в деяких серіях використано українські народні пісні. Популярність мультсеріалу сприяла появі у 2016 та 2018 роках нових серій про «Козаків», знятих *Мариною Медвідь*.



Володимир Дахно

В. Дахно так характеризував вміння режисера-мультиплікатора *«створити образ і побачити його в думці»* і своїх героїв: *«Це так само, як архітектор, коли креслить план будинку, повинен чітко уявляти всю споруду. Можна бути талановитою людиною, але без особливого бачення мультфільму не створиш. Думка, передусім, повинна унаочнитися в уяві режисера, і тоді, якщо пощастить, вона оживе на екрані, стане зрозумілою глядачеві. <...> Із козаками я не дуже довго мудрував. Взяв та й намалював трьох запорожців на кшталт трьох мушкетерів. Один вийшов опецькуватий, маленький, інший – худорлявий та довготелесий, третій – молодець, який пашиє здоров'ям. Потім мені говорили, що дуже точно у цих персонажах я відтворив український характер»* [2].



Ніна Василенко

Мультиплікаційні фільми *Ніни Василенко* відрізняються національною своєрідністю. Це фільми високої зображальної культури, створені за літературною класикою, на основі традиційного народного мистецтва. Режисер працювала з фресками під час роботи над *«Микитою Кожум'якою»* (1965), настінними народними розписами, живописом Марії Примаченко (*«Музичні картинки»*, 1967), стилістикою середньовічної ікони і літописної мініатюри (*«Сказання про Ігорів похід»*, 1972).

Особливо гармонійно українські і східні народні мотиви поєднано в мультфільмі *«Маруся Богуславка»* (1965). *«Українські народні пісні глибше розкривають атмосферу дії, забарвлюють її емоційно. У зображальній характеристиці режисер дотримувалась принципу автентичності, історичної достовірності. Герої зображені начебто умовно, але їхні костюми, все, що стосується зовнішності, поведінки, глибоко вивірено, ґрунтується на документальних джерелах»* [1]. Н. Василенко візуалізувала героїв «Енеїди» Котляревського (*«Пригоди козака Енея»*, 1969).

Леонід Зарубін, який почав працювати в об'єднанні «Київнаукфільм» у 1965 р., створив багато лялькових мультиплікаційних фільмів: *«Подарунок»* (1968), *«Івасику Телесику»* (1968), *«Солом'яний бичок»* (1971) та ін.

Слід зазначити, що вплив на становлення і розвиток української мультиплікації надали живопис, скульптура, архітектура, література і кінематограф. Однак провідним фактором стало «звернення до національних реалій і національно-фольклорних джерел».

Контрольні запитання

1. На які категорії розділяють дитячі фільми?
2. Наведіть приклади дитячих фільмів 1950–1970-х рр. Розкажіть про сюжет та цікаві факти фільму, який ви дивилися.
3. Назвіть видатних українських режисерів-мультиплікаторів 1950–1970-х рр. і приклади їхньої творчості цього періоду.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Володимир Дахно. Як козаки в тридев'яте царство не дійшли. *Українформ* : вебсайт. URL: <http://surl.li/awdlka> (дата звернення: 15.03.2023).
3. Кіно для дітей та підлітків / С. В. Тримбач. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. І. М. Дзюба та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL: <https://esu.com.ua/article-6925> (дата звернення: 30.03.2023).

4. Колодко А. Українська мультиплікація як самобутній вид образотворчого мистецтва. Народознавчі зошити. № 5 (119), 2014. С. 1027–1034. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2014-5/26.pdf> (дата звернення: 20.03.2023).
5. Кузьо І. Дитинство в радянському кінематографі 30–60-х рр. XX століття. URL: <http://znp.udpu.edu.ua/article/view/189886> (дата звернення: 10.04.2023).
6. Мараховська К. Д., Уварова Т. І. Феномен української анімації: історичний контекст. С. 157–160. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v31/40.pdf> (дата звернення: 20.03.2023).
7. Пенчук І. Становлення та розвиток дитячого кіно й телебачення в Україні. *Держава та регіони. Сер. Гуманітарні науки*. 2011. № 2. С. 141–148.
8. Шупик О. Б. Фільми для дітей та підлітків. Київ : Наукова думка, 1987. 147 с.
9. Шупик О. Українська анімація. *Нариси з історії кіномистецтва України* / ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.
10. Як жінки чоловіків продавали. *Довженко-Центр* : вебсайт. URL: <https://dovzhenkocentre.org/distributor/yak-zhinky-cholovikiv-prodavaly> (дата звернення: 10.03.2023).
11. Crowther Bosley. The Screen in Review; '20,000 Leagues' in 128 Fantastic Minutes. The New York Times. URL: <http://surl.li/itlhxz> (last accessed: 15.03.2023).

Уроки 11.7 – 11.9

Тема «Український поетичний кінематограф 60-х рр. ХХ ст.»

Особливості українського поетичного кіно:

- *метафоричність та символізм*. Фільми часто використовували візуальні метафори та символи, щоб передати глибокі філософські та духовні ідеї;
- *натурні зйомки*. Багато фільмів знімалися на природі, використовуючи українські сільські пейзажі як важливу складову наративу;
- *фольклорні мотиви*. Українські легенди, казки та народна культура були значущим джерелом натхнення;
- *інноваційні кінематографічні техніки*. Режисери експериментували з монтажем, ракурсами та звуковими ефектами, щоб створювати атмосферу та настрій.

1. Сергій Параджанов і його «Тіні забутих предків»

В Україні з виходом фільму *Сергія Параджанова «Тіні забутих предків»* сформувалось *«українське поетичне кіно»*, яке характеризувалося високою поетичністю, метафоричністю та експериментальними формами. Витоки

«У кіно, як і в літературі, існує проза і поезія. Проте поезія в кіно живе важче, вона там рідкість».

Я. Газда



Постер до фільму
«Тіні забутих
предків»
(1964)

беруть початок з творчості *Олександра Довженка*. Фільми цього напрямку акцентували увагу на *візуальній виразності* і часто використовували *прийоми сюрреалізму*¹⁰. Сюжети фільмів побудовані на *історичному та етнографічному матеріалі*, що піднімає питання української національної ідентичності. Етнічне забарвлення створюється через звернення до української культури, зокрема, фольклору й народних легенд. Спираючись на такий матеріал, режисери намагаються «елементи фольклору й народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм» [4].

Акторський склад: Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова, Тетяна Бестаєва, Спартак Багашвілі, Микола Гринько, Леонід Єнгібаров, Ніна Алісова, Олександр Гай.

Фільм за сценарієм Івана Чендея та Сергія Параджанова *«Тіні забутих предків»*¹¹ за повістю Михайла Коцюбинського, знімали протягом 1963–1964 рр. Режисер С. Параджанов так згадував роботу над цим

¹⁰ Формалістичний напрям у мистецтві й літературі ХХ ст., який заперечує роль розуму й досвіду у творчості та шукає джерела її в сфері підсвідомого, інтуїтивного.

¹¹ Екранізація п'єси «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, яка написана у 1911 р.

кіношедевром: «Я ображав групу тим, що вивчав храми, ходив на хрестини, на похорони. Все, що бачите на екрані, було насправді. Так, як плачуть гуцули, ніхто не може плакати. Це був рік життя, прожитий біля вогнища, біля джерела натхнення. Це незвичайний край, який треба пізнавати й вивчати у всій його чарівності» [9]. І. Дзюба зазначав, що цей фільм «мислить фактурою, кольором, рисунком, ритмом, натурою, звуком, композицією кадру – і всією їх міцною сукупністю» [5] і виграє через силу «злютованості всіх зображальних засобів, <...> взаємодію майже всіх компонентів і майже всіх учасників творчого ансамблю. <...> він (фільм) розкриває корінні загальнолюдські мотиви, вічні питання життя і смерті <...> тому досить нікчемною справою було б паспортизувати окремі «національні моменти» чи «національні риси»: національна тут сама суть, національне саме життя, сама правда народних характерів і доль» [5].

Фільм наповнено великою кількістю етнографічного матеріалу. *«Кожна деталь побуту – вишивка на кептарі, килим, солонка – всі вони є учасниками трагедії, що розігрується в нас на очах. У ній беруть участь і народна пісня, і народний танок, і народне мовлення (у документальному запису) <...> Мовлення накладається на зображення, немов музика. <...> «Тіні забутих предків» – фільм кольорів <...> колір грає у фільмі одну із головних ролей <...> кольоровий світ у цьому фільмі – антитеза до страждань героїв <...> драматургія кольорів, рух кольорів усереднені й поміж кадрами, трагічні переходи до чорно-білої і кров'янистородої сепії – все це звороти мови, що нею говорить із глядачем» [6].* Однак М. Петровський вказує і на деякі недоліки картини, зокрема, пов'язані з кольором, який в деяких сценах «забиває» актора.

Я. Газда зазначив, що «Параджанов відкриває у фольклорі, звичаях, обрядах своєрідний культурний ритуал, у межах якого суспільство реагує на трагедію окремої людини <...> у загальноприйнятій спосіб» однак «людина все одно залишається самотньою в своєму нещасті» [2].

Фільм наповнено **символами, які вплетено в побут героїв:**

- *драбина*, на якій Іван ремонтує дах – символ далекосяжних прагнень;
- *зірка* є символом недосяжного ідеалу;
- *дим*, коли Іван на полонині, – символ спогадів і марень, а також небезпеки, змінності й короткочасності життя, що може означати звістку про смерть Марічки;
- *дерево* є символом життя;
- *яблуко*, яке зриває Іван з дерева – символ омолодження, любові;
- *білий кінь*, якого підковує Іван під час зустрічі з Палагнуою, символізує мудрість, невинність, силу, підковувати означає бути готовим [7].

Багатьох вразила віртуозна операторська робота *Юрія Ілленка* – зображальна мова, яка гармоніювала з природою, акторськими обличчями, багатством народного мистецтва. *«Рухлива і жадібна камера <...> біжить*

разом із героями, разом з ними танцює, падає з дерева, разом з сокирою валить його на пень, навіть кривавиться разом з Іваном <...> зображення часто стає миготливим фейсверком кольорів, і тільки іноді на мить ока камера затримується, аби на кілька секунд показати <...> дрібні деталі, людське обличчя, схоплене в момент найвищої напруги» [2].

Композитор М. Скорик створив музичний образ фільму, використовуючи багатство музичного фольклору та мелодії народно-релігійної обрядовості.

Сергію Параджанову вдалося показати поетичну міфологію українців, сповнену магічних ритуалів, первісних емоцій, дохристиянських звичаїв та обрядів. Картина отримала міжнародне визнання за свою візуальну красу та глибину. «Тіні забутих предків» увійшли до Книги рекордів Гіннеса, здобувши 39 міжнародних нагород і 28 призів на кінофестивалях у 21 країні, а Гарвардський університет додав стрічку до списку обов'язкових для перегляду студентам, що претендують на вищий ступінь у кінознавстві.

У 1965 р. на Міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата (Аргентина) фільм було нагороджено «Південним хрестом», а також відзначено призом ФІПРЕССІ¹² за колір, світло та спецефекти.

Режисер *Леонід Осика* захоплювався майстерністю італійських неореалістів. Його увагу привертала страждання звичайної, нічим не примітної людини. Сюжет фільму *«Камінний хрест»* (1968) заснований на однойменній новелі Василя Стефаника та розповідає про важке рішення селянина Івана Дідуха емігрувати до Канади разом зі своєю сім'єю, залишивши рідну землю. Як і Параджанов, Осика в *«Камінному хресті»* зацікавився гуцульською темою. «Але якщо фільм Параджанова був дуже живописним, фільм Осики можна окреслити як графічний. У режисера стилізація межує з натуралізмом, поезія й ліризм не виключають жорстокості й суворості» [4].

Акторський склад: Данило Ільченко, Борислав Брондуков, Констянтин Степанков, Василь Симчич, Антоніна Лефтії, Іван Миколайчук, Борис Савченко.

Основною темою стрічки є біль прощання з рідною землею, яка була частиною життя багатьох українців, особливо в період масової еміграції на початку ХХ століття. Камінний хрест, який головний герой встановлює на згадку про себе, стає символом тяжкої праці, втрат і надій на краще майбутнє.



*Кадр з фільму
«Камінний хрест»
(1968)*

¹² Диплом Міжнародної федерації кінопреси, який вручається на міжнародних кінофестивалях.

Фільм знімався на Прикарпатті, було задіяно лише до 10 професійних акторів, всі інші персонажі – це жителі села, де проходили зйомки. Як зазначають кінокритики, режисер володів вмінням поєднувати зовсім різних людей, які на деякий час ставали єдиним цілим. «Він досягав це своєю самовідданістю, особистісною приналежністю. <...> В «Камінному хресті» <...> поєдналися його захоплення життєвою правдою на екрані й висока міра правди естетичної, вміння використати кінематограф для талановитого втілення обох цих правд» [1]. Леонід Осика стверджував, що «автентичність і конкретика мали протистояти штучності, а цю автентичність можуть принести на екран тільки реальні люди» [1].

Тріумфальним став фільм *«Білий птах з чорною ознакою»* (1971) *Юрія Ілленка* про буковинську родину Дзвонарів, яка живе на Західній Україні у важкі роки Другої світової війни та післявоєнний період. Сценарій написано спільно з *Іваном Миколайчуком*. Знімали в Карпатах, у селі Ростоки. Центральною темою фільму є конфлікт між братами, який символізує розкол у суспільстві, коли війна розділяє навіть найближчих людей. Назва фільму «Білий птах з чорною ознакою» відсилає до образу чистоти та невинності, яка затьмарена війною та політичними конфліктами.

Своєрідність фільму в складній побудові. *«Якщо у звичайному кіно режисер ніби «піднімається над сюжетом» з кадру в кадр, як по східцях, то тут сюжет, як бурхлива гірська річка – з бистринами й перепадами, з примхливими часовими згинами й поворотами. <...> вирішення соціальних і моральних конфліктів часу узагальнюючими засобами. Тут не екзотичний колорит етнографії, а народна стихія. Народні традиції – музика, пісні, обряди, етнографічні прикмети»* [6].

Образ Ореста Дзвонаря у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» став кінодебютом Богдана Ступки. Орест, зіткнувшись з різними політичними і моральними дилемами, стає символом національного спротиву, його трагічна доля відображає долю цілого покоління українців того часу. Танок Ореста з Даною (Лариса Кадочникова) є однією з найвиразніших і символічних сцен. Цей епізод відображає культурні традиції та, водночас, глибокі соціально-політичні конфлікти, що розгорталися в Україні в той час. Танок стає не просто елементом святкування, а своєрідною метафорою конфлікту і напруги, що панує в суспільстві. Він символізує життя на межі: одночасно радість і біль, любов і трагедію. *«Владний, відчайдушний, сповнений надій на початку, танок знову з'являється у фільмі, в гіркому*



Постер до фільму
«Білий птах з чорною
ознакою»
(1971)

акомпанементі без надійності» [6]. Фільм, нелегкий для сприйняття, вимагає від глядача проникнення його живописною логікою.

Характеризуючи «мову кіно», Ю. Ілленко зазначав, що: «кінематографіст оперує рухомим зображенням. Режисер в кіно володіє багатим арсеналом виражальних засобів. І все-таки в основі феномену кіно лежить зображення» [1].

Фільм *Миколи Мащенко «Іду до тебе»* (1971), присвячений 100-річчю з дня народження Лесі Українки, роль якої виконала *Алла Демидова*. Режисер і співсценарист поет Іван Драч основним мотивом фільму зробили мотив трагічного кохання Лесі Українки і Сергія Мержинського (Микола Олялін).

Я. Газда порівнює цей фільм з мозаїкою, в якій органічно поєднано слово і зображення. *«Фільм сконструйований зі спогадів, уривчастих епізодів, часто контрастних настроїв, які переплітаються між собою, взаємодоповнюючись, створюючи кристалево чисту ліричну мініатюру»* [3]. В образі головної героїні в першу чергу розкривається її внутрішній світ та її внутрішня боротьба. У фільмі багато крупних планів, використання яких підпорядковано поетичному ритму.



Постер до фільму
«Іду до тебе»
(1971)

Ще одним видатним твором українського поетичного кіно є фільм *«Пропала грамота»* (1972) *Бориса Івченка* (детальніше – див. в уроці 7.8) за мотивами однойменного оповідання Миколи Гоголя. Нова інтерпретація твору Гоголя в ті часи не сприймалась глядачем. Однак сучасні глядачі передивляються цей фільм.

Митці українського поетичного кіно були визнані на міжнародному рівні:

- 28 нагород фільму «Тіні забутих предків»;
- 2 нагороди – фільму «Камінний хрест» на Всесоюзному кінофестивалі за кращу чоловічу роль та за кращу операторську роботу;
- золота медаль на Московському міжнародному кінофестивалі фільму «Білий птах з чорною ознакою».

Отже, головна мета поетичного кіно – поновлення історичної пам'яті. Майстри цього напрямку продемонстрували у своїх роботах нові постановочні ефекти. Тематичні і технічні особливості фільмів забезпечили їхню популярність і в наші дні.

Контрольні запитання

1. Що означає поняття «українське поетичне кіно»? Назвіть його характерні риси.
2. Який фільм започаткував течію українського поетичного кіно?
3. Як створювався фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків»?
4. Подивіться фрагменти з фільмів-представників поетичного кіно та знайдіть моменти, які говорять про їхню приналежність до цієї мистецької течії.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. І. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки. Т. 75. Теорія та історія культури.* С. 77–84. <https://core.ac.uk/download/pdf/149247222.pdf> (дата звернення: 09.04.2023).
2. Брюховецька Л. Українське кіно шістдесятих років. 1961–1970. Нариси з історії кіномистецтва України / ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 195–265.
3. Газда Я. Гуцульська балада. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 32.
4. Газда Я. Іду до тебе. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 116.
5. Газда Я. Українська школа поетичного кіно. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 186.
6. Дзюба І. День пошуку. *Поетичне кіно: заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 22–24.
7. Дзюба І., Дзюба М. Сергій Параджанов. Більший за легенду. Київ : Дух і Літера, 2021. 224 с.
8. Донської М. Поезія боротьби. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 121–122.
9. Загребельний М. Сергій Параджанов. Харків : Фоліо, 2015. 126 с.
10. Кузьмук В. Космос Миколи Мащенка. *Мистецькі обрії'99* : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. АМУ. Київ, 2000. Вип. 2. С. 318–320.
11. Лакатош Р. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 42.
12. Мусієнко О. Пейзаж в образній системі кінематографа Юрія Ілленка. *Наук. вісн. КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 9. С. 210–216.
13. Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 (дата звернення: 10.04.2023).
14. Петровський М. Гуцульська поема. *Поетичне кіно: заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 27–29.
15. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. 464 с.
16. Поліщук О. Л. Українські творці візуального мистецтва. Розповіді для дітей. Київ : Основа, 2024. 80 с.
17. Сценарії Сергія Параджанова з коментаріями фахівців / упоряд. Ю. Морозов. Київ : ДУХ і ЛІТЕРА, 2024. 368 с.
18. Тримбач С. Іван Миколайчук. Містерії долі. Київ : Дух і Літера, 2023. 368 с.
19. Юрченко В. Пропала грамота. *Поетичне кіно : заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. С. 146.

Уроки 11.10 – 11.11

Тема «Світовий кінематограф 1970–1980-х рр. ХХ ст.»

У світовому кінематографі в 1970–1980-х рр. був період значних змін та інновацій, що вплинули на розвиток кіно як мистецтва. Зокрема, в Європі розвивалися кінематографічні течії, які прийшли після французької «Нової хвилі»: британське «вільне кіно», чеська «Нова хвиля» тощо. Ці течії акцентували увагу на особистій інтерпретації режисера, експериментували з наративом та формою, відходили від традиційної структури Голлівуду. Фільми 1970–1980-х рр. часто відображали суспільні зміни та політичні проблеми: протести проти війни у В'єтнамі, боротьбу за права людини, революційні настрої.

У Сполучених Штатах Америки ці роки називають періодом «нового голлівудського кіно», де молоді режисери, як Мартін Скорсезе, Френсіс Форд Коппола, Стенлі Кубрик та інші, почали експериментувати з жанрами, додаючи більше складності та інтелектуальної глибини до своїх фільмів.

З'явилися нові технології, наприклад, портативні камери та синхронний звук, що дозволило режисерам знімати на реальних локаціях та надавати фільмам більш документального характеру. Це сприяло розвитку документального та експериментального кіно. 1970–1980-ті рр. – це період інтенсивного пошуку, експериментів та відходу від комерційних стандартів, що визначило подальший розвиток кінематографа.

1. Френсіс Форд Коппола та його «Хрещений батько»

«Хрещений батько» (1972) Френсіса Форда Копполи – епічна гангстерська драма режисера Френсіса Форда Копполи, екранізація однойменного роману-бестселера 1969 р. Маріо П'юзо, який також був сценаристом фільму.

Бюджет був близько 6 мільйонів доларів, а касові збори – понад 246 мільйонів доларів у всьому світі.

З метою відобразити культурний контекст і загальну кримінальну атмосферу, яка панувала в Нью-Йорку після Другої світової війни, було детально прописано ролі та ретельно відібрано акторів. На той час у Голлівуді було багато гангстерських фільмів, але тема відносин в середині італійської гангстерської сім'ї була унікальною. За словами Ф. Копполи, історія роману «Хрещений батько» – це мікрокосмос кожної родини в Америці.

Акторський склад фільму: Аль Пачіно, Марлон Брандо, Річард Кастеллано, Джеймс Каан.



Кадр з фільму
«Хрещений батько» (1972)

На перший погляд, фільм «Хрещений батько» розкриває теми злочинності, влади, справедливості та помсти, що характерно для фільмів такого жанру. Але центральною темою фільму є сім'я з її цінностями, поглядами, традиціями, жорсткою ієрархією. Більшість героїв підкреслюють важливість основного принципу – відданості своїй родині. Крім того, головний герой дон Віто Корлеоне завжди намагається на перше місце поставити сімейний бізнес, незважаючи на його негативний вплив на рідних. Отже, теми відданості, зради, відповідальності супроводжують центральну тему.

Техніка зйомки фільму привертає увагу різкими, контрастними *змiнами світла й темряви*, що розкриває протиріччя добра і зла, влади і звичайного життя. Наприклад, незважаючи на яскраве весілля доньки, дон Віто Корлеоне разом з прийомним сином, адвокатом та іншими наближеними, сидить у глухій кімнаті, закритій від денного світла та інших людей. За задумом режисера, ця сцена нібито демонструє відчуженість кримінального світу від спокійного життя.

Режисер відходить від традиційної світлотехніки під час зйомок і застосовує *купольне освітлення*. Цей прийом дозволяє показати всю складність образу Віто Корлеоне та його оточення та надає йому певної загадковості.

З метою зосередження уваги глядача на певній темі (злочин, сім'я тощо) у фільмі використовуються *метафоричні звуки*¹³. Так, коли потрібно викликати тривогу, страх чи напругу, режисер використовує звуки вибухів, стрілянини та поїзда. Наприклад, гучний звук пострілу, навмисно посилений, вказує на перетворення Майкла на мафіозі та вбивцю. Крім того, оперна музика та саундтреки підкреслюють кримінальну тему стрічки. Саундтрек до фільму авторства Ніно Рота став однією з найвідоміших музичних тем у кіно. Він чудово підкреслює атмосферу кінокартини і посилює емоційне враження від неї.

Ще одним звуковим ефектом є використання італійської мови без субтитрів. Навіть сьогодні вставляти великий фрагменти діалогу між двома головними героями іноземною мовою без субтитрів – це сміливий крок. Ефект полягає в тому, що глядач звертає більше уваги на те, як говорять герої, на мову тіла, яку вони використовують. Завдяки цьому інформація сприймається повному. Глядач слухає, «що говорять слова, а не що вони означають». Використання італійської мови без субтитрів змушує зосередити увагу на звуках.

Ф. Коппола використовує *візуальні метафори*. Так, наприклад, вперше ми знайомимося з доном Корлеоне через яскраве зображення його в смокінгу з яскраво-червоною трояндою на лацкані – образ, який проходить крізь увесь фільм. Троянда займає важливе місце на постерах фільму. Вона є і символом кохання, і символом пролиття крові. Цей метафоричний образ ніби передвіщає обставини падіння дона (любов до сім'ї заводить його бізнес у кризу).

Деякі кінокритики вважають, що апельсини також є метафоричним образом смерті, оскільки сцени з ними передують загибелі різних героїв.

¹³ Метафоричний звук означає навмисне використання нереалістичного звуку, щоб підкреслити ефект кадру.

Однак Харлан Лебо, мистецтвознавець, зазначав, що апельсини не обов'язково символізують смерть: «Для Діна Тавуларіса (художника-постановника) апельсини були просто ще одним ретельно підібраним доповненням до похмурих декорацій». «Ми знали, що цей фільм не буде про яскраві кольори, а апельсини створюють гарний контраст, – говорив Тавуларіс. – Я не пам'ятаю, щоб хтось говорив: “Я хочу, щоб апельсини передавали символічне повідомлення”» [4].

Фільм зображує гангстерський світ так, що глядачі починають співчувати злочинцям. Це створює морально складну ситуацію, де немає чіткого поділу на добро і зло. «Хрещений батько» сильно вплинув на попкультуру, зробивши популярними цитати, сцени та навіть певні типи поведінки. Цей фільм залишається взірцем кінематографічного мистецтва й досі впливає на творчість багатьох режисерів та акторів.

Нагороди: 3 нагороди «Оскар» у 1973 р. (найкращий фільм, найкращий сценарій, найкраща чоловіча роль – Марлон Брандо).

2. Видатний фільм Стенлі Кубрика

Освоєння космосу наприкінці 1950-х рр. сприяло появі фільмів *космічної тематики*, зазвичай, у жанрі *фантастики*.

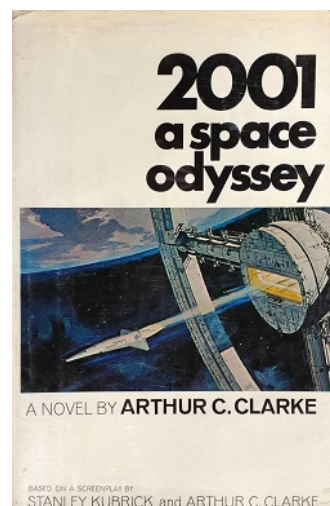
«**2001: Космічна Одиссея**», реж. *Стенлі Кубрика* (1968) (детальніше див. в уроці 7.1). Бюджет кінокартини становив 10,5 млн доларів, касові збори – 146 млн доларів.

Акторський склад: Кір Дуллі, Гарі Локвуд, Вільям Сільвестер.

Кубрик таємно працював над фільмом кілька років у співпраці з автором Артуром К. Кларком, експертом зі спецефектів Дугласом Трамбуллом і консультантами, які надавали йому інформацію щодо конкретних деталей його уявного майбутнього – починаючи з дизайну космічної станції до корпоративних логотипів.

Казати, що перший показ фільму був катастрофою, неправильно, оскільки ті, хто залишився до кінця, вважали, що бачили один з найкращих фільмів. Але залишилися не всі. Актор Рок Хадсон скаржився: «Хтось скаже мені, про що це?». Багатьом не подобався повільний темп фільму (після першого показу Кубрик скоротив фільм приблизно на 17 хвилин).

У фільмі не було чіткої розповіді, розваги, на яку очікували глядачі. Заключні сцени були незрозумілими. Голлівуд миттєво вирішив, що Кубрик через свою одержимість ефектами та декораціями не зміг зняти фільм. Насправді режисер сформулював філософське розуміння місця людини у всесвіті через образи.



Постер до фільму
«2001: Космічна
Одиссея» (1968)

Немалу частину успіху заслуговує музичний супровід. Кубрик замовив оригінальну музику в Алекса Норта, але під час зйомок як тимчасову доріжку використовував класичну музику і вона настільки йому сподобалась, що він її залишив. Класична музика, обрана Кубриком, існує за межами дії, вона додає серйозності у візуальний ряд фільму. Використана музика Йоганна Штрауса «Блакитний Дунай», яка супроводжує стикування космічного корабля та космічної станції, нарочито повільна, як і дія, що підкреслює обережність, з якою має проходити процес з'єднання. Водночас у музиці є піднесеність, яка допомагає відчути велич події.

«2001: Космічна Одиссея» нагадує німий фільм. Значна частина діалогів існує лише для того, щоб показати людей, без особливої уваги до змісту.

Більшість фільмів розповідає про персонажів, які мають досягти мети після низки комічних чи драматичних ситуацій. Фільм «2001: Космічна Одиссея» не про мету, а про пошуки, прагнення. Фільм не прив'язує глядача до конкретних сцен, він стверджує факт «ми стали людьми, коли навчилися думати. Наш розум дав нам інструменти, щоб зрозуміти, де ми живемо і хто ми є. Тепер настав час переходити до наступного кроку, знати, що ми живемо не на планеті, а серед зірок, і що ми не плоть, а розум» [3].

Нагороди:

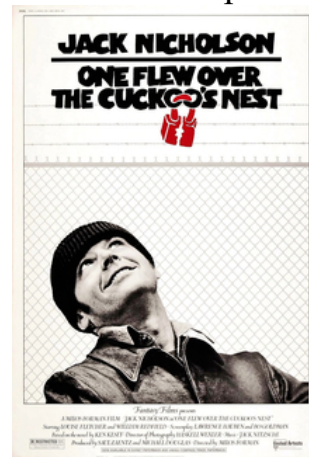
- премія «Оскар» за найкращі візуальні ефекти (1969);
- премія ВАФТА за найкраще художнє оформлення, за кращу операторську роботу, за кращий саундтрек (1969).

3. «Політ над гніздом зозулі» Мілоша Формана

Мілош Форман є представником «чеської хвилі», свій творчий шлях розпочав у Чехословаччині. Проте в 1969 р. він емігрував до США і вже перший його фільм після переїзду – «Відходжу», отримав у 1971 р. «Золоту пальмову гілку» на Каннському кінофестивалі. У 1975 р. Мілош Форман екранізує роман Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі», фільм одразу стає культовим. Бюджет становив 4 мільйони доларів, касові збори – 100 мільйонів.

Акторський склад: Джек Ніколсон, Луїза Флетчер.

Сюжет розгортається навколо Рендла Патріка МакМерфі, який симулює хворобу, щоб уникнути тюремного покарання і потрапити до клініки. Там він стикається з жорсткою медсестрою Мілдред Ретчед. МакМерфі намагається боротися з її авторитарним підходом, об'єднуючи пацієнтів, щоб відстоювати свою незалежність, тому вирішує показати, що свобода, а не замкненість в собі – це кращий протест проти життєвих негараздів. Фільм досліджує теми влади, свободи, індивідуальності та системного насилля, що робить його



Постер до фільму «Політ над гніздом зозулі» (1975)

не тільки захоплюючим, але й глибоко символічним і критичним. «Політ над гніздом зозулі» – це фільм про вільний дух у закритій системі. Мілош Форман так характеризував свою роботу: «Дім для божевільних, який я показав у стрічці “Політ над гніздом зозулі”, – це не клініка для психічно хворих. Це державний інститут, який ми самі створили. Створили для того, щоб спокійно жити. Але вийшло так, що ці інститути почали нами управляти, диктувати, що нам робити, коротко кажучи – пригнічувати нас...» [1]. Основна ідея фільму полягає в тому, що суспільство визначає, хто є божевільним, а хто ні, і ці твердження формуються на основі спостереження (тобто, божевільний – це той, хто робить щось як божевільний) [2].

Фільм став одним із найуспішніших в історії кіно, отримавши п'ять головних премій «Оскар»: за найкращий фільм, режисуру, головну чоловічу роль (Джек Ніколсон), головну жіночу роль (Луїза Флетчер) і сценарій, а ще 11 номінацій і крім цього 28 інших нагород, (зокрема, декілька «Золотих глобусів» та премію БАФТА».

Контрольні запитання

1. Назвіть особливості світового кінематографа 1970 – 1980-х рр.
2. Як фільми Френсіса Форда Копполи, Стенлі Кубрика та Мілоша Формана цього періоду вплинули на розвиток кінематографа? Обґрунтуйте свою думку.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Lu J. Interpretation of the film *The Godfather* from sound effect, movie frame, filming technique and narrative. *International Conference on Language, Art and Cultural Exchange. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 445*. 2020. Atlantis Press pp. 11–13. URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclace-20/125941732> (last accessed: 22.03.2023).
3. One flew over the Cuckoo's nest. Teach with movies <https://teachwithmovies.org/one-flew-over-the-cuckoos-nest/> (last accessed: 10.03.2023).
4. Roger Ebert. 2001: A Space Odyssey. 1997. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968> (last accessed: 22.02.2023).
5. Why the oranges in the godfather mean more than you think. URL: <https://www.looper.com/735497/why-the-oranges-in-the-godfather-mean-more-than-you-think/> (last accessed: 22.02.2023).

Уроки 11.12 – 11.13

Тема «Поняття «авторське кіно»

1. Виникнення поняття «авторське кіно»

Авторське кіно – це кінофільми, в яких ключовий акцент робиться на творчій індивідуальності режисера як головного митця та творця картини. У такому кіно режисер виступає не лише як постановник, але й як автор, чия особиста точка зору, стиль, естетика та бачення є головними елементами фільму.

Термін «авторське кіно» виник у 1950-х рр. і став особливо популярним у контексті європейських кінематографічних рухів, таких як французька «Нова хвиля». Поширення поняття «авторське кіно» пов'язане з теорією, яка сформувалась у працях французьких кінокритиків А. Базена та А. Астрюка та кінодіячів, що групувалися навколо заснованого в 1951 р. журналу «Кінозошити» («Cahiers du cinéma»).

Синонімічним до авторського кіно є поняття «режисерське кіно». Мета режисерів авторського кіно полягає в тому, щоб зняти фільм, який буде твором серйозного, високого мистецтва.

Основні характеристики авторського кіно:

1. Особиста інтерпретація. Режисер створює на основі особистих переконань, почуттях, естетичних смаках. Часто використовуються автобіографічні мотиви. Це робить фільм унікальним та неформатним, відрізняючи його від комерційних картин.

2. Контроль над усіма аспектами виробництва. Режисер часто бере участь у всіх етапах створення фільму – від сценарію до монтажу. Це дає йому повний контроль над кінцевим продуктом.

3. Експериментальність та відхід від стандартних наративів. В авторському кіно часто експериментують із формою, структурою сюжету, монтажем, зображенням та звуком. Сюжети можуть бути нетрадиційними, абстрактними, а теми глибокими та філософськими.

4. Низький бюджет: Часто авторське кіно знімається за скромні бюджети і на незалежних кіностудіях, що дає режисерові більше свободи у творчому підході, оскільки він не підпорядкований жорстким вимогам великих студій.

5. Індивідуальність та впізнаваний стиль. Режисери авторського кіно мають впізнавані стилі та теми. Вони піднімають екзистенційні, моральні та філософські питання.

Авторське кіно орієнтоване на аудиторію, яка цінує унікальне бачення та глибину авторського підходу більше, ніж розваги від масового продукту. До авторського кіно відноситься творчість режисерів Ч. Чапліна, О. Довженка, С. Кубрика, С. Параджанова, Л. Осіки, А. Тарковського, Ф. Фелліні та ін.

2. Творчість видатних режисерів авторського кіно

Федеріко Фелліні (1920–1993) – один із найвидатніших італійських режисерів в історії кіно, відомий своїми оригінальними картинами, яскравий представник авторського кінематографа. Свою творчу діяльність він починав як журналіст, потім працював сценаристом у Роберто Росселліні. Перші фільми Фелліні були чорно-білими і реалістичними, а в наступні він додає поетичні елементи. До його фільмів музику писав композитор Н. Рота.



Федеріко Фелліні

Фелліні в 1950-х рр. поставив вражаючу серію фільмів неореалістичної форми та алегоричного змісту («**Мамині синочки**» (1953); «**Дорога**» (1954)). Акторка Джульєтта Мазіна, яка зіграла головну роль у фільмі «Дорога», у майбутньому стане дружиною Фелліні і зіграє в низці його фільмів. Протягом 1960-х рр. творчість Фелліні ставала все більш сюрреалістичною («Солодке життя» (1960), «8 ½» (1963), «Джульєтта і духи» (1965)).

«**Солодке життя**» – один із найвідоміших фільмів Фелліні, який розповідає про життя журналіста в Римі, досліджує розкішне, але порожнє життя багатих людей. Фільм став символом критики сучасного суспільства і був новаторським для свого часу. Крім того, завдяки фільму в англійську мову потрапив термін «*paparazzi* – папараці».

Фільмі «**8 ½**» Фелліні розповідає про режисера, який переживає творчу кризу. Це автобіографічна фантазмагорія про пошук натхнення та боротьбу з сумнівами. Назва картини відсилає до кількості фільмів, які режисер зняв до того часу. Цей фільм є одним з найважливіших у творчості Фелліні і відображає його внутрішній творчий процес.

Федеріко Фелліні часто сприймали як яскравого іронічного фантазера і ця репутація підтримувалась завдяки таким серйозним і успішним фільмам, як «**Рим Фелліні**» (1972), «**Амаркорд**» (1973) та «**І корабель пливе...**» (1983). Режисер міг поєднувати смішне й трагічне в одному фільмі, створюючи картини, які водночас розважають і змушують замислитися.

Фелліні часто показує у своїх фільмах реальне життя, але додає до нього елементи фантазії та абсурду. У багатьох його фільмах є елементи снів, ілюзій та магії. Наприклад, «Солодке життя», «Джульєтта і духи», «Амаркорд» містять сюрреалістичні сцени, які розкривають внутрішній світ героїв. Це робить його фільми незвичними та чарівними. Багато фільмів Фелліні є відображенням його особистого досвіду. Він часто використовував власні спогади, дитячі враження, страхи та фантазії і був автором чи співавтором сценаріїв усіх своїх фільмів.

«**Амаркорд**» – фільм, який розповідає про дитинство Фелліні в невеликому італійському містечку під час фашистського режиму. Це

приклад того, як режисер використовував особисті спогади для створення кінематографічної поезії. У ньому багато гумору і теплоти, але й серйозних роздумів про життя.

Фелліні намагався через фільми сприяти формуванню у людей бажання до зближення, оскільки він вважав, що в суспільстві існують лише поверхневі стосунки без внутрішнього змісту, намагався побороти байдужість, відчуження між людьми, наголошуючи, що «не може бути істинного єднання тільки на основі задоволення матеріальних потреб, єднання необхідно відчувати як духовну потребу» [1]. Своїми фільмами режисер постійно акцентував увагу на духовних, моральних та емоційних аспектах, таких як: спільні ідеї, цінності, культура, взаємодопомога і солідарність. Фелліні створив впізнаваний візуальний стиль: використання широких кадрів, експериментальна операторська робота, ретельно продумана сценографія. Його фільми часто виглядають як театральні постановки, з виразною естетикою і символізмом.

Фільми Федеріко Фелліні отримали найпрестижніші нагороди: п'ять «Оскарів», «Золоту пальмову гілку», «Золотий глобус» та не менш відомі численні премії. Він залишається одним із найвпливовіших митців у кінематографі, творчість якого вплинула на багатьох режисерів всього світу.

Мікеланджело Антоніоні (1922–2008) – один із найбільш видатних італійських режисерів ХХ ст., відомий своїм інтелектуальним підходом до кінематографа та дослідженням тем відчуження, кризи сучасної людини та пошуку сенсу життя. Його фільми часто демонструють складні людські емоції, внутрішні конфлікти в сучасному суспільстві. Головним героєм багатьох фільмів Мікеланджело Антоніоні є самотня людина.



Мікеланджело Антоніоні

Антоніоні відомий своєю стриманою, статичною кінематографічною мовою. Він часто використовує довгі, повільні кадри, які допомагають глядачеві зануритися в атмосферу фільму та розуміти внутрішні переживання персонажів. Напруження в його фільмах створюється не через дії, а через мовчання та візуальну композицію.

У творчості Мікеланджело Антоніоні значущою є *візуальна мова, співвідношення факту, реальності, ілюзії*. Створюючи власну візуальну мову для передачі філософії буття, він шукав метафоричні образи. Для нього важливою є роль місця дії, будь-яка локація у фільмах задіюється режисером осмислено.

У *«Пригоді»* (одному з фільмів «Трилогії відчуження», до якої належать й фільми «Ніч», «Затемнення»), фільмі про пошуки зниклої жінки

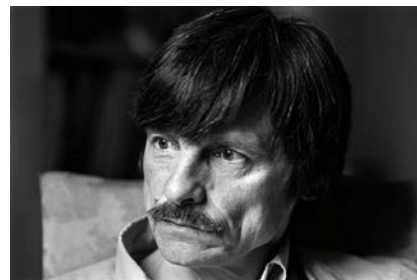
на острові і про складні стосунки між її друзями, уповільнений ритм – простір і час максимально наближені до реальних простору і часу [1]. За своєю суттю фільм «Пригода» (1960) – це дослідження стану людини, пошук сенсу у світі, який часто здається хаотичним і безглуздим. Після виходу кінострічка викликала багато критики, глядачі вважали її занадто повільною. Але з часом теми відчуження та екзистенціальної туги знайшли відгук у глядачів різних поколінь. Фільм «Пригода» – це шедевр кінематографа, який сприяє глибоким роздумам про людський досвід.

Другий фільм трилогії *«Ніч»* (1961) відображає складність спілкування між людьми та неможливість досягти емоційної близькості.

У третьому фільмі трилогії – *«Затемнення»* (1962) – дія майже повністю відбувається вночі, лише з деякими короткими денними сценами на початку та в кінці. Це дозволяє Антоніоні створити настрій ізоляції та самотності персонажів. Головні ролі виконували Моніка Вітті та Ален Делон.

Мікеланджело Антоніоні створив кінематографічні твори, які змушують глядачів задуматися про складні питання існування, стосунків і сучасного суспільства. Його фільми не завжди прості для сприйняття, але вони глибокі, візуально привабливі та продовжують впливати на режисерів у всьому світі.

Андрій Тарковський (1932–1986) – кінорежисер українського походження (онук українського письменника Олександра Тарковського) відомий своїм глибоким філософським підходом до кінематографа. Його фільми вирізняються складною символікою, медитативною атмосферою та пошуками духовного сенсу життя. Тарковський розглядав кіно як засіб для філософських роздумів.



Андрій Тарковський

Перший повнометражний фільм *«Іванове дитинство»* (1962) Тарковський знімає про хлопчика, який через війну залишився без рідних і заради помсти стає розвідником. Як зазначають критики, кінематографічні рішення, операторська робота позначені впливом італійського неореалізму. Новаторством цього фільму є використання сновидінь, через які режисер показує несумісність війни і дитинства.

Фільм *«Соляріс»* (1972) – це екранізація однойменного науково-фантастичного роману польського письменника Станіслава Лема. Стрічка стала глибоким філософським дослідженням людської свідомості, пам'яті та любові, розглядаючи межі між реальністю і вигадкою.

«Дзеркало» (1975) – один із найбільш особистих фільмів Тарковського, заснований на його власних спогадах про дитинство. У фільмі змішуються реальність, сни, минуле і теперішнє, досліджуються теми пам'яті, ностальгії та сім'ї. Також відомим є науково-фантастичний фільм *«Сталкер»* (1979),

що є своєрідною філософською алегорією про пошук сенсу життя, віру та людські надії.

Основні риси творчості Андрія Тарковського:

1. **Тема часу.** Час є однією з центральних тем творчості Тарковського. Він вважав, що кіно повинно передавати не лише події, а й відчуття плинності часу. В його фільмах часто присутні довгі, неквапливі кадри, які дають глядачеві можливість «вживатися» у простір і час картини.

2. **Символізм.** Фільми Тарковського насичені символікою. Він часто використовував образи води, вогню, дзеркал і природи, щоб передати духовні або внутрішні переживання героїв.

3. **Духовний пошук.** Центральною темою творчості Тарковського є пошук духовного сенсу життя, самопізнання, моральні питання та відносини людини з Богом і всесвітом. Його фільми часто досліджують питання віри, покликання, самопожертви та пошуку істини.

4. **Ностальгія та пам'ять.** Тарковський глибоко занурювався в тему пам'яті та ностальгії. Для нього минуле завжди було присутнім у сучасному, а спогади та сни впливали на реальність. Персонажі його фільмів часто переживають моменти внутрішнього повернення до свого дитинства або важливих подій з минулого, які визначили їхню нинішню життєву позицію.

5. **Взаємодія людини з природою:** Природа у фільмах Тарковського виступає як духовна сила, яка може як підтримувати, так і протистояти людині. Зображення природи підкреслює філософський контекст боротьби між матеріальним і духовним, людським і всесвітнім.

Роботи Андрія Тарковського справили величезний вплив на багатьох режисерів, зокрема на таких майстрів, як Інґмар Берґман, Ларс фон Трієр, Кшиштоф Кесльовський. Фільми Тарковського вирізняються своєю глибиною, естетикою та пошуками відповідей на найважливіші питання людського існування.

Кіра Муратова (1934–2018) – видатна українська кінорежисерка, відома своїм унікальним стилем та глибокими, часто суперечливими кінематографічними роботами. Її фільми вирізняються сміливими експериментами з формою, складними персонажами та іронічним поглядом на суспільство.

Муратова створила особливий кінематографічний світ, у якому переплітаються реальність та абсурд. Кінознавці і критики називають фірмовий стиль Кіри Муратової нуаром, артхаусом [6]. Її фільми – це екранний начерк соціально-психологічної поведінки людини, вони передають образ пересічної, звичайної особистості. У той же час герої фільмів К. Муратової надзвичайно ексцентричні, їхні вчинки непередбачувані, вони позбавлені надмірної



Кіра Муратова

сентиментальності. Гелін Геррітсен в інтерв'ю зазначала: «Я думаю, жодному режиму не буде до смаку художник, який виявляє турботу про “маленьку людину”. Як сказала в одному інтерв'ю сама Кіра Муратова, “і пташку шкода, і кішку шкода”. І це дуже показово для неї. У своїх фільмах вона завжди показувала дві сторони медалі. Герої її стрічок – нормальні люди, які в екстремальних ситуаціях демонструють себе з несподіваного, “ненормального” боку. У стрічках Муратової багато агресії. Але це – не самоціль, а відбиток того, що відбувається в реальності» [4].

У 1967 р. Кіра Муратова знімає мелодраму **«Короткі зустрічі»**, натхненну французькою «Новою хвилею». Головну роль виконала вона сама, а її екранними партнерами стали Володимир Висоцький і Ніна Русланова. Головна тема фільму – недосяжність щастя.



Кадр з фільму
«Короткі зустрічі»
(1967)

Фільм **«Довгі проводи»** (1971) – кінематографічне дослідження драми людської самотності, фільм про жіночу долю – було заборонено протягом багатьох років.

Кожний фільм К. Муратової не схожий на попередній, але в той же час її картини є впізнаваними. Її кіномистецтво характеризується витонченою формою, високою кінематографічною культурою. Кінокритиків вражає *«її робота з фактурою: звичний світ ніби розкривається по-новому, звичайні люди перестають бути “сірими” особистостями, а їх проблеми виростають до загальнолюдських масштабів»* [2].

Кіра Муратова здійснила великий внесок у кінематограф не тільки України, але й усього світу. Її унікальний стиль, інтелектуальний підхід й здатність показувати абсурдність і трагізм життя, зробили її однією з найоригінальніших режисерок свого часу.

Контрольні запитання

1. Надайте характеристику режисеру «авторського кіно».
2. Поясніть, що таке «авторське кіно».
3. Назвіть режисерів авторського кіно, яких ви знаєте.
4. Створіть невелике повідомлення про творчість представників авторського кіно на вибір: Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні або Кіри Муратової.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Кіно – це радість! Ніяких інших справжніх радощів для мене не існує : інформаційн. бібліографічн. список для організаторів дитячого читання до 80-річчя від дня народження визначного кінорежисера України Кіри Муратової / В. М. Красножон,

- ред. В. Я. Полисаєва. 2014. С. 6. URL: <https://chl.kiev.ua/doc/муратова-печать.pdf> (дата звернення: 15.05.2023).
3. Корнєєва Л. Л. Авторське кіно. *Велика українська енциклопедія* : вебсайт. URL: https://vue.gov.ua/Авторське_кіно (дата звернення: 26.04.2023).
4. Корольова Н. Кіра Муратова: ретроспектива в Німеччині. 2018. *Made for minds* : website. URL: <https://www.dw.com/uk/кіра-муратова-ретроспектива-в-німеччині/a-44115485> (дата звернення: 10.06.2023).
5. Миславський В. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків: [б.в.], 2007. 328 с.
6. Поліщук О. Л. Українські творці візуального мистецтва. Розповіді для дітей. Київ : Основа, 2024. 80 с.
7. Рутковський О. Кіра Муратова, або Ягідки мистецтва з квіточок зла. *Мистецькі обрії'2000* : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. Київ : Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. 2002. Вип. 3. С. 269–274.
8. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 3. С. 241–249.
9. Шакула С. Вічне мистецтво режисера Тарковського. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/ShakulaTarkovski.html> (дата звернення: 24.04.2023).
10. Best Michelangelo Antonioni films: the legendary Italian filmmaker. Filmmaking lifestyle. URL: <https://filmlifestyle.com/best-michelangelo-antonioni-films/> (Last accessed: 25.02.2023).
11. Smalley Gregory J. Juliet of the spirits (1965). *366WEIRDMOVIES* : website. URL: <https://366weirdmovies.com/23-juliet-of-the-spirits-1965/> (last accessed: 11.04.2023).

Модуль 12

Кіно останніх десятиріч ХХ ст. Вплив інформаційних технологій на зміну кіномови (8 уроків)

Уроки 12.1 – 12.2

Тема «Бойовик – один з провідних жанрів епохи»

1. Особливості жанру бойовики

Бойовик, яким глядач знає його сьогодні, є відносно новим жанром, який сформувався наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. і став повністю визнаною та надзвичайно популярною формою кінематографа в 1980-х рр. Однак, незважаючи на те, що його визнано окремим жанром, який став основним продуктом голлівудського кіно, а також багатьох міжнародних кіноіндустрій (зокрема, азіатської), визначення жанру залишається проблематичним, оскільки він перетинається з багатьма іншими жанрами.

У широкому значенні, *бойовик* – це касовий фільм, фільм, що має особливу популярність. У вузькому – це фільм, в якому основну увагу приділено часто непередбачуваному розвитку дії [1]. Пригодницькі, фантастичні, кримінальні кінокартини відносять до бойовиків. «Ще одну групу бойовиків, які не мають інших жанрових ознак, складають стрічки про втечі з в'язниць» [1] та фільми-катастрофи.

Головні характеристики бойовиків: видовищні сцени з бійками, погонями, вибухами; поєднання найсучасніших спецефектів і каскадерської роботи. В основі сюжету фільмів цього жанру завжди конфлікт головного героя з негативними персонажами. Боротьба проти злочинців, терористів може розкриватися в реальних умовах, а може відбуватися й на тлі фантастичних декорацій. Головне в бойовиках – динамічність дій.

80-ті рр. ХХ ст. називають «золотим періодом» бойовиків. На той момент комп'ютерні спецефекти ще не могли замінити собою екранне дійство, тому режисери робили ставки на реальні поєдинки та перестрілки, а головні ролі найчастіше грали актори, які в житті були дуже спортивні, сильні та могли самостійно виконувати різні трюки. Бойовики мали значний вплив на масову культуру, а багато акторів, які знімалися в таких фільмах, стали справжніми іконами жанру.

2. Приклади бойовиків

Значні зміни у цей жанр кінематографа було внесено роботами кіноактора *Брюса Лі*. У той час як його сучасники розповідали про грацію, рух і хореографію у бойових мистецтвах, Лі показував, як вести боротьбу і вигравати бій [2]. Його бойовики про швидкі, жорстокі рухи, які



Кадр з фільму
«Шлях Дракона» (1972)

миттєво знищують супротивника, тому всі бійки мають сильний вплив на глядача, що було непритаманним фільмам цього жанру. *«Шлях Дракона» (1972)* є найяскравішим вираженням Брюса Лі, який показав, що актор може використовувати бої не лише як декораційний елемент, а й для формування характеру героя та розвитку сюжету.

З 1980-х і до кінця 1990-х рр. бойовики домінували в кінотеатрах. Найвпізнаванішими стали фільми *«Термінатор»* (у головній ролі – Арнольд Шварценеггер), *«Роккі та Рембо»* (у головній ролі – Сільвестр Сталлоне) та *«Міцний горішок»* (у головній ролі – Брюс Вілліс). Ключовими героями стають: самотній поліцейський-вовк, комедійний напарник, розлючений начальник поліції та «поганий хлопець».

У 1980-х рр. *Арнольд Шварценеггер* закріпив за собою статус головної зірки бойовиків. Його знамениті ролі у фільмах *«Термінатор» (1984)*, *«Командо» (1985)* та *«Хижак» (1987)* зробили його іконою жанру. Шварценеггер додав у бойовики не лише образ фізично сильної людини, а й харизматичну гру, що поєднувала гумор з екшном.

Фільм *Джеймса Камерона «Термінатор» (1984)* вважається одним з найкращих прикладів бойовиків і науково-фантастичних фільмів. Режисер пішов на великий ризик, зламавши традицію звичного науково-фантастичного кіно, більшість з яких передавала пригоди в космосі чи захоплюючому майбутньому, Камерон зобразив 1984 р. та «найближче майбутнє», однак основну увагу було сфокусовано саме на його сьогоденні.

Якщо сюжет більшості бойовиків було засновано на беззмістовному та нескінченному руйнуванні, то фільм Камерона дає глядачам час на «спілкування» з героями, він хоче, щоб аудиторія співчувала історії. Як результат, під час перегляду його фільму глядач боїться за героїню (Сару Коннор), оскільки хвилюється за неї. Режисер вважає, що співпереживання набагато важливіше, ніж вважають інші діячі кіномистецтва.

Однією з головних тем стрічки є *тема страху*. Це страх перед майбутнім, перед машинами. *«Термінатор»* показує, наскільки трагічною може бути доля людства через домінування технологій, демонструє небезпеку стати занадто залежними від них. Саме цим фільм випереджав свій час.

Героїня Сара Коннор – це образ звичайної людини, якій важко повірити в те, що вона може вплинути на майбутнє. Головне її бажання – жити так, як раніше. Джеймс Камерон намагається поставити глядача на місце Сари і знайти відповіді на такі питання: Чи доля вирішує, ким ми є? Чи повинні ми прийняти цей факт і прийняти майбутнє? Чи ми маємо стати як Термінатор?

Як зауважують критики, головний меседж фільму про Термінатора полягає в тому, що майбутнє не написано, і ми самі вирішуємо свою долю.

Один з найвідоміших акторів, чия кар'єра тісно пов'язана з бойовиками – це *Сільвестр Сталлоне*. Він прославився завдяки ролі Роккі Бальбоа

у фільмі *«Роккі»* (1976), але справжнім символом бойовика став його герой Джон Рембо в серії фільмів *«Рембо»* (1982). Сталлоне не тільки грав ролі, але й писав сценарії та режисував деякі з цих фільмів.

У 1988 р. на екранах з'явився новий тип персонажа – комічний поліцейський-герой. У фільмі режисера *Джона МакТірнана «Міцний горішок»* (у головній ролі – *Брюс Вільс*) з'являється герой, який може бути пораненим або навіть убитим, що робило його більш схожим з реальними людьми та змушувало глядачів співпереживати.

Також змінено місце дії. Зазвичай події у фільмах цього жанру розгортаються не лише в різних локаціях міста, а в різних країнах. Однак майже всі події фільму *«Міцний горішок»* відбуваються у висотній офісній будівлі Лос-Анджелесу. З метою досягнення максимальної правдоподібності у фільмі мінімізовано кількість вибухів і трюків, немає великих битв і занадто складних бойових сцен.

Кіноактор і майстер бойових мистецтв *Чак Норріс*, починаючи з 1970-х рр., знімався в багатьох бойовиках, таких як *«Шлях дракона»* (1972) разом із Брюсом Лі, *«Одинокий вовк МакКвейд»* (1983), *«Зниклі безвісти»* (1984). Його образи часто асоціюються з силою, незалежністю та героїзмом. Актор займався різними східними бойовими видами мистецтв, є засновником стилю бойових мистецтв «Chun Kuk Do» («Універсальний шлях»), засновником організації UFAF (Об'єднаної федерації бойових мистецтв).

У 1986 р. вийшов фільм *«Загін “Дельта”»* режисера *Менахема Голана*, на створення якого наштовхнула подія 1985 р. – захоплення літака TWA¹⁴ з пасажирами у Бейруті (Ліван). Багато моментів у фільмі було взято безпосередньо з життя. Використання документальних фактів додає моторошної переконливості стрічці. У головних ролях крім Чака Норріса, були Лі Марвін, Роберт Форстер.

Своїми акробатичними бойовими сценами відомий *Жан-Клод Ван Дамм*, у 1980-х рр. зробив великий внесок у бойовики завдяки фільмам *«Кривавий спорт»* (1988), *«Кікбоксер»* (1989) та *«Подвійний удар»* (1991). Він став обличчям фільмів, які поєднували елементи бойових мистецтв із традиційним екшном.

Комедійні бойовики, фільми про гонконгське кунгфу *Джекі Чана* (актора, каскадера, режисера, сценариста) створили абсолютно новий тип кіно. Поєднавши стилі режисерів-попередників, зокрема, Чарлі Чапліна та Брюса Лі, комедію і бойовик, йому вдалося увірватися в американський кінематограф та вивести свої роботи на міжнародний рівень. В епоху, коли

¹⁴ У фільмі назву авіакомпанії змінено на ATW.

кіноіндустрія Гонконгу значно відставала від Голлівуду у сфері технологій, актор ризикував своїм життям, щоб створити переконливі сцени у фільмах, підвищити конкурентоспроможність гонконгського кіно. Джек Чан зазначає, що для китайських акторів важливо, щоб боротьба в кунгфу була на екрані справжньою, і, незважаючи на нові технології, у своїх майбутніх роботах він буде продовжувати битися і падати по-справжньому, виконувати трюки самостійно.

Роботи Джек Чана, зокрема, *«Обладунки Бога»* (1986), *«Година нік»* (1998), *«Шанхайський полудень»* (2000), *«Смокінг»* (2002), *«Обережно, кін»* (2023) демонструють постійний розвиток майстерності актора як каскадера, саме інновації у сфері трюків та фізичний комізм в його рухах сприяють популяризації фільмів з його участю.

Мел Гібсон є однією з найбільш знакових постатей у жанрі бойовиків. У 1980–1990-х рр. він став зіркою завдяки своїм харизматичним персонажам, які поєднували в собі мужність, емоційність і гумор. Основні бойовики з Мелом Гібсоном: серія фільмів *«Божевільний Макс»* (1979–1985), *«Смертельна зброя»* (1987–1998), *«Хоробре серце»* (1995).

Хоча *«Хоробре серце»* є більше історичною драмою, цей фільм має всі риси класичного бойовика. Мел Гібсон зіграв легендарного шотландського героя Вільяма Воллеса, який очолює повстання проти англійської тиранії. Битви у фільмі були надзвичайно видовищними і жорстокими, що створило новий стандарт для історичних бойових сцен. Фільм здобув п'ять премій «Оскар», включаючи номінації «Найкращий фільм» і «Найкраща режисура». Персонажі Мела Гібсона часто емоційно складні, не просто герої, які рятують світ, але й люди, що борються зі своїм особистим темним минулим. Однак, навіть у найсерйозніших бойовиках персонажі актора часто використовують сарказм і гумор, що робить їх більш привабливими для глядачів.

Контрольні запитання

1. Надайте визначення жанру «бойовик». Коли він виник у кінематографі?
2. Які актори здобули популярність завдяки жанру бойовиків?
3. Оберіть актора-зірку бойовиків та розкажіть про його творчий шлях у кіно та фільми, які допомогли йому здобути популярність.

Використані джерела

1. Миславський В. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків : [б.в.], 2007. 327 с.
2. Сердюк М. Арнольд Шварценеггер. Київ : Агенція ІРІО, 2021. 120 с.
3. Ebert R. The Delta Force. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-delta-force-1986> (last accessed: 12.06.2023).
4. Goldberg Matt. Criterion's Bruce Lee Box Set Is the Definitive Collection for Understanding the Cinema Icon. URL: <https://collider.com/bruce-lee-movies-explained/> (last accessed: 22.02.2023).

Уроки 12.3 – 12.4

Тема «Поняття “постмодернізму” у світовому кінематографі 1990-рр. ХХ ст.»

1. Кінопостмодернізм 1990-х рр.

Постмодернізм – це філософський напрям, який виник у другій половині ХХ ст. і кидає виклик традиційним нормам та правилам. Він відрізняється тим, що поєднує різні стилі, жанри та часто грається з глядачем або читачем, змішуючи реальність і вигадку. Постмодернізм – це спроба показати, що немає одного правильного шляху і все залежить від того, як ми інтерпретуємо світ навколо нас.

Постмодернізм зазвичай іронічно зображує, критикує загальноприйняті системи цінностей, переконання. У кінематографі постмодернізм приніс «похмурі» фільми, які дивилися на світ «з відтінком відстороненої іронії» [1].

Принципи, які характеризують кіномистецтво епохи постмодернізму:

- іронія, іронічне ставлення до зображувального;
- фрагментарність;
- абсурд;
- пастиш¹⁵;
- ретроспектива;
- багатоаспектне «циткування»;
- викривлення традиційних цінностей;
- інтерпретація;
- еkleктичне застосування традиційних художніх форм;
- використання елементів масової культури;
- викривлення історичного часу / історичне «викривлення»;
- робота «на публіку», врахування думки глядача;
- відмова від автора.

Для представників постмодернізму цікавим є: протиріччя, нестабільність, фокусування на руйнуванні ієрархій та кордонів, змішування різних часів і стилів мистецтва, «високого» і «низького», поєднання кримінальної хроніки з класичною розповіддю, неочікувані переходи. Єдиною можливою істиною для мистецтва постмодернізму є суб'єктивність.

Через використання пародії та пастишу в епоху постмодернізму визначити жанр фільму стало проблематично, виокремити елементи класичних жанрів часто було неможливо.

Постмодернізм концентрується на *неможливості віднайдення сенсу*, саме тому фільми постають як *стилізаторські й пародійні*: у них присутня

¹⁵ Пастиш – це мистецька імітація стилю, типового для певного автора чи епохи, часто у вигляді підробки [Літературознавство. Словник основних понять / пер. з нім. А. Цяпа. Тернопіль : Богдан, 2005. С. 166–167].

самоіронія, сатира, багато асоціативних рядів, байдужість до матеріальних цінностей та показників статусу в суспільстві. Разом з цим, людські фантазії стають базою для формування віртуальної реальності. Режисери по-іншому підходять до естетизації зла, на передній план виходять не позитивні герої, а їхні протилежності із людськими пороками» [1].

Постмодерністські фільми часто змушують глядачів думати і не просто дивитися фільм, а й аналізувати його. Вони ставлять питання про реальність, істину та саму природу кіно. Постмодернізм може бути веселим, але водночас складним, оскільки вимагає від глядача більше, ніж просто сприйняття сюжету: потрібно розуміти контексти, культурні відсилки та грати в гру разом із режисером.

Отже, постмодернізм у кіно – це своєрідна кінематографічна «гра», яка часто порушує правила, змішує жанри та стилі та ставить під сумнів традиційні уявлення про кіно.

2. Відомі представники постмодернізму у світовому кіно

Брати Коени. Брати Джоел та Ітан Коени – це американські режисери, сценаристи та продюсери, які створили багато унікальних і незвичайних фільмів. Їхні роботи поєднують чорний гумор, неочікувані повороти сюжету та незвичайних персонажів. Герої можуть бути дивними, наївними або навіть дуже хитрими. Брати Коени – це творці фільмів, які граються із жанрами, змішуючи комедію з драмою, трилером чи кримінальними історіями, що робить картини одночасно захоплюючими та смішними.



Брати Джоел та Ітан Коени

Велику частину фільмографії братів Коєнів можна описати як постмодерністський фарс із нотками сюрреалізму, який на межі між буфонадою і жорсткою драмою. Їхні фільми перенасичені подіями, відомі непередбачуваними поворотами, штампованими сюжетами. Вони майстерно вміють говорити несерйозно про серйозне і серйозно про несерйозне. Їхнє кіно піднімає глядачам настрій і змушує задуматися про сенс життя та про існування в цілому.

Кінокритики особливо відзначають такі роботи братів Коєнів: *«Перехрестя Міллера»* (1990), *«Фарго»* (1996), *«Великий Лебовські»* (1998), *«Старим тут не місце»* (2007).

«Перехрестя Міллера» (1990)

Акторський склад: Гебріел Бірн, Джон Туртурро, Альберт Фінні.

Фільм *«Перехрестя Міллера»* – це поєднання традицій гангстерського кіно 1930-х рр. і фільму нуар 1940-х рр. Режисери створюють персонажів,

спираючись на перший тип фільмів, а візуальний стиль – на другий. Сюжет простий, як у старому гангстерському фільмі, але глядачу потрібно багато часу, щоб зрозуміти це, оскільки перші півгодини фільму в діалогах героїв зустрічаються імена багатьох людей, яких глядач ще не бачив, згадуються можливості, які незрозумілі. Брати Коени так довго працювали над сценарієм, що робили перерву на три тижні на написання сценарію до фільму «Бартон Фінк». Усі їхні зусилля віддзеркалюють і стилізована мова, і заплутаний сюжет. Однак не все, що було закладено режисерами, глядачі здатні одразу осягнути.

Джим Лотер, аналізуючи цю стрічку, зазначав, що вона містить пародійну критику жанру гангстерського кіно початку 1930-х рр. Режисери, використовуючи стандартні елементи сюжету цих фільмів (азартні ігри, контрабанда, перестрілки тощо), організовують розповідь у фільмі так, що «будівельні блоки жанру підривають сам жанр [3].

Місце і час подій у фільмі чітко не визначені. Відсутня чітка межа між добром і злом, законом і злочинністю, як це було в ранніх гангстерських фільмах. Зображується повністю корумпований світ. У той час як гангстерські фільми 1930-х рр. зображали традиційний світ закону та сім'ю, яка страждає від економічних труднощів, і зазначали, що вихід лише в колективній боротьбі. У цьому сучасному творі краху зазнали і закон, і сім'я. Якщо класичний гангстерський фільм зображає «радикального персонажа», який намагається втекти, але сили закону перемагають, то брати Коени будують багатофокусний світ, «населений карикатурами»¹⁶. Як пародійна критика консервативних жанрів фільм «Перехрестя Міллера» стверджує, що єдиний спосіб представити геніальну та винахідливу особистість, яка може вирватися з жанрового фільму недоторканою, – це покінчити з жанром.

Роджер Еберт у своїй рецензії висловив чималу частку скепсису. Він відмітив неземну досконалість кабінету Лео, вишуканість діалогів («Люди погрожують, а ми думаємо про те, як красномовно вони висловлюються») і загальну «відшліфованість» фільму («Все занадто продумано»), як результат глядачі захоплюються прозою, а не повідомленням. Як висновок він написав: «Це не схоже на гангстерський фільм, це схоже на рекламу, яка має виглядати як гангстерський фільм» [2].

У головному герої – Томі Рейгані – режисери втілили свого найзвичайнішого персонажа. Яким би дивним, задумливим і навіть жорстоким він не був, загалом Том є привабливим і навіть гідним захоплення героєм. Кінокритики відмічають особливу роль окремих предметів, зокрема, капелюха головного героя, який наче броня приховує мотиви та наміри Тома, захищає його «розум», його «мислення» від слабкостей «серця». «Слова “розумний”, “думати” і “серце” з'являються практично в кожній сцені з Томом, і перші два завжди прямо протиставлені третьому» [4].

¹⁶ Тут йдеться про традиційне закінчення гангстерських фільмів 1930-х рр. – загибель героя.

Коени були відомі тим, що приходили на знімальний майданчик із готовим сценарієм і розкадровкою, від якої вони не допускали жодних відхилень. Однак актор Гебріел Бірн (у ролі Тома Рейгана) зміг внести деякі зміни, зокрема, переконав режисерів дозволити йому зіграти персонажа з ірландським акцентом, рекомендував традиційну ірландську пісню «Limerick's Lamentation», на основі якої композитор *К. Бєрвелл* побудував музичну тему всієї стрічки.

Фільми братів Коєнів – це завжди щось незвичне і цікаве, бо навіть якщо не всі їхні сюжети одразу зрозумілі, вони змушують замислитися та подивитися на кіно інакше.

Тім Бєртон. Тім Бєртон – відомий американський режисер і продюсер, який створює незвичайні і чарівні фільми. Його роботи відрізняються тим, що в них завжди багато фантазії, казкових елементів і темних, але одночасно красивих образів. Бєртон часто працює з незвичними героями та історіями, які підкорюють серця глядачів завдяки своїй неповторній стилістиці.



Тім Бєртон

Бєртон створює неймовірно красиві світи, які можуть бути трохи темними, готичними, але завжди виглядають як із казки. У його фільмах часто з'являються персонажі-вигнанці, які не вписуються в суспільство: вони відрізняються від інших і часто є «білими воронами». Як і брати Коєни, Тім Бєртон любить використовувати чорний гумор, коли смішні моменти з'являються у серйозних або навіть моторошних ситуаціях.

«Едвард Руки-ножиці» (1990)

Акторський склад: Джонні Депп, Вайнона Райдер.

Фільм Тіма Бєртона «*Едвард Руки-ножиці*» – це суміш авангарду, готики та постмодерністської естетики.

Прототипом головного героя вважають героя роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі. Едвард – це гібридна фігура, щось середнє між людиною та машиною, вигнанець, який викликає моторошний страх, поширений у готичній естетиці.

Фізичні особливості Едварда унеможливають досягнення того, що він сприймає як реальне. Ця втрата «справжнього» є причиною нестерпних страждань, поки він не розуміє, що повинен відмовитися від ідеї досягнення «реального», і починає просто існувати у своєму світі.

Фільм наповнено такими опозиціями, як: *життя / смерть, радість / меланхолія* (наприклад, одразу після народження головний герой Едвард стикається зі смертю свого винахідника).

Незважаючи на те, що у фільмі є гумор, самопародія, питання, які він підіймає, дуже серйозні. У невеличкому передмісті ховаються проблеми, з якими стикаються люди постмодерністського суспільства, і Едвард є втіленням страхів.

Кінокритики зауважують, що готично-постмодерністський характер фільмів Т. Бертон проявляється у тому, що вони:

- дестабілізують прийняті опозиції, такі як я / інший і добро / зло, зосереджуючись на постмодерністському підході до реальності як необмеженої та невимірної дійсності. Так режисер викриває упередження сучасного суспільства;

- зосереджені на сенсаційності, надприродному, таємничому, напруженому та казковому.

Музика до фільму, яку виконав оркестр з 79 музикантів, написана композитором *Денні Ельфманом*.

Фільм було номіновано:

- на премію «Оскар» за найкращий грим;
- на премію «Золотий глобус» за найкращу чоловічу роль (Джонні Депп);
- на премію ВАФТА за найкращий дизайн костюмів.

Нагороджено преміями «Сатурн» за найкращий фантастичний фільм, ВАФТА за найкраще художнє оформлення.

Контрольні запитання

1. Які характеристики має постмодернізм у кіно?
2. На чому фокусуються режисери напряму постмодернізму під час створення фільму?
3. Розкажіть про фільми відомих сучасних режисерів, що працювали за принципами постмодернізму.

Використані джерела

1. Гориславець Є. В. Постмодерна теорія візуальної культури та її відображення у кіно. *CULTUROLOGY / «Colloquium-journal»* : website. № 26 (113). 2021. С. 9–12.
2. Літературознавство. Словник основних понять / пер. з нім. А. Цяпа. Тернопіль : Богдан, 2005. 280 с.
3. Ebert R. Miller's Crossing. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/millers-crossing-1990> (last accessed: 10.06.2023).
4. Edward Scissorhands and Postmodern Aesthetics. *Postmod* : website. URL: <https://postmodlit.wordpress.com/2015/10/24/edward-scissorhands-and-postmodern-aesthetics/> (Last accessed: 01.06.2023).
5. E. T. the Extra Terrestrial : Mysterious Film Elements. URL: <http://exhibits.usu.edu/exhibits/show/ettheextraterrestrial/mysteriousfilmelements> (last accessed: 22.05.2023).
6. Loter J. Miller's Crossing and the Critique of Genre. 1996. URL: <https://jimloter.com/essays/millerscross.html> (last accessed: 04.06.2023).
7. Orr Ch. 30 Years of Coens: Miller's Crossing. URL: <http://surl.li/exbkha> (last accessed: 22.04.2023).

Уроки 12.5 – 12.6

Тема «Технологічні зміни в кінематографі»

1. Вплив розвитку технологій на використання спецефектів у кіно

1990-ті рр. стали періодом значних технологічних змін у кінематографі, які радикально вплинули на спосіб виробництва, демонстрації та сприйняття фільмів. Ці роки стали початком переходу від традиційного кінематографічного процесу до цифрового як у зйомках, так і в монтажі. Цифрові монтажні системи, такі як «Avid», дозволили працювати швидше та точніше, ніж раніше. Цифровий звук також став стандартом завдяки впровадженню системи «Dolby Digital» у кінотеатрах, що забезпечило вищу якість аудіо та кращий звуковий досвід для глядачів.

Тобто з розвитком технологій не лише спрощувалося кіновиробництво (наприклад, *стабілізаційні системи* для камер, *безпілотники*, які полегшують процес зйомок, *хмарні сховища*, які дозволяють членам команди з різних куточків світу одночасно створювати візуальні ефекти, займатися монтажем фільму тощо), а й виникла можливість створити «неможливе» (за допомогою цифрових технологій акторів можна зробити молодшими, створити віртуальних двійників акторів тощо).

Хоча на повний перехід до цифрових камер у кінематографі довелося чекати до 2000-х рр., у 1990-х рр. почалися експерименти з цифровою кінозйомкою. Наприклад, Джордж Лукас став піонером у використанні цифрових камер під час зйомок *«Зоряні війни: Епізод I. Прихована загроза» (1999)*, що дало поштовх розвитку цієї технології в подальші роки.

Технологія IMAX, яка вже існувала раніше, почала набирати популярність у 1990-х рр. завдяки покращеній якості зображення та більшому екрану. Ця технологія запропонувала глядачам значно глибший візуальний досвід і стала популярною для демонстрації як документальних фільмів, так і голлівудських блокбастерів.

Використання комп'ютерної графіки (CGI) для створення спецефектів зробило величезний стрибок вперед і змінило кіноіндустрію. 1990-ті рр. стали переломними в застосуванні комп'ютерних технологій у фільмах й завдяки цьому ми отримали перші повноцінні комп'ютерні персонажі та революційні спецефекти, які сьогодні стали звичними. CGI дозволила режисерам створювати те, що раніше було неможливо зобразити за допомогою традиційних спецефектів. Фільми почали показувати фантастичних істот, масштабні сцени руйнувань і подорожі в неймовірні світи.

Технології та методи створення спецефектів у кіноіндустрії умовно поділяють на три групи:

«1) використання предметів у зменшених масштабах:

- **макетна кінозйомка** – використання зменшених у певному масштабі макетів і моделей різних об'єктів, споруд, машин тощо;
- **анімаатроніка** (англ. *animatronics*) – методика для створення спецефектів рухомих штучних частин тіла людини або тварини, коли необхідно створити складний макет, покадрова зйомка якого неможлива;
- **стоп моушн** (англ. *stop motion*) – переміщення в кадрі неживих предметів, у результаті зйомки яких виходить анімаційне відео;

2) зміна темпу / порядку відзнятих кадрів:

- **«слоу моушн / рапід** (англ. *slow motion / rapide*) – прискорена відеозйомка;
- **таймлапс** (англ. *time-lapse*) – для прискореного відтворення повільних процесів покадрова зйомка з довільними інтервалами між окремими кадрами;
- **зворотня дія** (англ. *reverse motion*) – дія, яка відображається на екрані у зворотному часі»;

3) цифрові технології створення неіснуючих істот або необхідних локацій:

- **«хромакей та люмакей** (англ. *keying, chroma key, luma keying*) – методика з подальшим поєднанням двох і більше зображень чи кадрів у межах однієї композиції;
- **захоплення руху** (англ. *motion capture*) – технологія цифрового запису рухів;
- **дінфейк** (англ. *deepfake*) – методика синтезу зображення, заснована на штучному інтелекті;
- **мачмувінг / моушн трекінг** (англ. *matchmoving / motiontracking*) – ця техніка дозволяє вставляти комп'ютерну графіку в кадрі прямої дії з правильним положенням, масштабом, орієнтацією та рухом відносно сфотографованих об'єктів у кадрі» [2].

Технологічні зміни 1990-х рр. значно розширили можливості режисерів і продюсерів у створенні та розповсюдженні фільмів. Вони дозволили створювати неймовірні спецефекти, які раніше були неможливими, і заклали основу для майбутніх досягнень у кіноіндустрії.

Джордж Лукас і його команда в 1977 р. назавжди змінили процес створення фільмів. Для «Зоряних війн» Лукас уявляв цілий всесвіт, наповнений вигаданими істотами, космічними кораблями і технологіями, яких ще не існувало, як не було і цифрових технологій візуальних ефектів для створення цього всесвіту. Комп'ютерно згенеровані зображення (CGI) майже не існували в 1977 р.

У першій трилогії (*Епізоди IV–VI (1977–1983)*) велика частина роботи з візуальними ефектами включала фактичне створення макетів і декорацій. Своєю роботою Лукас і його команда продовжили трансформацію індустрії візуальних ефектів і встановили новий стандарт на наступні роки.

Для випуску *«Епізоду IV: Нова надія» (1977)* було задіяно студію **Industrial Light and Magic**. Під час виробництва фільму компанія ILM, очолювана дизайнером спецефектів *Джеоном Дікстрою*, створювала роботів і моделі космічних кораблів так, щоб було досягнуто мету команди – вищий рівень реалізму.

Однак, крім фізичних декорацій вже для виробництва першої картини команда використовувала комп'ютерні технології. Дж. Лукас застосував комп'ютерне управління камерами в безпрецедентних для того часу масштабах. Рух камери було запрограмовано на комп'ютері, що допомогло показати проліт, реалізувавши і динаміку, і швидкість, які не може дати жоден оператор. Створення лише 90 секунд комп'ютерної анімації зайняло 3 місяці.

На відміну від створених декорацій для світу першої трилогії, набір інструментів для пріквелів був майже повністю комп'ютерним. Розвиток цифрових технологій, візуальних ефектів дозволив режисерам та артдиректорам вільно створювати світи без дорогого та трудомісткого процесу розробки декорацій вручну. Однак результати не завжди були



Кадр з фільму «Зоряні війни. Епізод IV»

вдалими, і це стало ключовою причиною того, що пріквели не були такими популярними, як оригінальна трилогія. Тому в *«Епізоді VII: Пробудження Сили»* команда максимально використовує як традиційні фізичні спецефекти, так і сучасні високоякісні комп'ютерні ефекти. Ретельне, гармонійне поєднання живої дії та розроблених за допомогою цифрових технологій послідовностей ідеально створює відчуття реалізму та зв'язку з героями.

Industrial Light and Magic (ILM) – студія, яка займалась візуальними ефектами до кінофільмів, створена Дж. Лукасом у 1975 р.

У 1985 р. на студії для фільму *«Молодий Шерлок Холмс»* вперше комп'ютером згенеровано персонаж (*людина з вітража*).

У 1993 р. вперше було використано цифрові технології для створення тварин у *«Парку юрського періоду»*, що принесло ILM 13-й Оскар.

2. Приклади використання спецефектів у відомих фільмах

Стівен Спілберг

«Індіана Джонс» (1981)

Перший фільм про пригоди археолога («Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега»), створений С. Спілбергом та Дж. Лукасом, вийшов у 1981 р.

Спілберг більше віддавав перевагу практичним ефектам, які додавали фільму риси класичного пригодницького типу. Він завжди наголошував, що будь-які ефекти мають вписуватися в існуючу мізансцену, вони не повинні виділятися.

Вирішальне значення для успіху фільму має дизайн декорацій, які дозволили глядачам загубитися у вигаданому світі кінокартини. Перуанський храм було створено на студії. Головним завданням художника-постановника – *Нормана Рейнольдса* – було створити декорації, які б не лише виглядали автентично, а й давали змогу оператору *Дугласу Слокомбу* відтворити усе задумане режисером.

Видовищні ефекти створювалися на студії ILM. На той момент комп'ютерні технології все ще були малорозвинені й вражаючі візуальні ефекти виконувались за допомогою традиційних технік. Наприклад, під керівництвом американського фахівця в галузі візуальних ефектів *Річарда Едлунда* для зображення духів в одній із сцен знімали з різних ракурсів мініатюрних ляльок та актрису в акваріумі з водою.

Знімальна команда включала талановитого монтажера *Майкла Кана*, який використовував техніку *J-cut / L-cut* (джам-кат / косе склеювання / склейка).

Подібно до того, як оператор *Дуглас Слокомб* і монтажер *Майкл Кан* використовували темп, щоб емоційно вплинути на аудиторію, композитор *Джон Вільямс* зробив те саме з музикою до фільму, створивши оригінальні саундтреки так, що вони передавали настрій, переживання, напруження героїв. Кінокритики особливо виділяють музичний супровід сцени з ідолом.

«Іншопланетянин» (1982)

Фантастичний фільм режисера *С. Спілберга*, який у 1983 р. отримав 4 премії «Оскар», три з яких були пов'язані зі звуком:

- найкраща музика;
- найкращий звук;
- найкращий монтаж звукових ефектів;
- найкращі візуальні ефекти.

Режисер в інтерв'ю «*New York Times*» так характеризував мету цього фільму: «Немає жодних доказів існування НЛО, але завжди приємно уявити, що могло би там бути, і найкращі фільми – це фільми, які трохи вище звичайного рівня очей, те, до чого ти маєш дотягнутися і почати вірити».

Американський кінокритик *Роджер Еберт* зазначав, що «це фільм з яким можна дорослішати і старіти <...> Розповідає історію про дружбу

та кохання. <...> Він належить і до наукової фантастики, і до фільмів про монстрів, а коли вмикається світло, у всіх сльози на очах» [3].

Головні герої фільму – маленький хлопчик на ім'я Елліот (*Генрі Томас*) і істота з іншої планети, яка має здібності до телепатії та телекінезу.

Особливістю фільму є й те, що зйомки проводили на рівні очей дитини. Так у глядачів створювалося враження, що вони дивляться на те, що відбувається з точки зору головного героя – хлопчика. Як зазначав С. Спілберг, головною темою фільму є не космічні прибульці, а душевна трагедія дитини, батьки якої розлучаються. Так режисер передав і особисті переживання, в інтерв'ю він не раз зазначав, що його фільми – це відображення того, що відбувалось в його житті.

Прибулець, образ якого було створено італійським спеціалістом *Карло Рамбальді*, є центром містичної, дивної середи. Для фільму було створено дві роботизовані ляльки:

- *механічна* – відповідала за рухи тіла прибульця;
- *електронна* – допомагала герою демонструвати емоції.

Для зйомок культової сцени, коли Елліот і прибулець у повітрі катаються на велосипеді на фоні повного місяця, було створено мініатюрну лялькову фігурку та для отримання ідеального телефотознімка повного місяця, що сходить над горизонтом, проводились вуличні зйомки протягом декількох місяців.



Кадр з фільму «Інопланетянин» (1982)

Для того, щоб «оживити» фантастичну сторону свого фільму, режисер використовував звуки і спецефекти.

Музика *Джона Вільямса* допомагає показати у фільмі розвиток прибульця, вона чудово демонструє взаємодію з чужим середовищем і допомагає розкрити дивний і надприродний, але в той же час милий і цікавий персонаж. І рухи, і звуки, які видає неземна істота, говорять про його інопланетне походження.

Дж. Міліус так характеризував режисерський стиль Спілберга: «Якщо колись Стівен зніме похмура та жорстоке військове кіно, воно все одно збереже ту дитячу наївність, з якою він працював над «Інопланетянином». Яку б історію він не знімав, він дивився на неї очима дитини». Крім того, які б масштабні події не висвітлювались в картинах С. Спілберга, у центрі завжди буде історія про людину та її внутрішню боротьбу.

«Парк Юрського періоду» (1993)

Науково-фантастичний фільм режисера С. Спілберга, знятий за мотивами роману Майкла Крайтона. Препродакшн фільму тривав 25 місяців, а самі зйомки було завершено за 99 днів.

Акторський склад: Сем Ніл, Лора Дерн, Джефф Голдблум.

В основі цієї фантастичної кінокартини, яку знято із застосуванням нових технологій, було уявлення про те, що динозаври можуть бути створені біологічно за допомогою скам'янілої ДНК. Герой фільму, підприємець Джон Хеммонд (*Річард Аттенборо*), таємно реалізувавши цю фантастичну ідею, запрошує невелику групу експертів для ознайомлення з експериментом, сподіваючись, що вони підтримають відкриття унікального парку розваг.

Динозаври, майже всі створені вручну, й досі залишаються неймовірно ефектними. Рептилії надзвичайно переконливі – реалістичні, спритні, плавні в рухах і дуже численні. Спілберг наполягав на використанні *анімації*, маріонеток, «рухами яких на відстані керує аніматор. Механізми, розташовані всередині ляльки, звичайно складаються з тросів і радіокерованих електродвигунів, за допомогою яких здійснюються рухи очей, повороти голови тощо» [1].

Спецефекти високої якості було створено групою спеціалістів, в яку входили: *С. Вінстон, Д. Мюрен, М. Лант'єрі, Ф. Тіннетт* та більше 60 художників, інженерів, операторів. Їхня робота проходила в декілька етапів: *дослідження, дизайн, моделювання.*

Аніматор *Д. Мюрен* запропонував С. Спілбергу створити динозаврів у натуральну величину за допомогою комп'ютера, обіцяючи, що візуальної різниці з анімацією не буде. Як результат, для «Парку Юрського періоду» компанія ILM створила анімаційні варіанти: травоядних динозаврів, 35-метрового брахіозавра, стадо галлімімусів, які біжать, політ птеродактилів, хижаків Т-рекса і велоцирапторів, крім того, у деяких епізодах з'являються анімовані екскурсійні електрокари.



Фото зі зйомок фільму
«Парк Юрського періоду» (1993)

Для створення сцени втечі галлімімусів від Т-рекса аніматори через копіювання моделі динозавра, зобразили стадо з 25 тварин. Хаотична траєкторія їхнього пересування створювалась за допомогою геометричних формул, вираховувалась траєкторія руху, що включала елементи раптової зміни напрямку руху. Отже, у фільмі паралельно з анімацією були представлені цифрові копії рептилій. Загалом у фільмі застосовано більше 60 комп'ютерних ефектів.

Критики відмічали, що монстри вийшли набагато переконливіші за людські персонажі, яких, зазвичай, характеризує лише одна риса (так, наприклад, доктор Грант не любить дітей, Еллі – доброзичлива, Ян – скептик).

Незважаючи на те, що саме динозаврам було присвячено багато часу в роботі над фільмом, вони не були головною темою, а виступали інструментом, який режисер використав для дослідження важливих питань, що попереджають про небезпеку зосередженості на минулому.

Фільм нагороджено премією «Оскар» за:

- найкращі візуальні ефекти;
- найкращий звук;
- найкращий звуковий монтаж.

Контрольні запитання

1. На які групи поділяють методи створення спецефектів у кіно?
2. Як студія Джорджа Лукаса вплинула на розвиток спецефектів у кіно?
3. Розкажіть про використання спецефектів у фільмах Стівена Спілберга.

Використані джерела

1. Миславський В. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків : [б.в.], 2007. 328 с.
2. Омельченко Г., Тимофіїва Я., Донченко С. Застосування різних видів спецефектів в сучасному теле- та кіновиробництві. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріал. Міжн. наук.-практ. конф., 23 квіт. 2020 р. Київ : КНУТД, 2020. С.101–104. URL: <http://surl.li/kgaqtv> (дата звернення: 10.06.2023).
3. Bushell Bobby. The Simple Special Effects of Steven Spielberg Filming ‘E.T.’ 2020. URL: <https://www.metaflix.com/the-simple-special-effects-of-steven-spielberg-filming-e-t/> (last accessed: 25.05.2023).
4. Ebert R. E.T. The Extra-Terrestrial. 2002. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/et-the-extra-terrestrial-2002> (last accessed: 10.06.2023).
5. Johnathan Paul. Deconstructing the Scene: Raiders of the Lost Ark. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/behind-the-scenes-raiders-of-the-lost-ark/> (last accessed: 10.06.2023).
6. Why the Legacy of ‘E.T.’ Endures, 40 Years Later. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-enduring-legacy-of-et-spielberg-40-years-later-180980684/> (last accessed: 10.06.2023).

Уроки 12.7 – 12.8

Тема «Розвиток мультиплікації в 1990-ті рр. ХХ ст.»

1. Анімаційна революція студії «Pixar»

У 1986 р. Стів Джобс викупив комп'ютерний підрозділ у Джорджа Лукаса та заснував анімаційну компанію «**Pixar**», в якій працювало на той час лише 40 людей. У цьому ж році студія випустила свій перший короткометражний комп'ютерний анімаційний фільм – «*Люксо-молодший*» (режисерський дебют аніматора *Джона Лассетера*). Невелика команда працювала над розвитком анімаційної технології, знявши кілька короткометражних фільмів і рекламних роликів, перш ніж запропонувала

Результати використання CAPS глядачі вперше побачили в останньому кадрі мультфільму «*Русалонька*» – поява веселки.

студії «Disney» фільм про іграшки. Компанія «Pixar» за допомогою комп'ютерної системи створення анімації (CAPS) допомогла запровадити використання цифрових інструментів у виробництві традиційної анімації. Всі

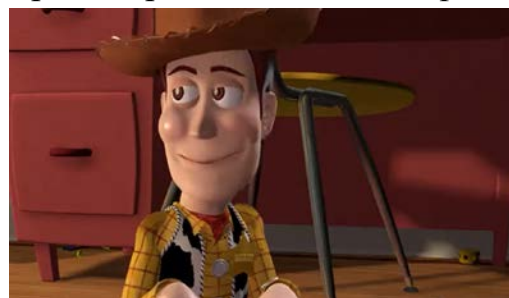
фільми студії «Disney» на початку 1990-х рр. стали успішними завдяки використанню анімації, яка створювалась за допомогою CAPS та CGI.

У 1991 р. «Disney» і «Pixar» оголосили, що підписали угоду «про створення та розповсюдження принаймні одного комп'ютерного анімаційного фільму». Після чого «Pixar», продовжуючи виробництво рекламних роликів та інших коротких матеріалів, зокрема, роликів для громадського телебачення, розпочинає роботу над мультфільмом «*Історія іграшок*» – першим повнометражним мультфільмом, що знято методом комп'ютерної графіки. Він вийшов у 1995 р. і перетворив анімацію з намальованої вручну на цифрову. Сценарист, режисер – *Джон Лассетер*.

Мультфільм створювали 27 аніматорів, а загалом, щоб створити цей продукт, працювала команда зі 110 осіб, робота тривала понад 800 000 годин, було задіяно близько 400 комп'ютерів та створено 114 240 кадрів. Значному успіху цієї анімаційної картини сприяли унікальна історія, нова тема та знайомі з дитинства іграшки.

Створюючи мультфільм, команда відвідувала Каліфорнійський інститут мистецтв, який тривалий час працював зі студією «Disney», тому «Історія іграшок» базується на традиційних техніках анімації персонажів, які були вдосконалені на студії «Disney» ще в 1930-х рр.

Хоча тривалий процес розробки «Pixar» включав малюнки, картини, скульптури та фотографії, остаточна робота над фільмом була виконана на



Кадр з мультфільму «Історія іграшок» (1995)

комп'ютерах. Витончена анімація створила яскравий тривимірний світ, наповнений кольорами та рухами, де оживають іграшки.

Головною причиною вибору іграшкових персонажів для першого комп'ютерного анімаційного фільму стали технічні обмеження, з яким зіткнулись творці. «Пластик був нашим другом – це був єдиний матеріал, з яким наша програма добре впоралася» [1], – розповідав Білл Рівз, керівник технологій і співробітник «Pixar» з 1986 р. Рівз також зазначав, що анімаційна програма була дуже примітивною: освітлення, затінення та візуалізація – все це потрібно було вписати вручну за допомогою текстової програми.

Мультфільм став першим анімаційним фільмом, який було номіновано на премію «Оскар» за «Найкращий оригінальний сценарій», першим фільмом «Pixar», який було адаптовано для телебачення, першою співпрацею «Pixar» і «Disney», і першим повнометражним анімаційним фільмом, який було повністю створено за допомогою комп'ютерної графіки CGI.

2. Діснеївський Ренесанс

Студія «Disney» в цей час переживала «епоху Ренесансу» – важливий період в історії анімації студії, який розпочався з виходом мультфільму

Епоха Ренесансу – це період відродження в мистецтві і літературі протягом XIV–XVII ст.

«Русалонька» у 1989 р. та закінчився «Тарзаном» у 1999 р. Протягом цього часу студія повернулася до своїх витоків: сюжети мультиплікаційних фільмів спирались на відомі літературні твори, зокрема, казки. Писались саундтреки, які ставали хітами, а мальована анімація поєднувалась з комп'ютерною графікою (CGI). Мультфільми цього періоду визначаються як *казково-пригодницькі комедії з піснями як у бродвейських мюзиклах*.

Загалом до *епохи Ренесансу студії «Disney» належать 10 фільмів*: «Русалонька», «Рятувальники: Операція Австралія», «Красуня та Чудовисько», «Аладдін», «Король Лев», «Покахонтас», «Горбань із Нотр-Даму», «Геркулес», «Мулан», «Тарзан».

«Русалонька» (1989)

«Русалонька» – останній фільм студії «Disney», в якому застосовувалася технологія «*Xerox*», і перший, в якому було використано *комп'ютерну систему створення анімації (CAPS)*, що дозволило аніматорам поєднувати зроблені комп'ютером пейзажі на задньому плані з намальованими від руки елементами (наприклад, персонажами) на передньому.

Революційними були не лише технології. Це був перший мультфільм про непокірну та зухвалу принцесу, яка активно діє протягом всієї історії.

Особливу увагу заслуговують музичні номери, зокрема, «Under the Sea» і «Part of Your World». Мультфільм навіть отримав дві премії «Оскар» –

за найкращу оригінальну музику та найкращу оригінальну пісню *Алана Менкена* та *Говарда Ешмана*.

«Красуня та Чудовисько» (1991)

Мультфільм вирізнявся тим, що багато сцен було створено з використанням програм CAPS. Саме цю мультиплікаційну картину студії вважають першою анімаційною стрічкою зі значним використанням комп'ютерної графіки. Створення деяких сцен у мультфільмі «Красуня та Чудовисько» було б просто неможливим без використання комп'ютера, зокрема, сцени у бальній залі з тривимірними люстрами.

Відмінними рисами цього мультфільму стали також дивовижні пісні («Belle», «Be Our Guest» і «Beauty and the Beast»), чудово розроблені персонажі та професійна анімація. Це перший анімаційний фільм, який було номіновано на «Оскар» у номінації «Найкращий фільм».

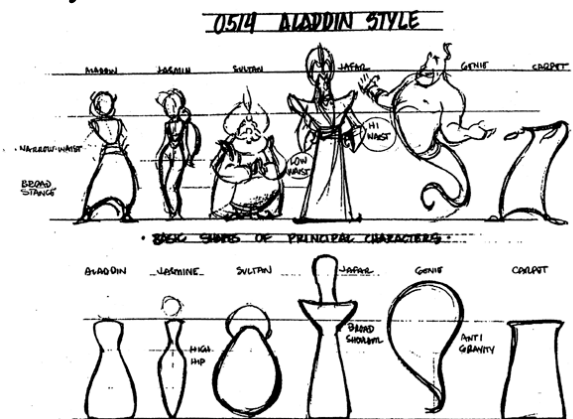
Мультфільм розкриває теми внутрішньої краси людини, двоїстості людської натури, зазначаючи, що в кожного з нас є риси і красуні, і чудовиська, та лише від нас залежить, яку сторону ми розкриємо світу. Крім того, цей анімаційний фільм продовжує тему, яку заклали сценаристи, режисери мультфільму «Русалонька», – любов до людини означає повагу до її індивідуальності та емоційних потреб, любов – це здатність ставити інших вище за себе.

«Аладдін» (1992)

Художників-мультиплікаторів «Аладдіна» на створення образів персонажів надихнув карикатурист *Ель Гіршфельд*, відомий своїми розмашистими мазками та вигнутими лініями. Взявши за основу стиль Гіршфельда, команда мала *унікати прямих ліній*, намагатися отримати 's'-подібні лінії та широкі дуги на лінійному малюнку. Крім того, аніматори малювали свої «абсолютно непрямі лінії» унікальним способом – лінії по всьому фільму мають різну щільність (спочатку тонка лінія стає товщою в середині, а потім знову стає тонкою). Це допомогло створити «мультиашне відчуття», продемонструвати світ, в якому закони фізики ігноруються та може трапитися все, що завгодно.

Аніматори розробляли кожного персонажа, спираючись на геометричні фігури.

Найяскравіші сцени мультфільму, зокрема, сцени в печері, польоти на килимі, не були б створені без комп'ютерних технологій. Головний аніматор мультфільму – *Ерік Голдберг* – розповідав, що верстальники сцени, в якій



Розробка персонажів м/ф «Аладдін» (1992)

Аладдін рятується з печери на летючому килимі, спирались на рух одного з атракціонів в Діснейленді.

«Аладдін» – це перший мультфільм, в якому одного з головних героїв, Джина, дублював відомий актор *Робін Вільямс*. Також це один з перших анімаційних фільмів студії «Disney», який занурив глядачів в іншу культуру. Від попередніх мультфільмів цього десятиріччя він відрізнявся особливим гумором. Однак, мультфільм не тільки розважає, він висвітлює такі важливі теми, як любов, дружба, сила віри в себе.

«Мулан» (1998)

У цій анімаційній роботі студії знову з'являється новаторський образ головної героїні: Мулан – дівчина, яка нічим не поступається чоловікам, вона зовсім не схожа на казкових принцес. Як і попередні роботи студії, мультфільм насичений фантастичними піснями («Reflection», «I'll Make a Man Out of You»).

Комп'ютерну анімацію було використано майже у 250 кадрах мультфільму. Найвідомішими є сцена, в якій 2 000 солдатів проходять через гірський перевал, та сцена, в якій 30 000 людей з ліхтарями. В інших сценах за допомогою комп'ютерної графіки (CGI) створюються такі ефекти як дощ, мерехтіння свічок тощо.

У 2006 р. студія «Disney» оголосила, що погодилася придбати «Pixar Animation Studios». У мажах угоди Е. Кетмелл і Джон Лассетер брали на себе керівництво «Walt Disney Animation Studios».

Контрольні запитання

1. У чому полягає новаторство анімаційного фільму «Історія іграшок»? Яку роль у його створенні зіграло використання комп'ютера?
2. Чим вирізнялись діснеївські мультфільми «епохи Ренесансу»?
3. Назвіть приклади мультфільмів діснеївського ренесансу та їхні особливості.

Використані джерела

1. Технології наступають : які перспективи кінематографу нас очікують? URL: <https://www.imena.ua/blog/cinema-perspective/> (дата звернення: 10.04.2023).
2. The making of 'Mulan'. URL: <https://www.orlandosentinel.com/1998/06/17/the-making-of-mulan/> (last accessed: 11.06.2023).
3. Toy Story: a tale of Pixar's technological evolution. URL: <http://surl.li/xivytp> (last accessed: 10.06.2023).
4. What You Probably Never Knew About Disney's Aladdin. URL: <https://www.looper.com/867756/what-you-never-knew-about-disneys-aladdin/> (last accessed: 10.06.2023).

ЧЕТВЕРТИЙ РІК НАВЧАННЯ

СУЧАСНИЙ КІНЕМАТОГРАФ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ. СПРИЙНЯТТЯ ФІЛЬМІВ ТА ВПЛИВ ТВОРІВ КІНОМИСТЕЦТВА

Завдання: ознайомлення учнів з сучасним кінематографом у контексті світової художньої культури, з методом аналізу кінофільмів та процесом сприйняття фільмів глядачами під час перегляду.

За підсумками четвертого року навчання учень / учениця:

- ЗНАЄ НАЙВІДОМІШИХ СВІТОВИХ І УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ КІНО ТА МУЛЬТИПЛІКАЦІЇ (АНІМАЦІЇ) ХХІ СТ., ПОЯСНЮЄ ЇХ ВНЕСОК У РОЗВИТОК СВІТОВОГО КІНОМИСТЕЦТВА;
- ЗНАЄ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА КІНО;
- НАВОДИТЬ ПРИКЛАДИ СУЧАСНИХ ФІЛЬМІВ РІЗНИХ ЖАНРІВ;
- НАЗИВАЄ СОЦІАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, ЯКІ МОЖУТЬ РОЗГЛЯДАТИСЯ У ФІЛЬМІ, РОБИТЬ ВИСНОВОК ПРО ТЕ, ЯК КІНО МОЖЕ ВПЛИВАТИ НА ЛЮДИНУ ТА СУСПІЛЬСТВО;
- ВИСЛОВЛЮЄ ВЛАСНЕ РОЗУМІННЯ ГОЛОВНОЇ ІДЕЇ ТА ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У ФІЛЬМІ (НА ПРИКЛАДІ СУЧАСНОГО ФІЛЬМУ ЗА ВИБОРОМ ВИКЛАДАЧА).

**Нормативний зміст, обсяг та результати четвертого року навчання
(за типовою навчальною програмою)**

Сучасний кінематограф у контексті світової художньої культури. Сприйняття фільмів та вплив творів кіномистецтва			
Навчальні модулі	Зміст навчання	Орієнтовна кількість годин	Результати навчання
Модуль 13. Сучасний кінематограф у контексті світової художньої культури. Сприйняття фільмів та вплив творів кіномистецтва	13.1. Кінематограф на початку XXI ст. Тенденції розвитку, напрями світового кіно: данська «Догма 95», незалежне американське кіно.	3	Розуміє місце кінематографа в системі інших екранних засобів масової комунікації (ТБ, відео, DVD, інтернет та ін.).
	13.2. Найвідоміші сучасні режисери: Вуді Аллен, Джим Джармуш, Квентін Тарантіно, Альфонсо Куарон, Такесі Кітано та ін.	3	Знає особливості розвитку сучасного мистецтва кіно, його найвідоміших представників, аналізує їх мистецький доробок та внесок у розвиток світового кіномистецтва.
	13.3. Сучасний український кінематограф. Фільми режисерів Олеса Саніна, Олени Дем'яненко, Нарімана Алієва, Антоніо Лукіча, Мирослава Слабошпицького та ін.	3	Знає технічні здобутки та інновації сучасного кінематографа та наводить приклади використання комп'ютерних технологій у кіно.
	13.4. Кіно і телебачення. Фільм екранний і телесеріал.	2	Пояснює різницю між фільмом для кінотеатру та телевізійним фільмом.
	13.5. Сучасна анімація, її особливості. Тенденції розвитку сучасної анімації США, Японії, Франції. Сучасний стан української анімації та її представники (Степан Коваль, Євген Сивокінь та ін.).	3	Знає основні тенденції розвитку сучасного українського кіно. Висловлює свої почуття до фільмів молодих українських режисерів. Знає видатних діячів сучасної анімації. Називає 2–3 приклади їх фільмів.
Модуль 14. Мова фільмів. Розуміння та інтерпретація візуального тексту, аналіз елементів фільму у вибраних	14.1. Зміст фільму, його основні елементи: персонажі, конфлікт, розвиток дії, тема.	3	Визначає основні елементи фільму (за вибором викладача), зокрема тему, розвиток дії, персонажів, описує конфлікт, спосіб вирішення конфлікту.
	14.2. Особливості сприйняття фільмів різних жанрів. Особливість контакту кіноглядача з твором кіномистецтва.	3	Висловлює свої відчуття, емоційно пригадує та

сценах	14.3. Час та простір – найбільш суттєві поняття, які визначають структуру екранного твору та його художнє наповнення.	3	описує враження від побачених сучасних фільмів різних жанрів. Пояснює різницю між реальним часом та часом у кіно. Називає риси характерів героїв у сучасних фільмах.
Модуль 15. Фільм як історичний і культурний артефакт. Взаємовплив кіно та суспільства	15.1. Соціальні проблеми та історичні події в художньому фільмі. Соціальний вплив та потенціал документального кіно.	3	Розуміє, чому фільм є культурною, а не історичною пам'яткою. Описує соціальні проблеми або історичні події, що представлені в конкретному фільмі, пояснює як фільм їх відображає.
	15.2. Фільм як твір мистецтва.	3	Може зробити висновок про те, як суспільство впливає на фільм і як на нього може впливати фільм. Пояснює характеристики фільму як твору мистецтва. Називає 2–3 приклади фільмів, в яких зображені емоції, настрої та почуття людей (на власний вибір).
Модуль 16. Підготовка мистецького проєкту		6	
Всього годин у навчальному році		35	

Модуль 13

Сучасний кінематограф у контексті світової художньої культури. Сприйняття фільмів та вплив творів кіномистецтва

(14 уроків)

Уроки 13.1 – 13.3

Тема «Тенденції розвитку, напрями світового кіно на початку XXI ст.»

1. Ключові характеристики світового кіно у 2000-х рр.

На початку XXI ст. завдяки новим технологічним досягненням розвиток кінематографа було визначено численними тенденціями, які вплинули на процес створення фільмів, їх зміст, структуру і навіть спосіб подачі. Розглянемо **ключові тенденції розвитку світового кінематографа 2000-х рр.:**

Висока якість зображення. Із розвитком нових технологій, традиційні методи кіновиробництва все частіше змінюються цифровими. Цифрові технології, що наділили творців кіно безмежними можливостями, дуже істотно вплинули на кінематограф, як у технічному, так і в естетичному плані. З'явилося поняття «цифровий кінематограф» та «цифрове відео». Нові формати зробили картину більш чіткою і якісною.

Віртуальна реальність. Змінилась сама логіка створення фільму. Використання в кіно комп'ютерної графіки надало можливість реалізовувати різні творчі фантазії режисерів. Кордон між реальним і віртуальним, дійсним і уявним з появою спецефектів практично стерся. У суспільстві стало поширеним поняття «віртуальна реальність». У комунікації можна почути вирази: «увійти у віртуальний світ», «віртуальне спілкування», «віртуальне життя». Усі вони затверджували суть віртуальності як глобального сучасного мегатренду.

Мегатренди – це тенденції чи процеси розвитку, які охоплюють увесь світ і глобально впливають на суспільство.

Розширені можливості спецефектів. Фільми стають більш вражаючими та ефектними. Спецефекти створюють неймовірні світи та персонажі, що раніше були неможливими. Візуальні ефекти стали основою образотворчого рішення в історичних, фантастичних фільмах, фільмах-катастрофах та інших жанрах. Проте є й зворотний бік, коли спецефекти стають самоціллю і автори забувають про сюжет та ідею фільму.

Інтерактивність. Останнім часом з'явилися інтерактивні фільми та серіали, які дозволяють глядачам впливати на перебіг подій і обирати, що робити героям. Однак великого успіху інтерактивне кіно не отримало, але замість цього в ньому почали використовувати комп'ютерні ігри. Тенденція

до зближення ігор і фільмів продовжується дотепер, але поки складно сказати до чого приведе це зближення.

Інтернет і стрімінг. Сучасні технології, такі як інтернет і стрімінгові платформи, зробили кіно більш доступним для всіх. Зростання популярності платформ для стрімінгу змінює спосіб, яким ми споживаємо кіно. Тепер можна переглядати фільми на великому екрані в кінотеатрі або вдома на комп'ютері чи телефоні.

Експерименти з форматами та жанрами. Сучасне кіно пропонує величезний вибір жанрів від пригодницьких фільмів та комедій до науково-фантастичних історій та анімаційних шедеврів. Режисери і сценаристи сучасного кіномистецтва випробують нові формати і жанри. Межі між жанрами стираються, що дозволяє створювати оригінальні та неочікувані фільми: яскраві блокбастери, оригінальні трагікомедії, артхаусні фільми.

Інновації та експерименти. Багато режисерів експериментують з формою та структурою фільмів, з мовою та нарративом, руйнуючи звичайні конвенції структури і розкриття історії, що робить кіно ще більш цікавим і неочікуваним. Сучасні діячі кіномистецтва активно працюють над подоланням стереотипів, представленням більш різноманітних персонажів і тем. Хвиля технічних інновацій у кіномистецтві вже наприкінці 1990-х – на початку 2000-х рр. дала поштовх одразу кільком паралельним процесам з оновлення кіномови, таким як *«Догма 95»* та *незалежне американське кіно*.

2. Кінематографічний рух «Догма 95»

Досягненням у мистецькому освоєнні цифрових технологій стала творчість режисера *Ларса фон Трієра* та його послідовників, об'єднаних маніфестом *«Догма 95»*.

«Догма 95» – це кінематографічний рух, створений групою режисерів у 1995 р. Данський режисер Ларс фон Трієр та його колега, кінорежисер, сценарист та продюсер Томас Вінтерберг стали ідеологами цього напрямку в кінематографі, який проіснував до 2005 р. Принципи *«Догми»* озвучили в березні 1995 р. в Парижі на святкуванні століття кіно. Ідеологи *«Догми»* розробили маніфест, який відкрив опозиційний напрям у кінематографі.

Основна ідея маніфесту полягала в тому, що *режисери повинні були знімати фільми без будь-якої технічної підтримки*. Це означало, що вони не могли використовувати штативи, освітлення, музику або будь-які інші види технічної підтримки. Фільм треба було знімати на камеру в руках і використовувати доступне освітлення та звук. У фільмі мала звучати лише та музика, яка грала під час зйомки сцени. Режисери також повинні були знімати в реальних місцях, без будь-яких змін до



Ларс фон Трієр

середовища, на натурі, а не в павільйонах. Не можна було використовувати реквізит та декорації. Сюжети, де дія відбувається в іншу епоху, було заборонено (дія має відбуватися тут і зараз). Також було заборонено жанрове кіно. Повністю відмовившись від жанру, «догматики» залишали за собою право використовувати професійних акторів та робити дублі. Остання заповідь маніфесту полягала у відмові від авторства. Ім'я режисера не повинно було з'являтися в титрах. Засновники «Догми 95» намагались створити новий підхід до зйомки фільмів.

Метою руху було створити більш автентичні фільми, які були ближчими до реального життя. Вперше режисери «Догми» змусили заговорити про себе лише в 1998 р., коли привезли роботи, зроблені за цими правилами, на Каннський фестиваль. Це були фільми *«Урочистість» Томаса Вінтерберга* та *«Ідіоти» Ларса фон Трієра*. Реакція публіки та журі була неоднозначна. У цьому ж році на Берлінському фестивалі було показано третій фільм, зроблений у межах концепції «Догми 95» – романтична комедія *«Остання ніч Міфуне» Серена Краг-Якобсена*, яка завоювала Срібного ведмеда. Так «Догма 95» стала явищем, яке змусило заговорити про себе всіх критиків та кіноманів. Сформулювавши численні правила та почавши знімати, кінематографісти починають майже з початку порушувати ці правила. Усі фільми, створені фундаторами нової течії, вийшли абсолютно різними за сприйняттям, способом побудови сюжету і техніці зйомки.

Пізніше географія прихильників маніфесту «Догма 95» розширилася: за її принципами почали знімати представники США, Аргентини, Іспанії, Франції, Швейцарії, Південної Кореї, Німеччини, Великобританії та багатьох інших. Деякі фільми, зняті в межах руху, стали дуже відомими та виграли нагороди міжнародних фестивалів кіно.

254 фільми з різних країн світу отримали спеціальні сертифікати «Догми 95».

Через те, що напрям перетворився на формулу, яка вже не втілювалась у проєктах, а також через те, що режисери зайнялися новими експериментальними кінопроєктами, «догмівський секретаріат» було закрито в 2002 р.

Отже, рух «Догма 95» був новим підходом до кіно, що змінив спосіб, яким режисери створюють фільми. Він відкрив нові можливості для кіноіндустрії та створив більш природні та реалістичні фільми. Рух також відкрив шлях для інших альтернативних підходів до кіно, його вплив на кіноіндустрію продовжується й донині, багато режисерів застосовують принципи руху у своїх фільмах. Так, рух «Догма 95» є важливим етапом в історії кіноіндустрії та значним внеском у кінематографію. Це створило нову естетику в кіно, яка була більш природною та неідеалізованою. Рух показав, що кіно може бути не тільки розважальним, але й серйозним мистецтвом, яке відображає реальність та допомагає краще зрозуміти світ, у якому ми живемо.

3. Незалежне американське кіно

Терміном *«незалежне американське кіно»* позначають частину американської кіноіндустрії, що існує поза великими кінокомпаніями та відрізняється від голлівудських блокбастерів за специфічними характеристиками. *Відмінними рисами незалежного американського кіно* є також сміливі творчі експерименти та невеликий бюджет фільмів. Режисери незалежного кіно часто експериментують з різними аспектами кінематографа, з жанрами та стилями, щоб створити унікальний і виразний фільм. Багато незалежних фільмів створювались і створюються авторами з особливим творчим баченням. Фільми незалежного кіно зазвичай робляться з обмеженим бюджетом: це дає режисерам і сценаристам більш творчу свободу, але також вимагає пошуку альтернативних способів фінансування.

Режисери незалежного кіно часто мають повний контроль над своїми проектами і втілюють у життя власні ідеї і погляди. У фільмах цього напрямку головну роль відіграє режисер, який майже завжди сам пише сценарій, часто є оператором та монтажером фільму, іноді навіть грає у своїй стрічці.

Незалежне американське кіно часто відображає суспільні і культурні проблеми. Це можуть бути теми, пов'язані з різними соціальними класами, расовою рівністю, гендерною ідентичністю тощо.

Багато незалежних фільмів вперше було представлено на фестивалях, таких як *«Sundance Film Festival»* (*«Санденс»*), *«Toronto International Film Festival»* (*TIFF*) та ін. Фестивальна слава допомогла цим фільмам отримати розповсюдження і визнання.

Точної дати виникнення незалежного американського кіно не існує, встановлено лише, що воно сягає корінням у 1940-ві рр. Незалежний кінематограф зазнає змін від десятиліття до десятиліття. У 1950–1960-х рр. під «незалежним» маються на увазі кінофільми американської «Нової хвилі».

Можна виділити низку ознак, які притаманні фільмам незалежного американського кінематографа, особливо 1960–1980-х рр. Незалежне кіно цього періоду було насамперед спрямоване на молодь, тому у фільмах знаходить відображення культура бітників і хіпі, яка втілювала свободу і новий спосіб життя. У фільмах цих років використовується особлива музика, найбільш популярна серед молоді того часу. Такою музикою є композиції *Боба Ділана*, *Піта Сігера*, гурту *«The Beatles»* та загалом рок-музика. *Незалежні кінематографісти розробляють свою власну мову*, яка включає імпровізацію, рухливу камеру, поліекран, стоп-кадри та повторення дій. Експериментальність полягала не тільки в зміні мови кіно, значні експерименти відбулися в жанровій системі. Кінотвори стають більш розмовними, діалог розкриває всю суть того, що відбувається. Незалежні режисери, руйнуючи міфологію голлівудського кіно про щасливе життя, здійснення всіх мрій, створюють власну міфологію з новим героєм. Формується новий персонаж – *аутсайдер*, який не має чіткого міста в суспільстві. Він і зовні, і внутрішньо є невпевненою і сумнівною людиною. Режисери були як проти цінностей, які несла в собі система

Голлівуду, так і проти «системи зірок», яка була сформована. З'явилися нові актори, які відповідали цим змінам: *Джек Ніколсон, Аль Пачіно, Дастін Гофман* та ін.

Справжнім трендом незалежне кіно стало на рубежі 1980–1990-х рр., коли Роберт Редфорд заснував фестиваль «Санденс», а студія «Miramax» почала випускати авторські картини *Стівена Содерберга, Квентіна Тарантіно і Кевіна Сміта*. Це були сміливі, новаторські фільми, зняті за відносно невеликі гроші. 1990-ті рр. – золота ера незалежного американського кіно. Це був період величезного кінофестивального та прокатного успіху незалежних фільмів. Деякі з них стали культовими.

Найбільш значущими постатями незалежного американського кінематографа останніх десятиліть ХХ ст. є: *Девід Лінч, Гас ван Сент, Джим Джармуш, Квентін Тарантіно*. Ці режисери заклали основи сучасного американського незалежного кінематографа, вибудували багато ідеологічних мотивів і проклали дорогу для наступників – «незалежних нульових». Режисери, які з'явилися у ХХІ ст. і яких назвали **«третім поколінням незалежних»**: *Річард Келлі, Гармоні Корін, Джейсон Рейтман, Кімберлі Пірс, Райан Джонсон, Алекс Голдріч, Олександр Пейн, Вес Андерсон* та ін. Їхні фільми з успіхом приймалися на багатьох кінофестивалях.

Незалежні кінематографісти створюють самобутні та унікальні фільми, в яких розкривається індивідуальність режисера, показано його бачення навколишнього світу, втілюються авторські фантазії та задуми. Такі фільми сприймаються далеко не всіма глядачами. Отже, американський незалежний кінематограф, можна віднести до елітарного мистецтва, зрозумілого лише небагатьом «обраним» глядачам, які володіють певним художнім сприйняттям.

Контрольні запитання

1. Назвіть ключові характеристики кінематографа 2000-х рр., які свідчать про його розвиток.
2. Який кінорежисер стояв у витоків руху «Догма 95»?
3. На що орієнтувався кінематографічний напрям «Догма 95» та про що говорилося в однойменному маніфесті?
4. Що означає поняття «незалежне американське кіно»? Назвіть режисерів – сучасних представників незалежного американського кіно.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
2. Енциклопедія постмодернізму / за ред. В. Тейлора. Київ : Основи. 2003. 504 с.
3. Кохан Т. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2017. 304 с.
4. Миславський В. Н. Західний кінематограф : Концептуально-термінологічний словник. Харків :ТОВ «Видавництво “Точка”», 2024. 228 с.
5. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.
6. Швець Ю. Дім, який побудував Ларс фон Трієр. *Кіно-Театр*. 2023. №6. С. 26–27.

Уроки 13.4 – 13.6

Тема «Найвідоміші сучасні режисери»

Видатні сучасні режисери – це яскраві особистості, які вирізняються своїм авторським стилем та творчим підходом. Кількість великих майстрів кінематографа сучасності вражає. Зокрема, *Девід Лінч*, який вважається режисером містичного і алогічного кіно, є одним з найбільш неповторних та загадкових постановників ХХ ст., найталановитіший сюрреалістичний режисер сучасності. *Стівен Спілберг* – володар численних «Оскарів», один з найвпливовіших персонажів в історії кіно, творець таких фільмів, як «Індіана Джонс», «Щелепи», «Парк Юрського періоду» та багатьох інших чудових картин. *Люк Бессон* – французький режисер, письменник і продюсер, серед кращих робіт якого «Люсі», «Таксі», «Жанна д'Арк», «Атлантис». Неординарний філософ *Тім Бертон* подарував глядачам фільми «Планета мавп», «Бетмен», «Чарлі і шоколадна фабрика», «Аліса в країні чудес».



Девід Лінч



Люк Бессон



Тім Бертон

Кумир інтелектуалів і кіноманів, видатний американський режисер, сценарист, актор і комік, продюсер *Вуді Аллен* – чотириразовий володар премії «Оскар», відомий своєю унікальною творчістю і стилем. Режисер – дуже творча особистість: грає на кларнеті в джазовому ансамблі, пише скетчі. Його стрічки відзначаються ексцентричним гумором, чудовими пародійними скетчами та любов'ю до класичної та джазової музики. Найбільш відомі фільми «Любов і смерть», «Мангеттен», «Опівночі в Парижі» і «Енні Голл».

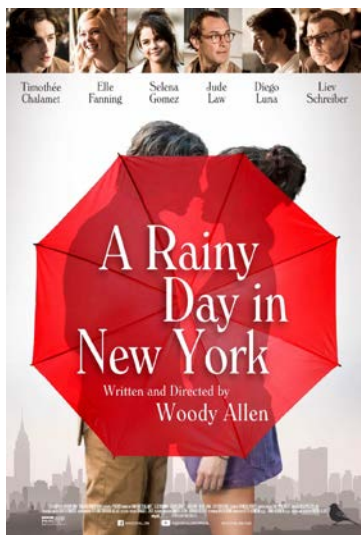


Вуді Аллен

У кіно Вуді Аллен починав як сценарист, брав участь у декількох чужих проєктах, переписував сценарії і знімався в епізодичних ролях. У 1966 р. зняв перший фільм як режисер. Усі картини, створені режисером, відомі своїм гумором і глибокими філософськими роздумами. У деяких фільмах відчувається вплив робіт європейських режисерів, таких як Інгмар Бергман і Федеріко Фелліні. У 1979 р. знімає чорно-білий фільм «Мангеттен», який показує любов та повагу Аллена до Нью-Йорку. Місто виступає майже діючим персонажем

фільму. Поворотним фільмом для режисера став фільм *«Енні Голл»*, за який він отримав багато престижних нагород, зокрема чотири статуетки «Оскар». Це один з найкращих фільмів Вуді Аллена.

Фільми Вуді Аллена показують складні психологічні і емоційні аспекти людських відносин. У картинах часто відображається нью-йоркський життєвий стиль та культурні особливості представників середнього класу, вчених, письменників. Вуді Аллен також зняв декілька фільмів про діячів мистецтва та шоу-бізнес. Наприклад, картина *«Пурпурова троянда Каїру»* показує значимість кінематографа протягом періоду Великої депресії. Журнал «Time» назвав цей фільм «одним з 100 найкращих фільмів усіх часів», а сам Аллен визначає його однією з найкращих своїх картин.



Постер до фільму
*«Дощовий день
у Нью-Йорку»*
(2019)

Вуді Аллен також відомий акторською майстерністю і часто грає головні ролі у своїх фільмах. Наприклад, *«Спогади про Зоряний пил»*, *«Бродвей Дені Роуз»*. Він має незаперечний комічний талант і вміє перетворити найзвичайніші сцени на гумористичні шедеври.

Вуді Аллен отримав численні нагороди і його фільми завжди були в центрі уваги кінокритиків і глядачів. Фільм *«Опівночі в Парижі»* став лауреатом премій «Оскар» та «Золотий глобус». У 2014 р. режисер отримав «Золотий глобус» за величезний внесок у світове кіномистецтво.

Вуді Аллен неодноразово був визнаний одним з найбільш значимих режисерів сучасності. Це видатний творець і впливова фігура у світі кінематографа, яка допомагає глядачам розуміти та аналізувати складні аспекти людської природи через свої фільми.



Постер до фільму
*«Опівночі
в Парижі»* (2011)



Джим Джармуш

Американський режисер, сценарист і музикант *Джим Джармуш* – один з головних представників сучасного американського незалежного кіно, який спеціалізується на створенні авторських фільмів. Його називають поетом повсякденної дійсності та головним кінопостмодерністом ХХ ст. Джармуш – режисер, який відомий своїм неповторним стилем та незалежним підходом до кінематографа. Він розпочав свою кар'єру в кінематографі в кінці 1970-х рр. і відразу привернув увагу глядачів і критиків своїм незвичним підходом до режисури.

Фільми Джима Джармуша часто чорно-білі, завжди відрізняються медитативним темпом, мінімалістичними сюжетами та глибокими роздумами над життям та існуванням. Він славиться своєю здатністю захопити глядачів емоційною інтенсивністю в простих сценах та діалогах. Його фільми відрізняються довгими кадрами та характерним незворушним гумором.

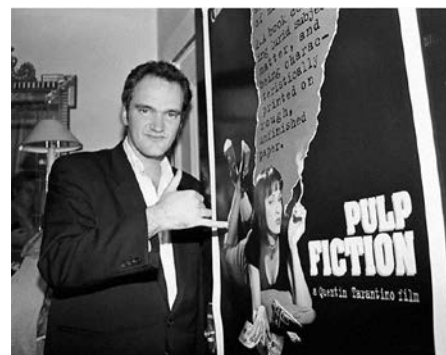
Джим Джармуш зняв багато відомих фільмів, серед яких «Мрець» (1995), «Зламані квіти» (2005), «Вживуть тільки коханці» (2013), «Патерсон» (2016) та ін.

У своєму фільмі *«Патерсон»* Джармуш каже: «Шукайте поезію у повсякденному». І це дійсно є його творче кредо. Його творчість охоплює різні жанри: від драми до комедії та фентезі. У своїх фільмах Джармуш зазвичай використовує нестандартні кінематографічні техніки та експерименти зі звуком, що дозволяє створювати унікальну атмосферу та підкреслювати глибину емоцій персонажів.

Джим Джармуш також відомий своєю любов'ю до музики та різноманітних музичних жанрів, які часто включає у свої фільми. Як музикант Джармуш написав музику до багатьох своїх фільмів і випустив два альбоми. В його фільмах важливу роль відіграє саундтрек, тому режисер співпрацював з відомими музикантами, такими як Том Йорк, Нік Кейв тощо.

Режисер багато подорожує та бере участь у різноманітних кінофестивалях, де його фільми отримують високі оцінки від критиків та глядачів. Кожна картина Джима Джармуша незмінно викликала захоплення в середовищі кіногурманів. Джим Джармуш – це режисер, який допомагає поглибити розуміння світу через свої фільми, розкриваючи різні аспекти життя.

Квентін Тарантіно – це відомий американський режисер, кінопродюсер, сценарист і актор, який визначається своїм унікальним стилем та великим впливом на розвиток сучасної кінематографії. Для багатьох кіноманів незалежне кіно почалось тоді, коли в моду ввійшли його фільми. У світовому кінематографі цей режисер став найяскравішим представником постмодернізму.



Квентін Тарантіно

Він починав свою кар'єру як письменник та актор, а пізніше перейшов до режисури. Тарантіно став відомим завдяки таким культовим фільмам, як *«Кримінальне чтиво»*, *«Безславні виродки»*, *«Убити Білла»*, *«Джанго вільний»*. Режисер відтворює різні жанри і стилі в кіно, включаючи вестерн, кримінальну драму, бойовик, і робить це з власним унікальним підходом, використовує багато метафор і символіки у своїх фільмах.

Тарантіно відомий своїми витонченими діалогами і монологами, які часто стають культовими в кіно. Його фільми славляться глибокими інтелектуальними розмовами, що відзначаються чорним гумором та іронією. Тарантіно також відомий своєю любов'ю до антигероїв та неочікуваних сюжетних поворотів. Режисер безмежно любить кіно, тому в його картинах

можна зустріти посилання на класичні фільми та музичні твори. Квентін Тарантіно знімає досить жорстке кіно не для дітей, але сам любить дивитися легкі та веселі мультфільми.

Режисер отримав численні нагороди за свої сценарії, включаючи «Оскар». У цілому, Квентін Тарантіно – це один з найвідоміших режисерів світу, який здобув велику популярність своїми унікальними фільмами, які викликають яскраві емоції. У 2007 р. він отримав титул одного з найкращих режисерів усіх часів, а також його ім'я включено до списку 100 сучасних геніїв.



Альфонсо Куарон

Альфонсо Куарон – видатний мексиканський режисер, сценарист, продюсер, оператор, неодноразовий номінант премії «Оскар». Він розпочав свою роботу в кіно як кінооператор і поступово перейшов до режисури. Куарон відомий своєю майстерністю створення вражаючих візуальних образів і динамічних кіношедеврів: **«Гаррі Поттер і в'язень Азкабану»**, **«Дитя людське»**, **«Останній**

нащадок Землі», **«Гравітація»**, **«Рома»** та ін.

У 1995 р. Куарон зняв свій перший американський фільм **«Маленька принцеса»** – екранізацію роману Френсіс Годгсон Бернетт. Дія відбувається під час Першої світової війни. Маленька дівчинка Сара (*Лізель Метьюз*) живе з батьком – капітаном *Крю* (*Ліам Каннінгем*) в Індії, але вони змушені повернутися до Америки, оскільки батька мобілізують. Дівчинка залишається в приватному пансіоні, директорка якого незлюбила нову вихованку. Це чудовий та добрий фільм про дружбу, людяність, дитячі фантазії, війну та її наслідки. Картина отримала дві номінації на «Оскар» і багато інших нагород. Куарон одного разу зізнався, що якби йому довелося рятувати свої фільми, то він би першим рятував «Маленьку принцесу».

Наступною роботою Альфонсо Куарона стала екранізація книги Чарльза Діккенса **«Великі сподівання»** (1998). У 2003 р. Куарона запросили зняти третій фільм із серії картин про Гаррі Поттера – **«Гаррі Поттер і в'язень Азкабану»**. Хоча Куарон до цього не прочитав жодної книги про Гаррі Поттера, він взявся за проект. Фільм отримав найкращі відгуки кінознавців і глядачів та визнано критиками як найкращий фільм про Гаррі Поттера. Письменниця Джоан Роулінг написала, що ця серія – її улюблена у «Поттеріані».

У 2018 р. Альфонсо Куарон зняв фільм **«Рома»**, який було представлено в основній конкурсній програмі 75-го Венеціанського міжнародного кінофестивалю та нагороджено там «Золотим левом». Фільм – це яскравий приклад сучасного чорно-білого кіно, а також напівбіографічна данина дитинству режисера.

Куарон відомий своїм інноваційним підходом до кіно. Він відкрив нові можливості використання технологій у створенні фільмів. У своїх картинах режисер акцентує увагу на важливості рідної мови і культурної спадщини, що робить його творчість цікавішою для вивчення культурної різноманітності.

Фільми Альфонсо Куарона варто розглядати не лише як розважальні шедеври, але й як важливу частину світової кінематографічної спадщини.

Такесі Кітано – японський кінорежисер, актор, сценарист, письменник та телеведучий. Його творчість є важливою частиною світової кіноіндустрії.

Спочатку Кітано працював як комік і телеведучий, а потім перейшов до акторської та режисерської діяльності. У 1989 р. як режисер створює свій перший фільм «Жорстокий поліцейський». Стрічка стала успішною і започаткувала його режисерські успіхи. Цей фільм, як і інші роботи Кітано, показують характери гангстерів з Якудзи.



Такесі Кітано

Кітано зняв численні відомі фільми, включаючи *«Самурай»*, *«Брати по зброї»*, *«Зло»*, *«Зимова сплячка»*. Фільмами *«Сцена біля моря»* і *«Хлопці повертаються»*. Кітано завоював добрі відгуки за сміливі зміни в стилі та предметі режисури. У цих кінокартинах був тонкий гумор, стриманість емоцій, теплий погляд на життя молоді, інтерес до маловідомих сторін існування. *«Сцена біля моря»* започаткувала тривалу співпрацю режисера з композитором Хісайсі Дзьо, чії мелодії чудово доповнюють світ фільмів Такесі Кітано.

Кітано відомий також своєю акторською майстерністю. Він зіграв багато ролей у своїх фільмах, часто виконуючи головні ролі та демонструючи вражаючий діапазон емоцій. У фільмі *«Кікудзіро»*, Кітано виступає в головній ролі бандита-невдахи, який ходить із хлопчиком, що шукає свою матір. *«У цьому фільмі я створив ідеальний образ дорослого друга для дитини»*, – писав режисер.

Творчість Такесі Кітано була відзначена численними нагородами на міжнародних фестивалях. Режисер зробив значний внесок у світове кіно, піднявши важливі суспільні та філософські питання у своїх фільмах.

Контрольні запитання

1. Назвіть найвідоміші фільми режисерів: Вуді Аллена, Джима Джармуша, Квентіна Тарантіно, Альфонсо Куарона та Такесі Кітано.
2. Перегляньте фільм або фрагмент фільму (на вибір викладача) вищеназваних режисерів та підготуйте повідомлення про історію його знімання.

Використані джерела

1. Миславський В. Н. Західний кінематограф : Концептуально-термінологічний словник. Харків :ТОВ «Видавництво “Точка”», 2024. 228 с.
2. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Київ : НАККіМ, 2020. 448 с.
3. Тарантіно К. Одного разу в Голлівуді. Львів : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. 320 с.

Уроки 13.7 – 13.9

Тема «Сучасний український кінематограф»

1. Сучасний розвиток українського кінематографа

У 2000-х рр. український кінематограф характеризувався як період відродження та трансформацій після тривалого занепаду, який настав після розпаду Радянського Союзу. Потроху повертався інтерес до національного кіно, відбувалися важливі структурні зміни у кіновиробництві, появою нових тем та імен.

Після складного економічного періоду 1990-х рр., коли українське кіно майже не вироблялося через відсутність фінансування, поступове відродження кіновиробництва починається після 2010 р. Підтримка держави та поява нових продюсерів сприяли збільшенню кількості знятих фільмів.

У сучасних фільмах спостерігається звернення до історичних тем, зокрема до подій Другої світової війни, Голодомору, українських визвольних змагань тощо. У кінофільмах часто намагалися осмислити складну історію України та відновити її правдиві сторінки.

Багато стрічок розкривали соціальні проблеми сучасного українського суспільства, зокрема корупцію, економічну нерівність, міграцію, сімейні конфлікти, кримінал. Вони прагнули досліджувати глибинні психологічні переживання і пошуки ідентичності українців у нових реаліях.

У цей період з'являється нове покоління українських кінематографістів, які прагнуть створювати сучасне кіно з актуальними темами та інноваційними підходами. Молоді режисери та продюсери шукають нові формати і методи розповіді, намагаючись вирватися з рамок традиційного українського кінематографа. Українське кіно 2000-х рр. заявило про себе як розумне, різнобічне, цікаве, вражаюче.

2. Сучасні українські режисери

Олесь Санін – режисер, сценарист, продюсер, актор, музикант і скульптор народився в 1972 р. в Камені-Каширському (Волинська обл.). Має звання заслуженого артиста України, лауреат Державної премії України імені Олександра Довженка за фільм «Мамай».

У 2003 р. Олесь Санін зняв свій перший художній фільм *«Мамай»*. Це була його дипломна робота, де він одночасно виступив режисером, сценаристом, займався художнім оформленням та написав пісні до фільму. Картина створена на основі давнього українського і кримськотатарського фольклору і поєднує три сюжетні лінії: «Дума про трьох братів азовських» XVI ст.; епос тюркських народів, кримських татар; «Пісня дервіша про трьох доблесних мамлюків».



Олесь Санін

Третя лінія написана Саніним. Це історія про татарську жінку, яка виходжує молодого пораненого козака. Зйомки тривали лише 24 дні. Одні критики вважали фільм новим словом в українському кіно, інші – нарікали на якість сценарію. Однак сміливість режисера-дебютанта та візуальну складову стрічки відмічали всі. Фільм «Мамай» вважається характерним зразком авторського, українського поетичного кіно.

Успішною стала історична драма Олесь Саніна *«Поводир, або Квіти мають очі»* (2014). В основу стрічки лягли реальні факти та свідчення. Події відбуваються в Україні в 1930-ті рр. За сюжетом інженер Майкл Шемрок приїздить з сином Пітером з Америки до Харкова, щоб допомогти в будівництві соціалізму. Але коли Майкла вбивають, Пітерові доводиться тікати. Він стає поводитирем для сліпого кобзаря Івана Кочерги: разом вони мандрують Україною, долаючи перепони.



Кадр з фільму «Поводир, або Квіти мають очі» (2014)

Це картина про кохання і вірність, підлість і зраду, в основу якої покладено історію про розстріляний у 1930 р. з'їзд кобзарів у Харкові. У 2014 р. «Поводир» отримав приз за найкращу акторську роботу (Станіслав Боклан) та спеціальний диплом журі за візуальну реалізацію фільму на Одеському міжнародному кінофестивалі. Більшість українських кінокритиків хвально відгукнулася про картину.

У 2022 р. Олесь Санін зняв наймасштабніший український фільм *«Довбуш»*. Масштабність картини полягає не лише в задумі творців – представити нового героїчного персонажа в українському кіномистецтві, а й у розмаху, з яким режисер підійшов до відтворення історії Довбуша на екрані. В основі сюжету фільму – життя Олекси Довбуша, найвідомішого з опришківських ватажків у Карпатах. У фільмі можна побачити масштабні бої, небезпечні трюки, погоні, втечі.



Кадр з фільму «Довбуш»

Олесь Санін також був оператором кількох документальних стрічок та режисером низки документальних й ігрових короткометражних фільмів. Серед яких: *«Нація. Лемки»*, *«Різдво, або Як гуцули кінця світу чекали»*, *«Перебіжчик»* та ін. У 2017 р. зняв разом з американським документалістом Марком Гаррісом *«Переломний момент. Війна за демократію в Україні»* – документальний фільм про

Революцію Гідності та російську окупацію Криму і Донбасу. Стрічка здобула численні нагороди на кінофестивалях у США і Канаді, вийшла в американський прокат і отримала схвальні відгуки у багатьох відомих виданнях. «Переломний момент» потрапив до списку претендентів на премію «Оскар».



Олена Дем'яненко

Олена Дем'яненко – кінорежисер, продюсер, сценарист, член Національної спілки кінематографістів України, Української кіноакадемії та Європейської кіноакадемії. Народилася в 1966 р. у Львові. Працювала на телебаченні. Є режисером телевізійних фільмів: **«Айтварас»**, **«Жорстока фантазія»**, **«Дві Юлії»** (Приз «Золота корона» Міжнародного кінофестивалю, Касабланка, Марокко; Приз журі критиків Міжнародного кінофестивалю «Кіношок»; Приз «Арсенал» за найкращий фільм року, Київ, 1998), **«Завтра буде завтра»**, **«Казароза»**

та інших.

У 2013 р. Дем'яненко спільно з Дмитром Томашпольським зняла свій перший повномасштабний художній фільм **«F 63.9. Хвороба кохання»** – лірико-романтичну фантастичну комедію. У 2016 р. на екрани вийшла історична драма **«Моя бабуся Фані Каплан»** – прониклива і зворушлива історія кохання, яка розгортається на тлі революційних подій початку ХХ ст. У фільмі знімалися Катерина Молчанова, Мирослав Слабошицький, Олексій Девогченко.

Мюзикл **«Гуцулка Ксеня»** вийшов на екрани у 2019 р. Фільм знятий на основі лібрето оперети Ярослава Барнича. Події фільму відбуваються у 1936 р. Сюжет полягає в тому, що в Україну приїздить американець Яро, щоб одружитися зі свідомою україночку, бо так заповів його батько. Тільки за цієї умови Яро успадкує великі статки. Головні ролі зіграли Варвара Луцик (Ксеня), а також американці українського походження Макс Лозинський (Яро), Ігор Цішкевич (Майк) та бельгійський актор Олів'є Бонжюр (професор). У фільмі показано колоритне життя й побут гуцулів, мальовничі карпатські краєвиди, але це зовсім не головне. Режисерка зауважує, що зняла модернову мелодраму в стилі українського танго, досить несподівану для глядача. Головним її задумом було показати Західну Україну 1930-х рр. як частину Європи. У 2019 р. фільм отримав Гран-прі на кінофестивалі в Японії.



Постер до фільму
«Гуцулка Ксеня» (2019)



Наріман Алієв

Наріман Алієв – український режисер та сценарист кримсько-татарського походження, народився в Криму в 1992 р. Член Української та Європейської кіноакадемій. Заслужений діяч мистецтв України (2020), лауреат премії кінокритиків «Кіноколо» 2019 р. (найкращий режисер). Автор короткометражної саги **«Кримські історії»** та фільмів **«Додому»**, **«Чорний»**.

Частинами трилогії «Кримські історії» є короткометражні фільми **«Повернутися зі світанком»** (2013), **«Тебе кохаю»** (2014) та **«Без тебе»** (2015). Стрічки було знято на малій батьківщині режисера, у Криму, актори – його родичі і близькі друзі, кримські татари. Сюжет картини **«Повернутися зі світанком»** – це історія про батька і сина, які мають різні погляди на майбутнє і різне уявлення про життя. Фільм **«Тебе кохаю»** розповідає майже шекспірівський сюжет про кримського татарина Азіза та українку Олю. Короткометражний фільм **«Без тебе»** присвячений рідному брату режисера Ерфану Селімову, який загинув в автокатастрофі.

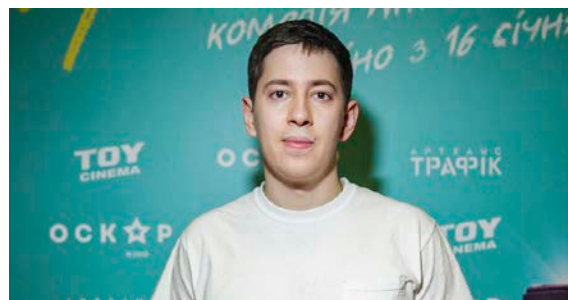
Повнометражний дебют Нарімана Алієва – фільм **«Додому»** (2019), отримав премію кінокритиків «Кіноколо» як найкращий фільм, а також був дуже тепло прийнятий на Заході. Фільм потрапив у лонглисти «Оскара» і «Золотого глобусу», був у програмі Каннського кінофестивалю і зібрав головні призи на кінофестивалях у Бухаресті і Стамбулі. У 2019 р. кінокартина отримала головну премію «Золотий Дюк» на Одеському кінофестивалі. У фільмі грає дует двох дуже різних артистів: відомий український актор Ахтем Сеітаблаєв і непрофесійний актор Ремзи Білялов. У картині розповідається про те, як кримський татарин Мустафа, який втратив старшого сина, їде до Києва, щоб повернути додому молодшого сина Аліма, а старшого поховати за мусульманськими традиціями. Ця подорож стала тяжкою і для батька, і для сина, але вона допомогла їм багато що зрозуміти.



Постер до фільму «Додому» (2019)

Молодий режисер створює зворушливі, авторські фільми, які розкривають важливі та загальнолюдські теми. Головними рисами всіх фільмів Нарімана Алієва є глибокий психологізм, життєва правда. Режисер своїми роботами показує, що у житті все переплітається – любов та ненависть, біль та людяність. Режисер досліджує тему сімейних взаємин, традицій та побуту кримських татар.

Антоніо Лукіч – український кіно- і телережисер, сценарист. Народився в Ужгороді в 1992 р. У студентські часи зняв кілька короткометражних фільмів, зокрема «Хто підставив Кіма Кузіна?», «У Манчестері йшов дощ». За перший фільм «Риби озера Байкал» (2014) режисер отримав на міжнародному фестивалі «CineRail» нагороду за найкращий документальний фільм.



Антоніо Лукіч

У 2019 р. вийшов перший повнометражний художній фільм Антоніо Лукіча – трагікомедія **«Мої думки тихі»**. Картина отримала «Золоту дзигу» від Української кіноакадемії, кілька нагород на X Одеському кінофестивалі та премії кінокритиків «Кіноколо», спеціальну нагороду на Міжнародному



Постер до фільму «Мої думки тихі» (2019)

кінофестивалі в Карлових Варах і фестивалі «Raindance», вийшла на стримінговому сервісі «НВО Europe», посіла 20 місце у рейтингу сотні найкращих українських фільмів від Довженко-Центру та Спілки кінокритиків. У 2021 р. на кінофестивалі в Санта-Моніці (США) стрічка отримала нагороду як «Найкращий ігровий фільм». Головні ролі у фільмі зіграли Ірма Вітовська і Андрій Лідаговський. Сюжет розповідає про молодого звукорежисера Вадима, який отримує замовлення щодо запису звуків рідкісних тварин і птахів для канадської відеогри. Тож герой для виконання завдання збирається на Закарпаття, проте неочікувану компанію в подорожі Вадиму складає його мама. Фільм досліджує теми: стосунків між матір'ю та дорослим сином, особистих амбіцій, самовизначення. Реальне у фільмі тісно переплітається з абсурдним.

У 2022 р. Лукіч закінчив роботу над комедійною драмою **«Люксембург, Люксембург»** і представив її на Венеціанському кінофестивалі.

Антоніо Лукіч – талановитий режисер, фільми якого виконані в стилі артмейнстріму, тобто розраховані як на широке коло глядачів, так і на фестивальну публіку.

Кінорежисер, сценарист і актор **Мирослав Слабошпицький** народився у Києві в 1974 р. Закінчив Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Карпенка-Карого. Після закінчення університету, працював у Києві репортером кримінальної хроніки, писав сценарії для кіно та телебачення. На початку 1990 рр. працював на Національній кіностудії ім. О. Довженка. У 2000 р. став членом Національної спілки кінематографістів України.

Перший короткометражний фільм, який зняв Слабошпицький – *«Інцидент»* (2006), взяв участь у конкурсній програмі 25 фестивалів у 17 країнах. Його короткометражні роботи *«Діагноз»* та *«Глухота»* були номіновані на премію «Золотий ведмідь» Берлінського кінофестивалю.



Мирослав Слабошпицький

У 2012 р. Слабошпицький отримав «Срібного леопарда» на Міжнародному кінофестивалі в Локарно (Швейцарія) за короткометражку *«Ядерні відходи»*. Цей фільм увійшов до кіноальманаху «Україно, goodbye». Фільм розповідає про буденне життя чоловіка та жінки, що працюють у Чорнобильській зоні відчуження. Він – займається утилізацією ядерних відходів, вона – працює в пральні, що обслуговує працівників зони. Стрічка акцентує увагу на монотонності та ізоляції їхнього існування, підкреслюючи психологічний і соціальний вплив радіаційної катастрофи.

У 2014 р. Мирослав Слабошпицький знімає кримінальну драму «Плем'я». Картина унікальна тим, що в ній немає діалогів чи інтертитрів: усі персонажі спілкуються лише українською жестовою мовою. Сюжет розгортається в інтернаті для глухих підлітків, де новачок Сергій приєднується до кримінальної банди, що діє в цьому середовищі. Водночас він закохується в одну з дівчат банди, через що опиняється в небезпеці. Фільм досліджує теми соціальної ізоляції, жорстокості та виживання.

Стрічку було показано в десятках країн світу й було представлено на багатьох міжнародних кінофестивалях, де вона завоювала понад 40 нагород. До того ж, за результатами опитування Довженко-Центру разом зі Спілкою кінокритиків України цей фільм зайняв четверту сходинку в рейтингу «100 найкращих українських фільмів». Серед найважливіших нагород «Плем'я» – отримані у 2014 р. на Каннському кінофестивалі (гран-прі «Тиждень критики», премія «Одкровення», нагорода від фонду «Gap» на підтримку дистрибуції).



Постер до фільму «Плем'я» (2014)

У 2023 р. Слабошпицький бере участь у створенні українського кіноальманаху *«Війна очима тварин»*, який складається з дев'яти короткометражних фільмів, знятих різними режисерами. У новелі, над якою працює Мирослав Слабошпицький, знімається оscarоносний актор та режисер Шон Пенн.

Контрольні запитання

Розкажіть про особливості творчих робіт сучасних українських кінорежисерів: Олеся Саніна, Олени Дем'яненко, Нарімана Алієва, Антоніо Лукіча, Мирослава Слабошпицького. Як, на вашу думку, їхні кінороботи впливають на розвиток українського кіномистецтва?

Використані джерела

1. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Фенікс, 2007. 304 с.
2. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003. Київ : Вік, 2004. 412 с.
3. Корсун Л. Триумфальна хода планетою фільму «Плем'я» Мирослава Слабошпицького. URL: <http://www.chasipodii.net/article/15436/> (дата звернення: 23.07.2023).
4. Лукіч А. Мої думки про кіно. Як перекласти життя на сценарій. Київ : Stretovych, 2024. 320 с.
5. Саква О. Довбушів міф на екрані. *Кіно-Театр*. 2023. №6. С. 13–14.
6. Скуратівський В. Степ у фільмі Олеся Саніна. *Кіно-Коло*. 2002. №15. С. 47–54.
7. Цалик С. М. Коли кролик з'їв сценарій та інші епізоди з історії українського кіно. Харків : Фоліо, 2022. 416 с.

Уроки 13.10 – 13.11

Тема «Кіно і телебачення»

1. Вплив кіно на розвиток телебачення

Кіно як вид мистецтва є первинним по відношенню до телебачення. Кінематограф, який є прямим попередником телебачення, починав з того, що знімав «саме життя» – документальні фільми і тільки пізніше народилось ігрове кіно. Майстри кінематографа своїми творчими зусиллями, практикою, пошуками, знахідками розробили систему зображально-виражальних засобів, за допомогою яких стало можливо створення на екрані шедеврів нового, самостійного виду мистецтва – кіно. Фільм, як твір будь-якого іншого мистецтва, осмислює і трактує дійсність та «говорить» з глядачем мовою екрану – мовою зображень, що рухаються, що поєднуються зі словом, музикою, мовою звукоглядних образів як у документальних, так і в ігрових фільмах.

Рухомі зорові образи в кіно, що супроводжуються звуком, допомагають відобразити реальну дійсність на екрані. Телебачення запозичило в кіно не тільки екран, а й найбагатший арсенал сильних виражальних засобів та пристосувало їх до своїх специфічних особливостей.

Однак, естетичні та технічні відмінності між кіно і телебаченням все ж таки існують. Відмінність полягає в способі створення фільму, у методі монтажу. Також існує різниця в ефекті присутності, підвищеного емоційного впливу, в умовах перегляду та складу аудиторії. Умови сприйняття телефільму принципово відрізняються від сприйняття кінофільму. Все це диктує інше, ніж у кіно, співвідношення між словом та зображенням. Крім того, у телебаченні мовленню належить більша роль і зміст телефільму більшою мірою розкривається в діалозі, ніж у дії.

Телевізійні фільми мають набагато більше екранного часу, ніж фільми для показу у кінозалі. Один сезон серіалу може тривати десятки годин, що дає можливість розвивати більш складні сюжети та персонажів. Глядачі повертаються до шоу або переглядають кілька епізодів поспіль, що дозволяє занурюватися в історію глибше, ніж у звичайних фільмах. Кіно зазвичай має лінійний сюжет із завершеним фіналом, а телебачення розвиває історії поступово, даючи більше часу на розвиток персонажів і сюжетних ліній.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. відбулося взаємопроникнення кіно і телебачення. Кіно прийняло виразні та технічні засоби відео та телебачення, творчо переробило та використало нову естетику. Показово, що великі майстри сучасного кінематографа для створення своїх кінофільмів звернулися до технології та естетики відео, до арсеналу виразних засобів телебачення.

Вже з перших років появи телебачення почався пошук мови телекіно. З'явилися телефільми, створені спеціально для демонстрації через мережу телевізійного мовлення – з урахуванням технічних можливостей телебачення та особливостей сприйняття зображення на екрані телевізора. Телеекран значно

менший екрану в кінозалі, тому в телефільмі менша кількість загальних планів і відсутні деталізовані зображення, але більше крупних планів.

У сучасній практиці до телевізійних фільмів, як правило, відносять повнометражні і багатосерійні художні, документальні та мультиплікаційні фільми, розраховані на багаторазовий показ.

Перші фільми, призначені спеціально для показу на телебаченні, почали знімати у США на початку 1950-х рр. В Україні телефільми випускала київська студія «Укртелефільм», яка спеціалізувалась на фільмах виключно для телебачення. У 1960-х рр. кращим художнім фільмом кіностудії став чорно-білий короткометражний фільм «Сліпий дощ» Віктора Греся – безтекстова лірична розповідь про кохання. Цей фільм у 1970 р. отримав головний приз фестивалю телефільмів у Монте-Карло – «Золоту німфу». Крім «Укртелефільму» фільми для телебачення в Україні знімали Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка та Одеська кіностудія.

2. Фільм екранний і телесеріал

Багатосерійні фільми – це одна з особливих можливостей телебачення. Серіали, порівняно з кінематографом, дозволяють розкривати сюжет й персонажів упродовж багатьох епізодів або навіть сезонів, через що створюється особливий тип зв'язку з глядачами.

Телевізійні серіали можуть мати декілька паралельних сюжетів: від короткочасних (які розвиваються впродовж одного епізоду чи сезону) до довгострокових, що тривають декілька сезонів або навіть все шоу. Це дозволяє сценаристам одночасно підтримувати інтерес до основної історії та додавати нові конфлікти або теми.

Термін «серіал» почав активно використовуватися в кінці XIX ст., коли журнали випускали літературні твори в серійному форматі. Наприклад, «романи з продовженням». Пізніше цей термін перейшов на радіо, кіно та телебачення. У сучасному розумінні, серіал – це телевізійний фільм, який складається з декількох епізодів, пов'язаних загальною сюжетною або тематичною лінією.

Особливості телевізійного серіалу:

1. ***Поступове розкриття сюжету.*** Сюжет розвивається поступово, з можливістю використовувати кілька сюжетних ліній та інтригувати глядачів протягом тривалого часу. Телевізійні серіали можуть бути продовжені на кілька сезонів, що дозволяє вводити нові сюжетні елементи.

2. ***Епізодичний формат.*** Серіали зазвичай розділені на епізоди, кожен з яких триває 20–60 хв. Це дозволяє поступово розвивати сюжет і персонажів. Серіали часто структуровані в сезони, які можуть включати від 6 до 24 епізодів. Сезони можуть мати загальний сюжет або різні теми.

3. ***Жанрова різноманітність і експеримент.*** Різні жанри телевізійних серіалів дозволяють кожному глядачеві знайти щось до душі, бо серіали можуть поєднувати декілька жанрів або пропонувати нові формати.

4. *Лояльність аудиторії*. Серіали здатні створювати велику базу прихильників, які емоційно прив'язуються до персонажів і сюжету. Це сприяє тому, що фанати слідкують за шоу протягом багатьох років. У випадку з серіалами, що тривають десятиліттями, глядачі можуть зростати разом із героями.

5. *Робота великої команди над телесеріалом*. Зазвичай серіали мають кілька продюсерів, які управляють процесом виробництва, фінансами та іншими аспектами проєкту. Серіали можуть мати різних режисерів для кожного епізоду або сезону, що дозволяє змінювати стиль і підхід до розповіді. Над серіалами працює команда сценаристів на чолі з шоуранером. *Шоуранер* – це сценарист, що розробляє основну лінію серіалу. Він також відповідальний за розвиток персонажів.

6. У серіалах широко використовується сюжетний прийом *кліфгенгер*, коли епізод закінчується на напруженій ноті або з невирішеним питанням, що примушує глядачів чекати наступний епізод або сезон для розв'язання конфлікту. Цей прийом запозичений із літератури та використовується для підтримки інтересу глядачів і забезпечення високих рейтингів. Кліфгенгери часто є важливою частиною серіалів, особливо в жанрах драм і трилерів.

Існує кілька *класифікацій телесеріалів*:

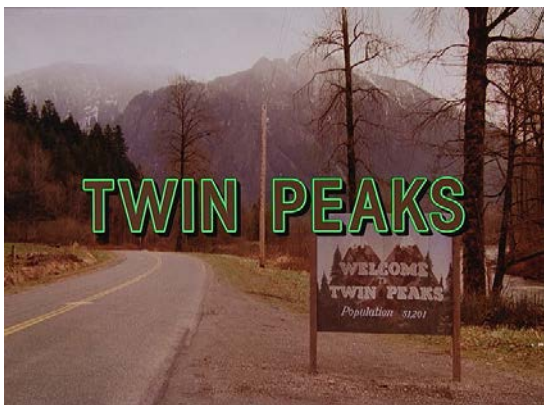
- за розвитком сюжету;
- за кількістю серій;
- за жанрами;
- за видами організації сюжету.

Серіали також відрізняються за жанрами та тематикою, що допомагає організувати серіали за різними потребами.

Драмеди – жанр, який поєднує в собі два жанри, такі як комедія і драма, піджанр трагікомедії, який розкриває серйозні питання через призму гумору.

Ситком – ситуаційна комедія або комедійний телесеріал.

Сиквел – фільм, події якого відбуваються після подій першої частини, пряме продовження оригінального фільму («Людина-павук 2»).



Кадр з серіалу «Твін Пікс» (1991–1992)

Пріквел – фільм, події якого відбуваються до подій, які зображено у фільмі, що був знятий раніше («Молодий Морс» – це історія початку кар'єри героя серіалу «Інспектор Морс»).

Серіали *за обсягом поділяються на три категорії*: малий (мінісеріал), великий, телероман.

На сьогодні замість терміна «багатосерійний телефільм» використовують термін *«мінісеріал»*.



Постер до серіалу «Друзі»

Як екранна форма телесеріал існує з початку 1960-х рр. У 1990-ті рр. в контекст вітчизняної екранної культури увійшли найбільш помітні зарубіжні серіали, такі як мелодрами *«Рабиня Ізаура»* (Бразилія; 1976–1977) та *«Санта Барбара»* (США, 1984–1993), детектив *«Коломбо»* (США, 1968–2003), ситком *«Друзі»* (1999–2004) та інші. Телеглядач побачив містичний фільм *«Твін Пікс»*

(США, 1991–1992) – перший із серіалів, який серйозно аналізували кінокритики. У 1990 р. відомий американський режисер-експериментатор *Девід Лінч* представив на суд телеглядачів перший сезон серіалу. *«Твін Пікс»* у результаті отримав статус культурного надбання епохи, тому що здійснив революцію на телебаченні. Режисер показав, що можна знімати для телебачення не лише одноманітні мильні опери та детективи, а цілісні авторські роботи.

Культурний американський комедійний серіал 1990-х рр. *«Друзі»* протягом десяти років був найпопулярнішим представником жанру. У шанувальників він швидко розійшовся на цитати. У ці ж роки не менш популярним був французький серіал *«Елен і друзі»*.

Студія «Укртелефільм» із самого початку діяльності почала роботи зі створення багатосерійних ігрових фільмів для показу на телебаченні. Одними з перших україномовних стали такі телесеріали: *«Час збирати каміння»* (1990–1996), *«Пастка»* (1993), *«Сад Гетсиманський»* (1993), *«Злочин з багатьма невідомими»* (1993), *«Царівна»* (1993–1994) тощо. Серйозний внесок у розвиток мистецтва ігрового телевізійного фільму зробили Київська та Одеська кіностудії художніх фільмів. Величезну цікавість глядачів викликав неодноразовий показ історичного серіалу *«Роксолана»* (1997–2003) режисера Бориса Небієридзе з Ольгою Сумською в головній ролі.



Кадр із серіалу «Роксолана»



Постер до серіалу
«Спіймати Кайдаша» (2020)

Останніми роками в Україні з'явилося багато серіалів. Серед них історичні драми, комедії, фільми про сучасне життя.

«Спіймати Кайдаша» (2020) – український 12-серійний телефільм. Сюжет ґрунтується на повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». Автори фільму (сценаристка та продюсер – Наталка Ворожбит) переосмислили

класичний твір і перенесли події в сучасність. У фільмі знімалися Тарас Цимбалюк, Антоніна Хижняк, Ірина Мак, Віктор Жданов).



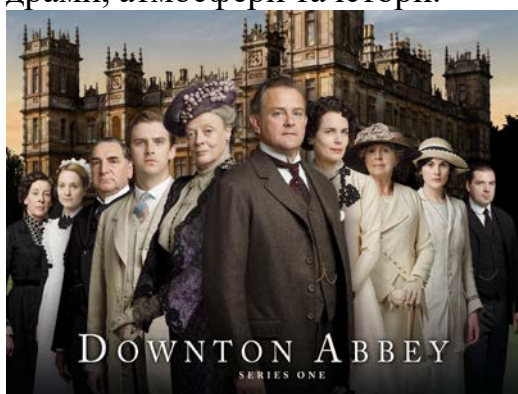
Постер до серіалу
«І будуть люди» (2020)

Серіал *«І будуть люди»* вийшов на екрани в 2020 р. Режисер Аркадій Непиталюк зняв драматичну історичну епопею, в якій показано життя звичайних людей в Україні 1920–1930-х рр. В основі сценарію – однойменний роман українського письменника Анатолія Дімарова. У фільмі показано життя дванадцяти головних героїв, які по-різному реагують на історичні події та намагаються знайти своє місце в тяжкі часи.

Своєрідним знаком якості на світовому ринку вже давно стали серіали Великої Британії, які за багатьма параметрами краще продукції, яка знімається в інших країнах. Британські фільми історично мали скромнішу аудиторію, орієнтуючись на традиційні цінності та культурні особливості своєї країни.

Звичайно, деякі серіали минулих років користувалися популярністю і в інших країнах, наприклад, ситком *«Дживс і Вустер»* (1990) про молодого англійського аристократа та його камердинера. Серіал відразу отримав кілька міжнародних кінонагород.

Останні десятиліття стали справжньою революцією для британських серіалів, які набули всесвітньої любові та визнання. Почалось все з успіху *«Шерлока»* у 2010 р., виробництва телекомпанії ВВС. Розумний, сучасний, приправлений часткою англійського гумору серіал з моменту свого виходу отримав багатомільйонну телеаудиторію. *«Доктор Хто»*, *«Абатство Даунтон»*, *«Книгарня Блека»*, *«Пуаро»* та *«Крихітка Дорріт»* – британські серіали є окремим кінематографічним світом, наповненим симбіозом гумору, драми, атмосфери та історії.



Постери до серіалів: «Абатство Даунтон», «Пуаро», «Крихітка Дорріт»

Британські серіали часто дотримуються класичних форм у жанрах, таких як детективи («Пуаро»), комедії («Офіс») та драми, які частіше знімаються за класичними літературними творами Чарльза Діккенса, Шарлоти Бронте, Джейн Остін, Вільяма Шекспіра. Відмінною рисою серіалів

і мінісеріалів Великобританії є чудові пейзажі, іронічний гумор, неперевершені костюми і чудовий акторський склад. Майже у всіх британських серіалах знімаються видатні актори та зірки першої величини. Крім того, такі серіали знімаються незалежними студіями або малими продюсерськими компаніями, що дозволяє зберігати унікальність і оригінальність. Завдяки цьому британські серіали виділяються на фоні світового телевізійного контенту, зберігаючи свою ідентичність і якість.

Телебачення завжди велику увагу приділяло екранізаціям. Переважна більшість багатосерійних телефільмів також знімається за літературними творами минулих століть або сучасності.

Телевізійні екранізації літературних творів є важливою частиною сучасної культури. *«Сага про Форсайтів», «Гордість і упередження», «Північ і південь», «Тасмнічий сад», «Маленькі жінки», «Енн»* – це тільки частина екранізацій останніх років. Є роботи, які дивилась уся планета, наприклад, серіал *«Гра престолів» (2011–2019)*.

Зараз телесеріали стали невід'ємною частиною дозвілля, а іноді й двигуном соціальних змін. Часто після виходу телевізійного серіалу на екрани, підвищується інтерес до літературного твору, за яким він був поставлений. Видавництва навіть перевидають книгу, використовуючи в оформленні кадри з фільму.

Переважає більшість сучасних творів кіно та телебачення відіграють важливу роль у житті суспільства, впливаючи на культуру, соціальні погляди та дозвілля. Вони піднімають важливі соціальні проблеми, сприяють обговоренню і стимулюють дискусії в суспільстві.

Контрольні запитання

1. Які характеристики є спільними та відмінними в кінематографі та телебаченні?
2. Як зародилося поняття «серіал»?
3. Які особливості має телевізійний серіал?
4. Назвіть закордонні та українські телесеріали, які вплинули на розвиток кінематографа. Поясніть свою думку.

Використані джерела

1. Десятник Г. О. Історія документального кіно і телевізійного фільму. Визначальні етапи : навч. посіб. Київ : Вид-во КиМу, 2012. 284 с.
2. Десятник Г. О. Основи режисури телебачення і телевізійного кіно. Київ : КМУ, 2011. 298 с.
3. Капельгородська Н., Глущенко Є. Український телефільм в контексті вітчизняної культури ХХ століття. Київ : АВДІ, 2003. 158 с.
4. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
5. Ширман Р. Н. Режисерське вирішення екранного твору. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. 205 с.

Уроки 13.12 – 13.14

Тема «Сучасна анімація та її особливості»

1. Загальні складники розвитку сучасної анімації

Сучасна анімація відрізняється від своїх попередників численними технологічними та художніми інноваціями.

Комп'ютерна анімація. Завдяки розвитку комп'ютерної графіки і програмного забезпечення, багато анімаційних фільмів створюються за допомогою комп'ютерів. Це дозволяє розробити більш деталізовані, реалістичні та складні анімаційні образи. 3D-анімація є однією з найпопулярніших форм анімації сьогодні. Вона використовує тривимірний простір для створення об'ємних об'єктів і персонажів. Віртуальна реальність відкриває нові можливості для анімації.

З моменту появи анімації було винайдено різноманітні види, стилі та методи, які зараз продовжують розвиватися.



Мульфільм «Жах перед Різдвам»

Види анімації – те, в якому вигляді чи формі робиться мультфільм (мальований, ляльковий тощо). Найдивовижніший сучасний приклад лялькової анімації – фільм «Жах перед Різдвам» режисера Тіма Бертон. Видатною роботою є фільм режисера Гью Велимана «3 любов'ю, Вінсент». Це абсолютно унікальний, перший в історії повнометражний мультфільм, повністю намальований олійними фарбами. Зараз з'явилися зовсім нові різновиди об'ємної анімації, наприклад, анімація із LEGO-конструктора.

Методи анімації – це технічні процеси, за допомогою яких створюють анімацію.

Стиль анімації – це художній прийом, що використовують під час створення анімації. Сучасні анімаційні твори активно експериментують зі стилями малюнку, кольорами й анімаційною технікою.

Сучасні анімаційні фільми охоплюють широкий спектр **тем і жанрів**, від комедій і драм до науково-фантастичних та казок. У мультиплікаційних фільмах можна побачити різноманітність культур народів світу, історичні події. Частіше стали використовувати сюжети найкращих зразків світової літератури, фольклору: «Маленький принц», «Мауглі», «Аліса в країні чудес», «Мандрівний замок Хаула», «Шрек», «Як приборкати дракона», «Пісня моря».

Комбінована анімація, одна з найпоширеніших, – це техніка, в якій поєднується анімація та живі зйомки. Це може бути додавання анімаційних персонажів до реальних сцен або навпаки – введення живих акторів у анімовані світи. Прикладами комбінованої анімації є фільм «Хто підставив кролика Роджера», мультфільм «Пригоди капітана Врунгеля». З розвитком

3D-технології та комп'ютерних спецефектів цей вид анімації зустрічається все частіше. Основна особливість сучасної комбінованої анімації – це її повна реалістичність. Сьогодні у всіх жанрах кінематографа анімаційні ефекти часто використовуються тією чи іншою мірою.

Анімація для дорослих. Сучасна анімація не обмежується дитячою аудиторією, а створює фільми для глядачів різного віку. Є багато анімаційних фільмів і серіалів для дорослих, які мають глибокий сюжет, в яких розкриваються складні теми: *«Американський тато»*, *«Південний парк: Постковід»*, *«Душа»* тощо.

Міжнародна анімація. Анімація стала міжнародним явищем. Студії з різних країн роблять внесок у розвиток сучасної анімації. Анімація багатьох країн може відрізнитися за різними параметрами, такими як стиль, техніка, культурний вплив і тематика. Фільми, які створені для міжнародної аудиторії, часто мають декілька версій та дубляжів, окремо для різних країн. Деякі великі мультиплікаційні студії відкривають підрозділи в інших країнах. Поширена співпраця мультиплікаційних студій призводить до створення цікавих і різноманітних фільмів. Наприклад, *«Кубо і легенда самурая»*, *«Втеча з курника»*. Аніматори з різних країн спільно створили зворушливу і нестандартну промальовану історію *«Ілюзіоніст»*, яка збрала нагороди Сезар, Національної ради кінокритиків США та «European Film Awards», а також номінацію на «Оскар».

Соціальний та екологічний вплив анімаційних фільмів. Деякі анімаційні фільми активно висвітлюють соціальні та екологічні проблеми сучасності і навіть спонукають суспільство до дії.

Отже, сучасна анімація не відстає від кіноіндустрії, продовжує розвиватися та експериментувати, впроваджувати нові технології та розширювати можливості цього виду кіномистецтва. У кожній країні є свої унікальні особливості анімації і це робить анімаційну індустрію цікавою та різноманітною.

2. Тенденції розвитку сучасної анімації США, Японії, Франції

Анімація США. Тенденції розвитку сучасної анімації в США постійно змінюються. Все більше фільмів створюються за допомогою комп'ютерної графіки, що дозволяє розробити більш деталізовані та реалістичні анімаційні образи. З 80-х рр. XX ст. кіноринок у галузі створення комп'ютерних мультфільмів захопили Сполучені Штати Америки. Їхні спецефекти технічно не мають собі рівних. Щодо наслідування культурних традицій, практично вся сучасна американська анімація ґрунтується переважно на *сміховій культурі*,



Постер до мультфільму
*«Як приборкати
дракона»*

гетах, жартах та коміксах. У кожному мультфільмі звучить сленг, чітко відчутна прихильність до певного модного стилю як в одязі, так і в поведінці.

У сучасній анімації США створюються фільми, в яких відображається культура та традиції різних народів. Герої сучасних американських анімаційних фільмів можуть бути різного віку, раси, статі та національності. Наприклад, такі мультфільми, як *«Ваяна»* чи *«Кока»*.

Анімація в США відзначається великим розмаїттям тем і жанрів, сміливими експериментами з різними стилями і техніками. Це дозволяє створити більш різноманітний і цікавий контент. Від мультфільмів для дітей, таких як *«Шрек»* або *«Зоотрополіс»*,

до серйозних проєктів для глядачів різного віку. Багато анімаційних фільмів мають глибокий сюжет та сатиричний гумор, які призначені для дорослих глядачів. Наприклад, *«Сімпсони»* і *«Сім'янин»* цінуються за гострий сатиричний підхід до суспільних питань. Серіал *«Сімпсони»* постійно концентрується на різних особливостях попкультури, політики, релігії і будь-яких інших тематиках, які часто фігурують у суспільстві.



Кадр з м/ф «Шрек»

Американські студії активно співпрацюють з різними країнами. Наприклад, спільно з аніматорами Великобританії, Франції та США було створено фільм *«Пригоди Паддінгтона»*. Крім того, американські студії засновують підрозділи в інших країнах. Наприклад, «Walt Disney Pictures» має підрозділ в Японії.

США мають багатий спадок у галузі анімації і сучасні творці мультиплікаційних фільмів продовжують розвивати цю традицію з інноваціями та різноманіттям у стилі та підходах до створення анімаційних проєктів. Такі компанії, як «Disney», «DreamWorks», «Pixar», «Studio Ghibli» і «Toei Animation», вважаються лідерами, які створюють найулюбленіші анімаційні фільми. Наприклад: *«Історія іграшок»*, *«Суперсімейка»*, *«Думками навиворіт»*, *«У пошуках Немо»*, *«Вперед і в гору»*. Компанія «Warner Bros.» займає надійну нішу в телевізійних мультсеріалах у жанрі комедії та супергероїки. Наприклад, анімаційні серіали: *«Бетмен»*, *«Час пригод»*, *«Ульотні лунатики»*.

До роботи зі створення анімаційних фільмів долучаються відомі режисери сучасного художнього американського кіно, актори, композитори. Наприклад, *Тім Бертон*, *Вес Андерсон*, *Стівен Спілберг*, *Меріл Стріп*, *Джонні Денп* та ін. Тім Бертон створив стрічки *«Франкенвіні»*, *«Жах перед Різдом»*,



Постер до м/ф «Ваяна»

«Труп нареченої». Вес Андерсон звертався до повного метра у форматі лялькової анімації (*«Незрівняний містер Фокс»*). Стівен Спілберг є одним із співзасновників студії «DreamWorks». Як режисер він створив екранізацію дуже відомих коміксів бельгійського художника Ерже (*Жорж Ремі*) *«Пригоди Тінтіна: Таємниця “Єдинорога”»*.

Платформи стрімінгового відео, такі як «Netflix», «Disney+», «Hulu» та ін., активно інвестують у створення оригінальних анімаційних контентів для привертання аудиторії. Це включає в себе серіали та фільми для дітей та дорослих.

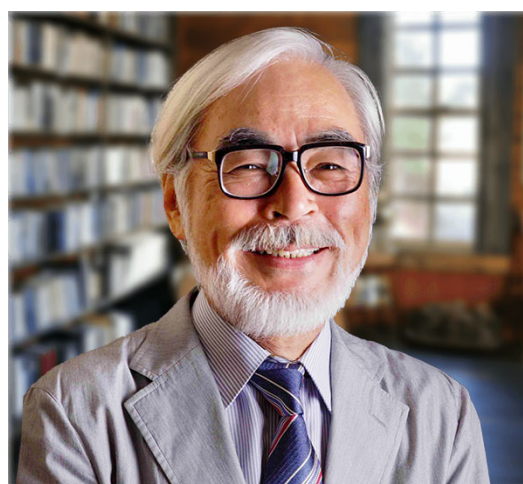
Усі тенденції в сучасній анімації США вказують на постійний розвиток, інновації і на те, що цей вид кінематографа продовжує здобувати популярність як серед молодших, так і серед дорослих глядачів.

Анімація Японії. У XXI ст. Японія є практично монополістом у виробництві науково-фантастичних, магічно-чарівних повнометражних анімаційних фільмів та серіалів, з яскраво вираженим національним колоритом, що видно в зовнішньому вигляді, одязі та поведінці мультиплікаційних героїв.

Аніме – японська мультиплікація, унікальне культурне явище. Це не просто анімаційні фільми чи серіали для дітей. Деякі піджанри аніме розраховані скоріше на дорослих глядачів. Це значно розширює кордони анімаційних творів, дозволяючи знімати фантастику, детективи, фентезі, трилери. Орієнтація аніме на більш дорослу аудиторію впливає на якість сценаріїв та сюжетів, наповнює їх філософією, психологією чи ідеологічними концепціями.

Мангака – це людина, яка професійно малює мангу (комікси), самостійно розробляє дизайн персонажів (за рідкісними винятками), й часто (навіть якщо не є автором сценарію) приблизно позначає сюжет майбутнього твору.

Найвідоміший японський режисер-аніматор – *Хаяо Міядзакі*, який також – сценарист, продюсер письменник та мангака. Міядзакі співзасновник анімаційної студії Гіблі, а з квітня 2005 року по 2014 був її директором. Ще у шкільні роки Міядзакі вирішив стати аніматором, і у 1963 році, закінчивши університет, почав працювати художником на студії «Тоєі Animation». З 1968 р. художник почав працювати на режисера й аніматора Такахато Ісао та брав участь у створенні багатьох анімаційних фільмів. У 1969 р. виходить його перша авторська манга «Пустельне плем'я» та продовжував працювати в анімації. У 1984 р. на екрани вийшов анімаційний



Хаяо Міядзакі

фільм за його мангою «Навсікая з Долини вітрів», який мав величезний успіх серед глядачів. Саме тоді Хаяо Міядзакі разом з Тасіо Судзукі засновує анімаційну студію «Гіблі», яка працює й в наші дні.

У своїх роботах режисер торкається тем гуманізму, любові, родинних відносин, фемінізму та пацифізму. Найкращими картинами були визнані «Віднесені привидами», «Мій сусід Тоторо», «Відьмина служба доставки», «Навсікая з Долини вітрів», «Мандрівний замок Хаула». У мультфільмі «[Мій сусід Тоторо](#)» (1988), який вже став класикою, Міядзакі виступив не лише режисером, а й сценаристом і розкадровником. У 1995 р. виходить мультфільм «[Принцеса Мононоке](#)», який Японською кіноакадемією було визнано найкращим фільмом року. У 2003 фільм «[Віднесені привидами](#)» отримав премію «Оскар». Ця подія була значущою для світу кіномистецтва: іменита нагорода підтвердила, що аніме – це набагато більше, ніж просто дитячі мультфільми.

У 2004 р. Міядзакі знімає екранізацію книги Діани Вінн Джонс «Мандрівний замок Хаула» під назвою «[Мандрівний замок](#)». Хаяо Міядзакі має унікальний стиль і підхід до анімації, які виділяють його творчість серед



Постер до м/ф
«Мандрівний замок»

інших. Він є прихильником ручної анімації, тому його творчість вирізняється надзвичайною деталізацією та ретельним опрацюванням фону. Усі пейзажі виглядають живими, а фони часто анімовані так, що самі розповідають історію. Це створює занурювальний ефект, де кожен кадр наповнений життям. У багатьох роботах Міядзакі головними героями є дівчата або молоді жінки з непохитною волею та добрим серцем, сильні, незалежні, які прагнуть захистити те, що їм дороге. Однією з ключових тем творчості Міядзакі є відношення людей до природи, він наголошує на важливості гармонії між людиною та навколишнім світом. Персонажі у фільмах Міядзакі рідко є абсолютно злими або добрими. Вони часто складні, з внутрішніми конфліктами і своєю правдою, що робить їх живими та багатограними. Творчість Хаяо Міядзакі зачаровує глядачів у всьому світі, поєднуючи фантазію з філософськими темами, глибокою емпатією до людей і природи, що робить його фільми вічними та актуальними для глядачів різного віку. За свою творчість Хаяо Міядзакі отримав багато нагород та призів. У 2005 році Міядзакі за внесок у кіномистецтво отримав спеціальний приз Венеціанського кінофестивалю. Міядзакі неодноразово був нагороджений Оскаром. У 2022 р. в японському місті Нагакуте було відкрито тематичний «Гіблі Парк» на честь фільмів Міядзакі.

Відомий японський режисер [Макото Сінкай](#) автор таких фільмів як «[П'ять сантиметрів за секунду](#)», «[Діти, що женуться за зорями](#)», «[За](#)

хмарами». Для його фільмів характерні романтичні історії, фантастичні та чарівні елементи, детальне зображення світу, в якому відбувається дія картини. Його мультфільм *«Твоє ім'я»* отримав багато міжнародних нагород, а також зайняв місце в списку «250 найкращих фільмів» усіх часів від IMDb, зібрав понад 350 мільйонів доларів у світовому прокаті.

Сучасна анімація Японії, поступово відходячи від традиційних форм, підпадає під вплив анімації США, стає більш американізованою, якщо характеризувати стильові особливості.

В Японії існує більш ніж 430 студій аніме, серед яких найвідоміші – «Studio Ghibli», «Gainax» і «Toei Animation». Аніме – це унікальне культурне явище з власними традиціями, канонами, класикою.

Французька анімація. Французька анімація, разом з японською та американською, посідає гідне місце в трійці світових лідерів. Францію можна вважати батьківщиною анімації й нині в країні є все для розвитку мультиплікаційної індустрії: велика кількість студій, мультиплікаційних компаній та університетів, які навчають професійні анімаційні кадри. Все це сприяє розвитку анімаційного кіно. Однією з причин успіху анімаційного кіно Франції є високий професіоналізм французьких художників-аніматорів, які мають гарну репутацію в усьому світі. До того ж, одні з найкращих анімаційних студій також знаходяться у Франції. Завдяки цьому в країні щороку створюються тисячі короткометражних мультфільмів та телевізійних мультсеріалів, а також кілька повнометражних анімаційних картин.

Багато французьких аніматорів працюють над самостійними повнометражними проектами, найчастіше з авторською спрямованістю. Це дозволяє французьким стрічкам гідно виступати на різних фестивалях. Французи розглядають свої *«артхаусні» мультфільми як ключову особливість національної індустрії*, що відрізняє її від голлівудської та японської, які орієнтовані насамперед на комерційне виробництво. У Франції проводяться численні анімаційні фестивалі та інші заходи, які розраховані як на професіоналів, так і на широку публіку. Це сприяє зростанню її популярності.

Французькі мультфільми відрізняються різноманітністю тематики, форми та спрямованістю на інтелектуальну аудиторію. У цій країні анімація є скоріше мистецтвом, ніж бізнесом. У французькій анімації немає комерційного диктату, тому що її фінансують різні фонди, а також потужна кінематографічна організація CNC (Національний центр кіно та анімації). І, видаючи гроші на створення того чи іншого художнього чи анімаційного фільму, CNC не вимагає від творця орієнтації на масового глядача. Переважно експериментами займаються в короткому метрі, проте вони присутні і в повнометражній класиці (наприклад, у фільмах *Рене Лалу «Дика планета»* та *«Гандахар»*). Великими французькими мультиплікаторами, які здобули міжнародну популярність, є *Поль Гріммо, Рене Лалу, Жан-Франсуа Лагіоні, Жан-Лу Фелісіолі, Мішель Осело*.

Мішель Осело – легендарне ім'я в анімаційному світі, режисер, сценарист, художник, дизайнер, монтажер, продюсер. Представник «Нової хвилі» французької анімації. Його фільми нагороджувались призами не лише спеціалізованих фестивалів, а також «Сезарами» та Каннським фестивалем. Телевізійні покази його «серійних» робіт збирають величезні рейтинги, повнометражні картини режисера в Європі дуже популярні. Для М. Осело жанр казки – це універсальний і вічний сюжет про людину. Він бере старі, відомі історії та наново переосмислює їх. Принци та принцеси є улюбленими героями Осело і переходять у його фільмах із сюжету в сюжет. Саме мультфільми **«Принци та принцеси»** (2000) повернули в анімацію моду на «силуетне кіно», з якого мистецтво мультиплікації колись розпочиналось. Наймонолітніший, внутрішньо цілісний фільм Осело **«Азур і Азмар»**, який зібрав у світі майже 22 мільйони доларів, поєднав зусилля аніматорів Франції, Італії, Іспанії. Найбільш відомий фільм режисера – це **«Кіріку і чаклунка»** (1998). Він розповідає про пригоди африканського хлопчика. Майже 50 країн купили права на показ сиквела цього фільму – **«Кіріку і дикі звірі»** (2005).



Кадр з м/ф «Люзіоніст»

Сільвен Шоме – французький режисер мультиплікаційних фільмів, двічі номінований на премію «Оскар». Найкращі його роботи: **«Тріо з Бельвілля»**, **«Люзіоніст»**. «Люзіоніст» – другий повнометражний фільм, який було знято на Единбурзькій кіностудії режисера разом з майстрами з Великої Британії і вийшов на екрани в 2010 р. Цей чудово намальований мультфільм

призначений для підліткової та дорослої глядацької аудиторії.

Найвідоміша серед французьких анімаційних студій – паризька «Illumination Mac Guff», яка випустила мультфільми **«Нікчемний Я»**, **«Таємне життя домашніх тварин»**, **«Співай!»**, **«Лоракс»** та нову адаптацію **«Грінча»**. Студію було засновано Жаком Бледом у 1986 р. Сьогодні «Illumination Mac Guff» – одна з найбільших анімаційних студій у світі, лідер європейської анімації. «Xilam» – французька кінокомпанія, яка випускає мультсеріали, наприклад, **«Інопланетяни»**, **«Оггі та таргани»**. У 2007 р. «Xilam» випустила повнометражний мультфільм **«Щасливчик Люк: Подорож на захід»**.

3. Сучасний стан української анімації та її представники (С. Коваль, Є. Сивокінь та ін.)

Незважаючи на потужний творчий потенціал, зараз в Україні не існує жодної великої мультиплікаційної студії. Найпотужнішими студіями сучасної української анімації вважаються «Борисфен-С» та «Українафільм». Активно

працюють у сфері анімації відомі студії «Animagrad» та «Postmodern Digital». Підйом вітчизняної мультиплікації спостерігається з 2000 р.

У 2005–2007 рр. студія «Фрески» створила анімаційний серіал за мотивами сатиричної поеми-казки Івана Франка *«Лис Микита»*, який складається з 26 епізодів по 15 хв. Над серіалом працювали 70 аніматорів, які створили 450 тисяч малюнків. В епізодах лунає музика «Океану Ельзи», Руслани, Братів Гадюкіних, «Воплі Відоплясова» та інших українських музикантів. Крім українського телебачення, серіал також показували в Польщі, Латвії, Угорщині й Туреччині.

Сміливим та цікавим експериментом став мультсеріал для дорослих *«Казкова Русь»*, який протягом 2012–2015 рр. створювали з використанням комп'ютерної графіки.

У 2013 р. на Універсальному полікультурному фестивалі кіно в Лос-Анджелесі мультсеріал *«Народна мудрість»* (50 серій) режисерів *Степана Коваля* та *Володимира Задорожного* отримав перемогу в номінації «Кращий мультиплікаційний короткометражний фільм». У мультсеріалі через приказки і прислів'я було представлено український побут.

У 2014 р. вийшов повнометражний анімаційний фільм *«Бабай»*. Фільм виконано у класичній мальованій анімації на студії «Українафільм». Режисер – *Марина Медвідь*.

Сучасна українська анімація охоплює різні жанри, включаючи фільми для дітей, короткометражки, анімаційні серіали, а також авторські та експериментальні проєкти. Українські аніматори використовують сучасні технології, включаючи комп'ютерну графіку та 3D-анімацію, для створення більш високоякісних та інноваційних проєктів. Першим недержавним українським 3D-мультфільмом є мультсеріал *«Буба»*. У 2016 р. *Мануком Делояном* було знято повнометражну казку *«Микита Кожум'яка»* про пригоди сина відомого богатиря.



Постер до м/ф «Мавка. Лісова пісня»

У березні 2023 р. вийшов у кінопрокат український повнометражний 3D-анімаційний фільм *«Мавка. Лісова пісня»*, робота над яким тривала 7 років. Режисери фільму – *Олег Маламуж, Олександра Рубан*. Виробництво: «Animagrad» і «FILM.UA». На різних етапах над «Мавкою» працювали 400 людей. Створення фільму було підтримано Державним агентством України з питань кіно (Держкіно), Агентством США з міжнародного розвитку (USAID). В основу проєкту лягла драма-феєрія Лесі Українки. Цей фільм об'єднує в собі українську культуру, легенди, міфологію, відображаючи красу природи і народних традицій. Фільм став важливим досягненням у розвитку української анімації.

Один із найактивніших українських мультиплікаторів – **Степан Коваль**, народився в 1965 р. в містечку Новомосковську Дніпропетровської області. Закінчив факультет архітектури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, а 1998 р. – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. З 2006 р. працював головним режисером студії «Новаторфільм». Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка 2017 р. за мультиплікаційний цикл **«Моя країна – Україна»**, за створення оригінальної пластичної кіномови та вагомий внесок в українську анімацію. Впродовж останніх років його мультфільми презентували Україну на різних престижних міжнародних кінофорумах. Фільмографія С. Ковалю: **«Це ми!», «Рінка», «2-2-2», «Йшов трамвай № 9», «Злидні», «Бійка за печиво», «Глинька», «Стати твердим», «Моя країна – Україна», «Професіонали»** та ін. Говорячи про сучасну мультиплікацію, С. Коваль підкреслює, що режисери повертаються до традиційних технік виробництва: «Світ вже переситився, наївся комп'ютерних фільмів, і по всьому світові йде тенденція повернення до мальованої, лялькової і прикладної анімації, тому треба дивитися на конкретний сюжет і фільм. Якщо це реклама, то там комп'ютерних технологій буде більше».



Кадр з м/ф **«Йшов трамвай № 9»**

Короткометражна стрічка **«Йшов трамвай № 9»** (2002), виконана в техніці пластилінової анімації, розповідає про пасажирів трамваю, які потрапляють у різні життєві ситуації, демонструючи свої характери та поведінку. Мультфільм отримав численні міжнародні нагороди за оригінальність. У 2003 р. на Берлінському кінофестивалі стрічка отримала «Срібного ведмедя» як найкращий короткометражний фільм, а також «Гран-прі» Штутгартського міжнародного фестивалю

анімаційних фільмів.

Мультфільм **«Злидні»** – знятий за мотивами гуцульської казки, в якій погані злидні оселилися в будинку добрих господарів Петра й Марічки, показує негативні сторони суспільства, перш за все – заздрість. Історія, що розповідається в мультфільмі, проста, тому в сюжеті немає складних закручених подій, є чітка структура і динамізм. Це мультфільм не розважальний, а передусім повчальний.

З 2009 р. Степан Коваль започаткував багатосерійний проєкт **«Моя країна – Україна»**, виконаний переважно в техніці пластилінової анімації. Степан Коваль був художнім керівником цього проєкту – серіалу анімаційних фільмів, створених різними режисерами, аніматорами, художниками. Під час реалізації проєкту було створено 26 коротких сюжетів, в яких розповідається про історію українських міст, сіл, місць, а також про народні звичаї, видатні історичні персоналії. За сюжетом, головні герої серіалу – Сашко Лірник і Кіт-воркіт – мандрують Україною та збирають різні історії, казки або легенди, пов'язані з тією чи іншою місцевістю. Степан Коваль виступив режисером чотирьох серій: **«Чаша Ярослава», «Чарівна грязюка», «Писанкова історія», «Чорне озеро»**.

Євген Сивокінь – класик української мультиплікації, режисер анімаційного кіно, сценарист, художник. Член Національної Спілки кінематографістів України. Лауреат Мистецької премії «Київ» імені Івана Миколайчука. Заслужений діяч мистецтв України. Багато з сучасних українських режисерів-мультиплікаторів були та є його учнями. Працював з 1960 р. у Творчому об'єднанні художньої мультиплікації студії «Київнаукфільм», потім – на кіностудії «Українафільм». Був одним з художників мультиплікаційної серії фільмів про козаків. Автор книг про мультиплікацію.

Євген Сивокінь – режисер більш ніж 30 анімаційних фільмів, серед яких: *«Людина, яка вміла літати»*, *«Казка про доброго носорога»*, *«Людина і слово»*, *«Ліноці»*, *«Казка про білу крижинку»*, *«Країна Ліччія»*, *«Вікно»*, *«Як у нашого Омелечка невеличка сімечка»*, *«Врятуй і збережи»*, *«Хроніки одного міста»* та багатьох інших. У доробку Сивоконя фільми різних жанрів – сентиментальні *«Країна Ліччія»* та *«Врятуй і збережи»*, сатиричні – *«Пліткарки»* й *«Ліфт»*, поетичні – *«Ненаписаний лист»*, *«Вікна»*, притчі – *«Засипле сніг дороги»*. Останні два фільми без перебільшень можна назвати шедеврами, які знаходяться в одному ряду із найкращими зразками світової анімації. Євген Сивокінь учень одного із засновників української анімації Іполита Лазарчука.

Мультифільми *«Компромікс»* і *«Засипле сніг дороги»* створено в техніці сипучих матеріалів. Для фільму *«Компромікс»*, який розповідає про боротьбу добра і зла, режисер використав чорний (вугільний) і білий (зі звичайної солі) порошки; примирення демонструвалось через змішування кольорів (сірий колір).

Мультиплікаційна робота *«Засипле сніг дороги...»* – це історія спогадів літнього чоловіка про власне життя: дитинство, кохання, рідних, втрати й радощі. Фігурки для цієї стрічки викладалися на склі сіллю, кавою і підсмаженою манною крупою. Музику до цього фільму, як і до більшості інших робіт режисера, створив композитор Вадим Храпачов. Мультифільм мав успіх на фестивалях, зокрема отримав головний приз у номінації «Найкращий анімаційний фільм» у Клермон-Феррані.

Мультифільми Євгена Сивоконя отримували призи на міжнародних кінофестивалях «Крок», «Анімадрід», «Золотий витязь», «Кінолев», а також на фестивалях у Загребі, Клермон-Ферані та Дєрвію.

Анімаційне сучасне кіно – мистецтво, яке є одночасно масовим та елітарним. Воно багатоадресне, у нього розвинена жанрова система. Це мистецтво впливає на різні типи аудиторії і все суспільство. Сучасна анімація стала ще одним повноцінним інструментом, як і весь кінематограф, який висвітлює такі соціальні питання, як права людини, боротьба за свободу, самотність у соціумі, інтернетзалежність та інші проблеми суспільства. Вони відображаються в багатьох роботах сучасних мультиплікаторів. Але розвивається і видовищна анімація, основа якої – це красива графіка, роздуми про красу, кохання, природу. Широкі можливості тримірної мультиплікації дозволяють досягти високоякісного об'ємного зображення, яке було недоступне традиційній мультиплікації. Проте звичні двомірні мультифільми так само не втрачають своєї актуальності.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про сучасні тенденції розвитку анімаційного кіно.
2. Проаналізуйте особливості сучасної української анімації.
3. Творчість яких діячів анімаційного кіно привертає вашу увагу й чому?

Використані джерела

1. Айгер Р. Мандрівка тривалістю в життя. Чого мене навчили 15 років на чолі «Walt Disney». Київ : Book Chef, 2020. 272 с.
2. Бендацці Дж. Світова історія анімації. Від початку до Золотої доби. Кн. перша. Київ : ArtHuss, 2020. 384 с.
3. Брюховецька Л. І. Українська анімація : зб. статей. Київ : Фенікс, 2018. 264 с.
4. Кіномистецтво України в біографіях : кінодовідник / Н. Капельгородська та ін. Київ : АВДІ, 2004. 712 с.
6. Поліщук О. Л. Українські творці візуального мистецтва. Київ : Основа, 2024. 80 с.
7. Селбі Е. Анімація. Київ : ArtHuss, 2020. 224 с.
8. Сивоконь Е. Я. Если вы любите мультипликацию : Из творческого опыта режиссера. Київ : Мистецтво, 1985. 148 с.
9. Сивоконь Е. Я. Из невошедшего. Київ : Довженко Центр, 2012. 74 с.

Модуль 14

Мова фільмів. Розуміння та інтерпретація візуального тексту, аналіз елементів фільму у вибраних сценах (9 уроків)

Уроки 14.1 – 14.3

Тема «Зміст фільму та його основні елементи»

1. Кіномова та елементи змісту фільму

Кіномова – кінематографічний засіб вираження певної художньої реальності, передачі почуттів та змісту того, що передається в сценарії фільму через екран. Першою стадією реалізації задуму фільму є створення сценарію, в якому визначається *тема, сюжет, проблематика, характери основних героїв*. Літературний сценарій для фільму може бути або оригінальним, або екранізацією вже існуючого літературного твору.

Сюжет – центральна категорія фільму. Це ланцюг подій, основна історія, яка відбувається на екрані. Він складається з різних елементів, які допомагають розкрити цю історію: *вступ, розвиток подій, кульмінація, розв'язка, фінал*.

Вступ – це початок фільму, де представляють головних персонажів, основну проблему або ситуацію, з якою вони зіштовхуються.

Розвиток подій – це коли сюжет розгортається далі та відбуваються події, які впливають на героїв та призводять до змін у сюжеті.

Кульмінація – найбільш напружений момент у фільмі, коли головний конфлікт досягає свого піку. Зазвичай це найцікавіша частина для глядача.

Розв'язка – це завершення історії, де вирішується головний конфлікт. Події приходять до логічного завершення і глядач дізнається як закінчується історія героїв.

У кожного фільму є своя унікальна сюжетна **композиція**, яка робить його особливим. Наприклад, фільми можуть мати несподівані повороти, флешбеки (коли показують події з минулого) або паралельні сюжети. Сюжетна композиція в кіно допомагає створити цікаву та захоплюючу історію, що тримає увагу глядачів і допомагає запам'ятовувати фільм.

Тема – це основна проблема фільму. Це те, про що фільм. Наприклад, тема всім відомого фільму «Один вдома» – це історія про хлопчика, родина якого, вирушаючи у відпустку, випадково залишає його вдома. Кожен фільм створюється на певну тему. Загальна тема поділяється на ряд *мікротем*, які підпорядковані їй, розкривають її.

Головне, що хотів сказати автор фільму, його основна думка – це **ідея фільму**. Тема та ідея пов'язані між собою. Крім того, ідея також визначає зміст фільму, організує весь рух сюжету та задає формулу фіналу. Тема – це первісний момент розгортання автором своєї ідеї. Це первісне питання, яке ставить автор перед собою та глядачами, яке потребує відповіді. Ідея – це образна думка, що

лежить в основі твору, відповідь на запитання. Остаточне формулювання ідеї можна сприйняти лише наприкінці твору. Наприклад, ідея фільмів про Гаррі Поттера – міцна дружба, яка допомагає протистояти злу.

Для створення фільму герой та персонажі так само важливі як і сильна ідея. **Персонаж** – дійова особа художнього твору. Персонажі можуть бути повністю вигаданими чи взятими з життя. Це можуть бути люди, тварини, надприродні, міфічні, божественні істоти чи абстрактні сутності, предмети. **Система персонажів:** головний герой, антигерой, антагоніст, супергерой, другорядні персонажі, епізодичні персонажі. Кожен персонаж – це особистість, яка має характер. Характер та особистість персонажа відрізняються. **Характер** – це комбінація певних душевних якостей. **Особистість** – це глибинна духовна сутність людини і розкривається у фільмі у тій меті, яку вона досягає. Особистість відрізняється від характеру несхожістю і унікальністю, незмінністю. **Образ героя** містить у собі зовнішність, поведінку, вчинки, почуття, ставлення до людей, навколишньому світу, до своєї справи. Героїв для історії сценаристи знаходять у реальності або вигадують самостійно, головне, щоб вони були цікаві глядачам та викликали співпереживання. Герої бувають різні: позитивні та негативні, відважні, добрі та боягузливі, злі.

Добре продуманий та створений персонаж у фільмі схожий на справжню людину: у нього є свої переваги та недоліки. Наприклад, один з найсильніших персонажів «Піратів Карибського моря» – капітан Джек, – спочатку замислювався творцями фільму як другорядний герой. Але актор Джонні Депп зробив його центром уваги завдяки тому, що запозичив яскраві риси та звички для персонажа в гітариста гурту «Rolling Stones» Кіта Річардса. Бажання та потреби героя допомагають сформувати його характер та зрозуміти мотивацію. Мотивація героя дозволяє йому рухатися вперед.

Конфлікт у фільмі – це відношення між персонажами або ідеями, що створює напругу і важкі ситуації, які потрібно вирішувати, це головне протиріччя, з яким стикається герой, і яке заважає йому досягти бажаної мети. Без конфлікту не можна створити історію. Виділяють **три основні види конфлікту:**

- людина проти суспільства;
- людина проти себе;
- людина проти стихії.

Усі конфлікти можуть бути **внутрішніми** чи **зовнішніми**.

Зовнішні конфлікти – це конфлікти між героями (кого з ким). Часто це може бути суперечка між друзями, боротьба головного героя з ворогом. У всій серії фільмів «Гаррі Поттер» головний герой стикається з різними зовнішніми конфліктами. Наприклад, конфлікт з чаклуном Волдемортом, який намагається підкорити світ чарівництва. Такі конфлікти захоплюють увагу глядачів, тому що близькі та зрозумілі кожному з них. Усі хоч одного разу комусь протистояли і в процесі цього багато дізнавалися про самих себе.

Внутрішні конфлікти – це внутрішньо особисті конфлікти героя, його проблеми, коли він вагається між різними виборами або цінностями. Навіть, коли це трапляється у фільмі, це може бути частиною розвитку сюжету та персонажів. У внутрішніх конфліктах герой бореться із, здавалося б, нерозв'язними протиріччями в собі, це зіткнення двох аспектів особистості. Історії з такими конфліктами по-справжньому складні та захоплюють увагу з перших хвилин. Прикладом внутрішнього конфлікту є історія у фільмі «Різдвяна пісня» за твором Чарльза Дікенса. Завдяки подорожам у часі, в Ебенізера Скруджа прокидається совість, яка суперечить його егоїстичній і жадібній натурі. У фільмі «Холодне серце» Ельза має внутрішній конфлікт, пов'язаний зі своїми магічними здібностями та страхами перед їхнім використанням.

Конфлікт людини і стихії – це основа практично всіх фільмів про апокаліпсис та космічних саг. Стрічки про природні катаклізми притягують увагу як вражаючими спецефектами, так і реалістичністю пророцтв. Завдяки стихії інтерес глядачів не вщухає до кінця перегляду.

Конфлікти у фільмах часто мають різні розв'язання, і вони можуть показати глядачу важливі уроки про те, як вирішувати свої проблеми. Конфлікт – це двигун розвитку дії у фільмі. Зазвичай розв'язка дрібного конфлікту завершує сцену чи епізод, а головного – усього фільму.

Дія – це не тільки дія фізична, це ще й дія, що виражає почуття, думки, уявлення, бажання, відносини, прагнення персонажів та авторів фільму. Найповніше дія виражається у вчинках героїв. Іноді дія може полягати у *бездіяльності*. З елементарних дій складається дія сцени, епізоду, фільму загалом. Після зав'язки історії, герої зазвичай долають низку перешкод на шляху до мети. Перешкоди допомагають розкривати характер персонажів, вимагати від них важливих для перебігу історії вчинків і тримають глядачів у напрузі до кінця. Перешкод може бути кілька або одна, головне, щоб вони підштовхували героя до вирішення проблеми, навчали та розвивали його. Всі перешкоди приводять героя до кульмінації історії – головного рішення чи події, що змінює все.

Кульмінація – це найвища точка напруги в історії, найяскравіший момент, що запам'ятовується; це ще й вирішальна точка в боротьбі за цінності героя під час конфлікту. Це найзахопливіший момент у фільмі, коли конфлікт досягає свого найвищого ступеня напруження і який глядач чекає з нетерпінням протягом всього фільму. Це може бути: велика сутичка, важливе рішення, розгадування якоїсь таємниці, перемога у фінальній битві над злодієм, усвідомлення справжніх почуттів, порятунок від прокляття. Найчастіше це якась конкретна дія героя, його вчинок, який показує глядачам його трансформацію. Наприклад, у фільмі «Гаррі Поттер і філософський камінь» – це сцена битви Гаррі та Волдеморта, де Гаррі виявляє сміливість та винахідливість, щоб захистити філософський камінь. У фільмі «Красуня та чудовисько» кульмінація – це завершальна боротьба, коли Бель та Чудовисько вступають у битву проти Гастона, показуючи силу любові та жертвовності. Створити сильну кульмінацію можна лише знаючи, чим завершиться сюжет.

Кінець історії у фільмі – це не лише вирішення усіх конфліктів та логічне завершення оповіді, це ще й спосіб розповісти про уроки та досвід, які отримали герої в процесі. Розв'язка – останній розвиток; дія, що йде відразу за кульмінацією.

Фінал – заключна точка фільму. Фінал буває *відкритий* та *закритий*.

У *класичному закритому фіналі* всі сюжетні лінії отримують якесь завершення і є відповіді на найважливіші запитання, досягається вирішення основних конфліктів. Наприклад, у фільмі «Гаррі Поттер і Дари Смерті. Частина 2», завершується історія Гаррі Поттера, вирішується конфлікт із Волдемортом та закриваються сюжетні лінії всіх ключових персонажів.

Відкритий фінал – коли конфліктна дія не вичерпана фіналом, коли кінцівка фільму не дає однозначної відповіді про долю героїв, залишаючи можливість глядачу зробити власний висновок. Відкритий фінал має на увазі необмежену кількість інтерпретацій, з яких кожен глядач має право вибрати власну. Фільми французької «Нової хвилі», італійського неореалізму, які ставили собі за мету зобразити життя якомога природніше, часто завершувалися відкритим фіналом без будь-яких вказівок на варіанти розвитку, оскільки в реальному житті буває так само – людині невластиво знати майбутнє наперед.

Приклади фільмів з відкритим фіналом: «Загублена зірка» – фантастична пригода закінчується неоднозначним фіналом, де герої відправляються в нові пригоди; «Таємничий сад» – казкова історія також має відкритий фінал, який залишає глядачів з питаннями про майбутнє головної героїні; «Хроніки Нарнії: Лев, чаклунка та шафа» – ця фантазійна стрічка має фінал, який натякає на можливість нових пригод у майбутньому. *Фінал* – це заключний пункт будь-якої історії, тому фінальна сцена стає відображенням суті всього фільму і запам'ятовується надовго.

2. Метод аналізу фільму

Щоб докладно розібрати фільм, зрозуміти його краще, треба вміти робити *аналіз фільму*, тобто його розбір та розглядання з різних сторін. *В аналізі фільму ми розглядаємо різні його елементи, його складові частини*: сюжет (що відбувається), персонажі (люди або істоти, які в ньому з'являються), місце та час дії (де і коли відбуваються події), кадри та ракурси (як саме знято), звуковий супровід (музика та звуки) та багато іншого.

Для того, щоб зробити аналіз фільму, потрібно його уважно передивитися, відстежуючи елементи кіномови: сценарій, колір і світло, звук, місце дії, роботу оператора, акторську гру. *Орієнтовні запитання після перегляду фільму для його аналізу*:

- Чи сподобався фільм чи ні? Чому? Що сподобалося, що не сподобалося, що привернуло увагу?
- Хто з героїв фільму подобається, а хто ні? Чому?
- Кому з героїв фільму можна співчувати та чому?
- Які почуття викликає фільм?

- Чому певні сцени зняті саме так?
- Про що цей фільм? Яка його основна/ий проблема / конфлікт? Як її / його вирішує режисер?
- Які художні і технічні прийоми допомагають режисеру розкрити основну проблему фільму? Що він хоче сказати глядачеві?
- Які події головні в кінострічці? У чому їх зміст?
- Які метафори, символи можна помітити у фільмі?
- Які виражальні художні засоби (музика, гумор / іронія / сарказм, документалізм, пейзажні картини тощо) використані у фільмі?

Аналіз фільму допомагає краще зрозуміти картину та наміри режисера. Він дає можливість не лише насолоджуватися фільмом, а ще ділитися своїми думками та враженнями про нього з іншими людьми.

Почати аналіз фільму можна з *базових кіноприйомів*. Наприклад, з *кольорового рішення* кінокартини. Іноді за його допомогою режисери роблять підказки, які випереджають сюжетну лінію. Через зміну колірної палітри можна простежити за думками та мріями персонажа.

Робота зі *світлом* – ще один елемент кіномови. У комедіях та пригодницьких фільмах часто простір залитий сонцем і це передає відчуття щастя та спокою. У трилерах, хоррорах, детективах найчастіше дія відбувається в напівтемряві – тим самим режисер створює тривожну атмосферу.

Для глибшого занурення у світ фільму також важливо звернути увагу на *музику*. Головне завдання музичного супроводу – посилити емоції. Режисери за допомогою музики спритно заспокоюють, збуджують, тим самим змушують глядачів плакати чи сміятися. Режисерський задум завжди багатоплановий і виражається за допомогою деталей, наприклад, пісні, яку співає чи слухає персонаж, його костюму, книги, яку читає. Так автор картини створює відсилання до інших творів мистецтва і якщо вони знайомі глядачу, це дає можливість краще зрозуміти сенс того чи іншого епізоду.

Аналізуючи фільм, необхідно звернути увагу на *головних героїв* та *інших персонажів*, як вони спілкуються між собою, чи співчують один одному, турбуються, розуміють.

Також важливо звернути увагу на *конфлікт у фільмі*, на чому він побудований, коли відбулися кульмінаційні події та яку роль вони зіграли в розв'язці дії.

Необхідно подумати про *авторську позицію*, тобто, що хотів сказати режисер, показуючи ті чи інші кадри, застосовуючи ті чи інші засоби кіномистецтва, наприклад, великі плани, різні рухи акторів, спецефекти, музику.

Світ кіно безмежний, тому важливо навчитися його відчувати, розуміти його образи, смисли. А для цього потрібно більше дивитися фільмів, вміти їх аналізувати та обговорювати побачене на екрані.

Контрольні запитання

1. Що таке кіномова?
2. Які основні елементи змісту фільму?
3. Що розглядається в аналізі фільму?
4. На які орієнтовні запитання можна відповісти, складаючи аналіз фільму?
5. Проаналізуйте фільм чи його фрагмент (на вибір викладача) за запропонованим методом.

Використані джерела

1. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму. Кадр. Монтаж. Фільм : питання режисерської майстерності . Київ: [б.в.], 1997. 231 с.
2. Горпенко В. Г. Художній образ та його дослідження. Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2007. Вип. 1. С. 92–99.
3. Крижанівський Б. М. Книга про кіно : Нариси. Київ : Веселка, 1987. 159 с.
4. Миславський В. Н. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків : ХЧМГУ, 2007. 327 с.
5. Український енциклопедичний кінословник / уклад. С. Д. Безклубенко та ін. Т. 1 : Основні терміни та поняття. Київ : КНУКіМ, 2006. 497 с.

Уроки 14.4 – 14.6

Тема «Сприйняття фільмів різних жанрів»

Жанр фільмів – це коли фільми мають певні спільні риси та особливості. Жанри допомагають класифікувати фільми за схожими ознаками, надаючи глядачам уявлення про те, чого можна очікувати від сюжету, персонажів, атмосфери та візуального стилю. Кордони між жанрами стають менш чіткими і популярними стають фільми, які поєднують кілька жанрів одночасно. Приблизно з середини 1960 рр., з появою незалежного кіно, поступово відбувалося розмиття жанрових кордонів. Зокрема, в авторському фільмі головним стає стиль, а не жанр, тому визначити його досить складно. Сучасний кінематограф активно експериментує з жанрами, створюючи нові форми та змінюючи класичні жанри відповідно до вимог сучасного глядача.

Кожна людина має свої кінематографічні смаки. Деякі обирають серйозні філософські фільми, які змушують задуматися над глобальними питаннями. Хтось віддає перевагу детективам та пригодницьким фільмам, а хтось любить дивитись романтичні комедії. Щоб зрозуміти, якому типу фільмів віддає перевагу широке коло глядачів, експерти вивчають жанри фільмів і порівнюють їх з іншими чинниками, такими як прибуток і нагороди фільму, отримані його зірками.

Еволюціонує і популярність жанру кіно серед глядачів. Кожному часу притаманний свій популярний жанр. Якщо в 1950–1960-х рр. були популярні драми, комедії, мелодрами, мюзикли, то в 1980-х рр. найбільш популярним жанром стають бойовики. Розвиток жанрів у сучасному кінематографі відбувається відповідно до змін у суспільстві, технологіях і культурних впливах. Часто сучасні фільми комбінують різні жанрові елементи. Традиційні жанри переосмислюються, виникають нові.

Складні сюжети та проблеми сучасного світу вимагають багатогранного підходу, що не вкладається в межі одного жанру. Тому в сучасному кінематографі спостерігається тенденція до поєднання кількох жанрів в одному фільмі – **поліжанровість** або **гібридний фільм**. Гібридні фільми можуть бути особливо захопливими і цікавими, оскільки вони пропонують глядачеві незвичайні поєднання жанрів та дивують різноманітністю емоційних вражень.

Наведемо декілька **ключових поліжанрів у сучасному кіно**.

Супергеройський фільм – надзвичайно популярний жанр, який розповідає про дивовижних персонажів і уявні світи. Сучасні фільми про супергероїв часто поєднують елементи науково-фантастичного жанру, бойовика і драми. При цьому деякі фільми за коміксами є не тільки розважальними, а й серйозними. Прикладом можна назвати нову версію «Бетмена», режисера Крістофера Нолана. Цей жанр зараз має багато шанувальників, тому що в цих фільмах події відбуваються дуже динамічно, з великою кількістю небезпечних пригод, що і привертає увагу глядачів.

Науково-фантастичні фільми висвітлюють наукові або футуристичні концепції і хоча часто зосереджені на технологічних аспектах, підіймають моральні питання. У сучасному кінематографі знімаються бойові, гумористичні, соціальні фантастичні фільми.

Сучасні **фільми жахів** змінюються від класичних до психологічних та надприродних жахів. Зараз фільми такого жанру завойовують все більшу популярність серед глядачів. І причиною тому є велика кількість загадок, які належать вирішити впродовж розвитку сюжету.

Комедії в сучасному кіно часто об'єднують у собі романтичні, сімейні та сатиричні і абсурдні риси. Фільми цього жанру дуже популярні серед сучасних глядачів. Це пояснюється, насамперед тим, що головною метою для багатьох відвідувачів кінотеатру є відпочинок та розвага. Саме комедії допомагають людям відволікатися від повсякденних проблем або просто дають можливість від душі посміятися. Тому цей жанр стійко займає перше місце в рейтингу популярності. Однак, у сучасних комедіях сама тематика гумору змінилася. Він став відвертішим, частіше саркастичним, іноді – чорним.

Сучасні бойовики включають у себе екшн-сцени, бойові поєдинки і пригоди.

Драмеди – це фільми, які поєднують в собі елементи драми і комедії, зокрема, розглядають серйозні теми з гумором.

Поліжанри розширюють можливості кінематографа і дозволяють режисерам та сценаристам творити багатообразні фільми, які можуть відповідати смакам різних глядачів.

Нині підвищився інтерес до жанру **мюзикла**, який має значну перспективу та активно розвивається в сучасному культурному просторі. Сучасні кіномюзикли стали більш насиченими та містять велику кількість видовищних ефектів, тому сприймаються глядачем із великим захопленням. Мюзикли цінують та люблять за формат, яскраву музику, виразних акторів та тематику.

Фільми в детективному жанрі також є досить популярними, особливо якщо вони не є «чистими» детективами, а містять ще й риси бойовиків чи комедій. Секрет популярності жанру в тому, що в процесі перегляду детективу, глядач паралельно веде власне розслідування й створює свою версію розкриття злочину. Таємниці, секрети, незвичайні та загадкові ситуації приваблюють глядача, викликають напругу. Екранізації фільмів і серіалів про найвідоміших детективів, чи то реальні люди, чи вигадані персонажі, подібно до Шерлока Голмса або Еркюля Пуаро, привертають увагу мільйонної аудиторії. Сучасні трактування класичних творів відрізняються оригінальністю та свіжістю, тому нинішні герої кінодетективів збирають натовпи шанувальників.

У сучасного глядача, особливо молодого віку, дуже популярним є жанр **фентезі**. Особливість цього жанру полягає в тому, що дії в цих фільмах відбуваються у вигаданих, чарівних світах, героями є ельфи, гобіти, дракони, гноми, чаклуни. Наприклад, як у фільмах «Володар перстнів», «Гаррі Поттер». Ці

фільми захоплюють загадковими сюжетами, чудовою грою акторів, фантастичними спецефектами. Подібні картини дарують сильні емоції.

Але окрім розважальних жанрів, останніми роками глядачі стали звертати увагу на незалежне малобюджетне кіно. Творча свобода приваблює не лише молодих експериментаторів, а й відомих режисерів.

Поняття жанру завжди було важливим у кіноіндустрії, тому кінофірми вивчають інтереси глядачів та використовують ці дослідження, випускаючи *фільми популярних жанрів*. У результаті ця концепція важливіша, ніж будь-коли, оскільки вона безпосередньо впливає на враження глядачів від перегляду фільмів.

Контакт кіноглядача з фільмом є складним та містить багато аспектів, які впливають на сприйняття та споживання кінематографічного твору. Розглянемо деякі *аспекти сприйняття фільму*:

1. Візуальне сприйняття. Фільм – це візуальне мистецтво і глядач сприймає інформацію через образи на екрані. Кадри, колір, композиція, освітлення впливають на те, як глядачі бачать і розуміють події на екрані.

2. Аудіальне сприйняття. Звук грає важливу роль у фільмах. Музика, діалоги, звукові ефекти і саундтреки можуть підкреслювати настрій, створювати напруження або додавати глибини персонажам і сюжету.

3. Емоційне сприйняття. Фільми можуть викликати різні емоції у глядачів, від радості та сміху до смутку та страху. Взаємодія з персонажами і розвиток сюжету можуть викликати сильні емоції. В основі кожного фільму лежать ідеї, емоції та особисті переживання знімальної групи і глядачі під час перегляду можуть все це відчути. Кіномистецтво здатне змусити людину переживати, бачити та відчувати так, як це роблять герої його фільмів. Вплив насамперед на емоції людини – це психофізіологічна характеристика контакту з кіновидовищем.

4. Ідентифікація з персонажами. Глядачі можуть ідентифікувати себе з персонажами на екрані, співчуваючи їм і відчувати їх радості та болі. Вони стають наче учасниками кіноісторії, проживають разом з героєм всі події, відчувають подібні емоції, почуття. Крім того, сюжети деяких фільмів можуть асоціюватися в глядачів з подіями їхнього власного життя.

5. Форма і структура фільму. Форма і структура фільму впливають на те, як глядачі сприймають історію. Розвиток і розв'язка сюжету можуть викликати різні ефекти та враження. Здебільшого центральний настрій фільму збігається із його жанровою приналежністю. Так, драма викликає смуток, занепокоєння. У результаті викликаного сумними діями кінофільмів катарсису, який часто супроводжується сльозами, у глядачів відбувається звільнення і від власних важких почуттів, що накопичилися. Під час перегляду бойовиків глядач отримує можливість висловити гнів, який не дозволяє собі відчувати в житті. Різні жанри кіно викликають різні почуття. Ці та інші аспекти формують досвід перегляду фільмів і роблять його особливим для кожного глядача.

Сприйняття фільму найближче сприйняттю людиною реальності, воно формує у глядача художній образ фільму, емоційне тло якого підтримує або, навпаки, не підтримує до нього інтерес. Сприйняття кіновидовища жодним чином не впливають на зміст істинних творів кіномистецтва. Глядач, як правило, не аналізує те, що він бачить на екрані, а лише активно переживає перебіг подій.

Зрозуміло, що сприйняття фільмів залежить від загального духовного рівня, емоційного стану особистості, від її індивідуального, психологічного типу, мотивації та ціннісних установок. Крім того, яким би не був сюжет фільму, кожний глядач сприймає його через призму власного досвіду, ставлення до життя, настрою. Кіно, як і будь-яке інше мистецтво, вимагає глядацької культури, знання законів кіномови. І при цьому треба пам'ятати, що, крім загальної кіномови, у кожного великого художника є своя мова – своя манера вираження. Мова Чапліна відрізняється, наприклад, від мови Спілберга, а мова ексцентричної комедії – від мови психологічної драми. Тому вони і сприймаються по-різному.

Контрольні запитання

1. Розкажіть про особливості сприйняття глядачами фільму залежно від його жанру.

2. Які існують ключові аспекти сприйняття фільму глядачем? Як найчастіше ви сприймаєте кінотвори?

Використані джерела

1. Букс Дж. Що таке фільм. Київ : Гуманітарний центр, 2016. 240 с.
2. Денисенко О. Що може кіно. Кіно-Театр. 2012. №3. С. 3–5.
3. Десятник Г. Види, жанри і типи екранної творчості : словник-довідник. Київ : КМУ, 2013. 323 с.
4. Мельничук М. М. Проблема впливу творів кіномистецтва на свідомість та підсвідомість особливості глядача. *Психологія особистості*. Полтава : ПНПУ, 2017. №1. С. 268–278.
5. Миславський В. Н. Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харків : ХЧМГУ, 2007. 327 с.
6. Скуратівський В. Кіно як «відкриття людини». *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 1–2. С. 65–98.

Уроки 14.7 – 14.9

Тема «Час та простір у структурі екранного твору»

Фільм належить до просторово-часових мистецтв, тому час і простір – найістотніші поняття, що визначають структуру кінотвору. Розуміння цих понять дає можливість більше насолоджуватися і аналізувати фільми, розуміти як кінематографія може впливати на сприйняття історії та персонажів, і як час і простір відіграють ключову роль у створенні фільмів.

Час – один з основних елементів існування та художнього втілення екранного твору. **Часова лінія** – це послідовність подій, які розгортаються на екрані. Режисери можуть використовувати різні прийоми, такі як *флешбеки* або *антураж*, щоб змінювати сприйняття часу. У кіно є *стислий*, *реальний* та *розтягнутий час*. Стиснення та розтягування, уповільнення та прискорення, зупинка та раптове «перестрибування» вперед – усі ці якості художнього часу надають широкі можливості для створення образної сфери фільму.

На сприйняття часу в кіно, швидкість розгортання подій та їх зв'язок впливає **монтаж**. Швидкий монтаж може створити відчуття напруження, а повільний – спокою.

Ритм і темп можуть впливати на емоційну реакцію глядача і створити відчуття напруження або спокою. **Ритм** визначає, як швидко або повільно рухаються події на екрані. **Темп** визначає швидкість зміни кадрів. Певний проміжок часу може бути переданий у кіно суто зображальними засобами. В одному з фільмів німого періоду довгий шлях героя додому, що вирвався з ворожого полону, був показаний так: спочатку глядач бачив його ноги в хорошому взутті, потім кадр змінювався напливом зображення тих же ніг, але вже в чоботях, що добряче витріпалися, і наприкінці герой йде босоніж. Також за допомогою монтажу можна показати, що пройшло кілька годин в одному і тому ж просторі. Можна показати, що один епізод фільму від іншого відокремлюють багато днів, місяців або, навіть, років, наприклад, після покритого інієм та снігом дерева плавним напливом камери на екрані з'являється те ж дерево, але вже відбите під час весняного цвітіння.

Наступний рівень художнього часу у кіно – це **послідовність подій**. Існує декілька **способів з'єднання подій в єдине оповідання**:

1) **хронологічний**, коли черговість сюжетних подій представляє ситуацію послідовно від її зародження до вирішення. Хронологічний спосіб подачі історії в кіно зустрічається найчастіше, оскільки він дає можливість глядачам краще розуміти події та розвиток сюжету. Наприклад, класичний анімаційний фільм студії «Disney» «Король Лев» використовує хронологічну структуру, щоб розповісти про життя Сімби від народження до важливих подій, які відбуваються в його житті;

2) **симультанний**, тобто одночасний, використовується для показу кількох подій, що відбуваються одночасно чи майже одночасно. На екрані вони презентуються по черзі. Це може створювати цікавий ефект та змінювати спосіб

сприйняття сюжету. Наприклад, в анімаційному фільмі «Рататуй» події розгортаються одночасно для декількох персонажів, показуючи їхні взаємодії та події. Цей спосіб передачі часу дозволяє глядачам бачити різні аспекти сюжету одночасно, роблячи кіноспостереження більш захоплюючим та цікавим;

3) *нехронологічний*, коли події сюжету побудовані з включенням епізодів спогадів, фантазій, сновидінь. Цей спосіб подачі часу в кіно може включати флешбеки, монтажні стрибки в часі або перескоки між епохами для створення цікавої динаміки сюжету. У кінематографі включення до кінооповідання різноманітних сновидінь, спогадів та уявних сцен зустрічається у фільмах багатьох провідних режисерів (*Інгмара Бергмана, Федеріко Фелліні та ін.*). Причому нерідко перехід від реального до фантазії чи сну героя здійснюється в стик, без традиційних напливів чи пояснень. Сучасний кіноглядач вже звик до включення в оповідання на екрані спогадів героїв про минулі моменти життя, які тісно пов'язані з їх сьогоденням.

Наприклад, в анімаційному фільмі «Ваяна» використовуються флешбеки, щоб показати історію дівчинки та її предків. Це дозволяє глядачам краще розуміти походження головної героїні та історію її культури. У дуже популярному фільмі режисера Роберта Земекіса «Назад у майбутнє» головний герой подорожує в часі, що призводить до виникнення флешбеків і різних часових поворотів. Це дозволяє краще зрозуміти переплетення подій.

Кінематографічний простір – це не лише місце для розташування персонажів та розвитку сюжету. Це також спосіб передати емоції, поглибити відчуття присутності та реалізувати авторське бачення світу через кінематографічний образ.

Кіно може відтворювати різні простори і середовища. Перспектива і глибина кадру можуть створювати відчуття глибини простору або обмеженості. Залежно від того, як об'єкти і персонажі розташовані на екрані, може відображатися їхні відносини та їхня важливість.

Простір у кіно спочатку трактувався в театральній манері, тобто використовувався як тло, що вказує на місце або історичний час дії. Поступово дедалі більше усвідомлювалася естетична значимість простору на екрані. З'явилися такі прийоми, як використання гострих ракурсів, рухливість кінокамери, зміна внутрішньокадрового руху. Виразні просторові рішення можуть досягатися за допомогою застосування під час зйомок ширококутної оптики, техніки комбінованих зйомок тощо.

Експресивний простір у кіно – це спосіб, яким режисер використовує простір, щоб передати емоції, підкреслити настрій або поглибити розуміння персонажів і сюжету. Кіно вмilo використовує простір для того, щоб передати почуття та емоції. Події, що відбуваються на екрані, можуть здатися реальними через особливе використання простору. Камера може підсилити напругу, зробити сцену непередбачуваною або, навпаки, показати широку панораму, щоб глядачі

відчули простір цієї фільмової реальності. Широкі панорами можуть показати велич і безмежність пейзажів, підкреслити епічність подій або підняти настрій глядача. Наприклад, Стівен Спілберг, створюючи експресивний простір у фільмі «Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега», використовував різноманітні локації та широкі пейзажі для підкреслення пригодницького характеру фільму.

Для того, щоб передати різні почуття, експресивний простір може створюватися за допомогою абстракції або спеціальних ефектів. Гра світла та тіней, незвичайні ракурси або використання кольору можуть створити незабутні враження і глибоко впливати на сприйняття глядача. Наприклад, режисер Кріс Коламбус у фільмі «Гаррі Поттер і філософський камінь» вдало використовував камерні та широкі кадри, щоб передати простори магічного світу, величність Хогвартсу та мінливість часу через зміни сезонів.

Майстром відтворення на екрані експресивного простору є італійський режисер *Мікеланджело Антоніоні*. За допомогою колориту, характерних пейзажів, музичного мінімалізму він завжди виразно та точно проєктує у своїх фільмах душевний настрій героїв.

Символічний простір – це авторський простір фільму, спосіб використання місця, де розгортається дія фільму, для передачі символів, метафор та глибинного значення через його образи, архітектуру, декорації та розміщення персонажів. Він формується режисером як перехід з області конкретного видимого простору в ефемерну область, асоціативну. Наприклад, фільми Хаяо Міядзакі часто містять символічний простір, який додає глибини і різноманітності до їхніх історій. У фільмі «Принцеса Мононоке» символіка природи грає ключову роль. Ліси, річки та істоти лісу представлені як важливі символи життя та руйнівної сили людини. Символічний простір відображає боротьбу між природою та цивілізацією, яка складається з численних символічних образів, таких як сни, відображення реальності та плідність ідей, що допомагає глядачам розуміти та сприймати складні теми.

Режисери часто використовують об'єкти і простір як символічний елемент, що підкреслює теми, ідеї, які присутні в стрічці. Наприклад, використання простору може допомогти показати протистояння між персонажами, їхні внутрішні стани чи суперечності в сюжеті.

Також, через символічний простір можуть передавати ідеї свободи та обмеження, зв'язки між людьми, внутрішній конфлікт персонажів та їхнє емоційне становище. Наприклад, будинок або кімната, можуть символізувати безпеку або вразливість героїв.

Дорога може відображати життєвий шлях персонажів, їхню подорож до самопізнання. Звичайні об'єкти в кіно часто використовуються як символи, щоб передати певні ідеї або емоції. Наприклад, годинник у фільмі «Аліса в країні чудес» (2010) є символом часу та його обмежень. Він підкреслює те, що час може бути відносним і контролювати події. Однак, далеко не завжди в кіно за об'єктами, що зображуються, слід шукати символічний зміст.

Використання простору залежить від видів та жанрів кіно:

- у *документальних* стрічках середовище, що знімається, передається на екрані більш безпосередньо;
- для *художніх* фільмів характерна багатозначність просторових рішень;
- у *мультиплікаційному* кіно з найбільшою повнотою освоюється площа екрану.

Домінування у фільмі художнього часу чи художнього простору залежить, передусім, від естетичних уподобань конкретного режисера. Художній час виходить на перший план, якщо на екрані дві дії розвиваються в різному просторі, але одночасно (паралельний монтаж). У цьому випадку результат дії в одній з подій, що відбувається паралельно, безпосередньо пов'язаний з результатом дії в іншому просторі (скажімо, від того як швидко герой з одного простору добереться до потрібного місця, залежить доля іншого персонажа), тому в такому хронотопі час виявляється найбільш важливою категорією. Простір (зокрема, простір, в якому герой долає перешкоди) – лише спосіб посилити відчуття часу, коли кожна хвилина і навіть секунда можуть стати для персонажа фатальними.

Завдяки сучасним технологіям, переміщення в інший екранний простір і час у межах єдиного кадру може здійснюватися дуже винахідливо. У сучасних фільмах часто використовується нелінійна побудова сюжету, за якої життя героїв протікає у двох часових вимірах – *реальному* та *уявному*, при цьому варіант повороту сюжету, що відбувається в уявному минулому, виявляється здатний вплинути на сьогодення. У багатьох сучасних фільмах використовуються незвичайні ефекти, такі як зупинка часу або подорож у минуле чи майбутнє, щоб створити унікальний кінематографічний досвід та висловити особливі ідеї.

Режисери використовують час і простір як метафори для певних ідей або тем. Наприклад, біг часу може відображати надмірну суєту сучасного життя або подорож у минуле може вказувати на ностальгію і важливість історії.

Звукова доріжка та музика також впливають на сприйняття часу та простору. Музика може підсилити емоційну складову і підкреслити важливі моменти. Звук може допомогти встановити місце і час дії.

Час і простір також використовуються для заглиблення в характери персонажів. Відстеження їхньої еволюції і внутрішніх змін може бути показано через зміну їх оточення та способі життя.

Художній простір та художній час у кіномистецтві – суттєві категорії, без яких не може існувати смислова структура кінотвору.

Контрольні запитання

1. Що таке екранний час? Які види він має в кіно?
2. Поясніть різницю між реальним часом та часом у кіно.
3. Як впливають ритм і темп кадру на сприйняття фільму?

4. Які існують способи з'єднання подій в єдине оповідання та чим вони відрізняються?
5. Що таке кінематографічний простір?
6. Які існують види кіно простору та в чому полягають їхні особливості?

Використані джерела

1. Бирзул О. Твоя книга про кіно. Львів : Видавництво Старого Лева, 2024. 164 с.
2. Зубавіна І. Б. Екранна культура : засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ : Інтертехнологія, 2006. 272 с.
3. Зубавина І. Б. Час та простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 447 с.
4. Корнієнко І. С. Мистецтво кіно : Принципи і художні засоби. Київ : Мистецтво, 1974. 239 с.
5. Погребняк Г. П. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць; вип. XXX. Київ : Міленіум, 2013. С. 212–221.
6. Косюга О. Вербальні та невербальні засоби творення часу і простору у кінонарративі. (На матеріалі екранізації однойменного роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і келих вогню» М. Ньювелом). *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. 2024. № 38. С. 126–139.

Модуль 15

Фільм як історичний і культурний артефакт. Взаємовплив кіно та суспільства (6 уроків)

Уроки 15.1 – 15.3

Тема «Соціальні проблеми та історичні події у фільмі»

Художнє кіно часто відображає соціальні проблеми та питання суспільства. З самого початку розвитку кінематографа у багатьох художніх фільмах підіймалися важливі соціальні проблеми свого часу. Наприклад, через смішні та кумедні ситуації у фільмах Чарлі Чапліна розкриваються глибокі теми, що турбують людей: родина, приязність, добро та зло. Одна з основних тем – бідність у сучасному суспільстві, проблеми простих людей – геніально реалізується за допомогою вигаданого Чапліним героя-волоцюги, який змушений підкорюватися законам мегаполіса. Чапліну вдалося реалістично показати життя міських низів. Його мистецтво нагадує про високе призначення людини, про людяність як про обов'язкову, споконвічну властивість суспільства.

Справжнім дзеркалом реального життя суспільства та його соціальних проблем був *неореалізм*. У період післявоєнної розрухи в Італії складні економічні та моральні умови дали поштовх до створення нової форми критичного реалізму в італійському кіно. Переважними темами стали нужда та розпач, що відобразили зміни в психіці народу та умовах повсякденного життя. В основі фільмів лежали документальні факти чи події, максимально до них наближені. Ключовою темою, яка так чи інакше спливає в кожному фільмі режисерів неореалізму, стало безробіття, наприклад, у фільмах: «Викрадачі велосипедів» Вітторіо Де Сіки, «Дорога надії» П'єтро Джермі, «Рим об 11 годині» Джузеппе Де Сантіса. Але тематика фільмів не вичерпувалась лише проблемами безробіття. Це були фільми про долю солдатів, що повернулися з фронту, дитячу безпритульність, тяжке становище пенсіонерів, бандитизм і злочинність.

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. режисери «Нової хвилі» у своїй творчості висловлювали настрої незадоволеності молодих людей та їхнє скептичне ставлення до соціальних цінностей.

Фактично *будь-яку соціальну проблему можна розглянути в художньому кінематографі*. Фільми можуть виступати як дзеркало, яке відображає актуальні проблеми, а також як інструмент їх аналізу та обговорення. Ось декілька *соціальних проблем, які розглядаються в сучасному художньому кіно*: соціальні та політичні конфлікти, нерівність, збройні конфлікти і насильство, ментальне здоров'я, гендерні проблеми, залежності й наркотики, расизм і дискримінація. Багато сучасних художніх фільмів розкривають різні проблеми соціуму.

Серед найактуальніших проблем можна назвати *екологічні питання*, стосунки між батьками та дітьми, верствами суспільства, расизм, різні залежності тощо. Наприклад, мультиплікаційний фільм *«Віднесені привидами»* вплинув не лише на японську культуру, а й на культуру в інших країнах. Він викликав багато

обговорень про природу духовного світу та екологію. Фільми як засоби комунікації можуть відігравати важливу роль у висвітленні і обговоренні соціальних проблем, спонукаючи глядачів до рефлексії та дії.

Особливістю сучасного світового кіномистецтва є його глибоке занурення в реальність. Спостерігається загальна тенденція соціалізації кіно, творці якого одним з найважливіших завдань вважають фокусування уваги суспільства на правах людини в сучасному жорстокому світі. Показ та вирішення у фільмі соціальних проблем впливають на формування в людях гуманістичних цінностей, зокрема, небайдужості та толерантності, розвиток особистості.

Художнє кіно часто використовується для *відображення історичних подій і періодів*. Такі стрічки є важливим джерелом інформації для тих, хто вивчає історію, оскільки в них глядач бачить архітектурні споруди, предмети побуту, технічні прилади, інтер'єри того часу, який зображено в картині, крім того спостерігають за одягом різних людей, їх поведінкою, манерами тощо. Це дає уяву про конкретний час, допомагає наочно ознайомитися з певним періодом історії.

Історичний фільм – жанр художнього кіно, в якому показують події, персоналій, які існували в певні епохи (*детальніше – у модулі 7*). Фільми цього жанру відтворюють реальні історичні події або вигадані історії з акцентом на автентичність деталей, таких як костюми, декорації та звичаї. Хоча художні елементи можуть переважати над точністю фактів, такі фільми допомагають глядачам краще зрозуміти минуле через емоційні та візуальні складники.

Фільми, режисери яких зосереджуються на відтворенні певних історичних періодів через детальне використання костюмів, декорацій та інших елементів стилю, часто називають «*костюмними*». Основна увага в таких фільмах приділяється красі та пишності вбрання. Костюмні фільми можуть стосуватися як реальних історичних подій, так і вигаданих сюжетів. Фільми знімаються за сучасними сценаріями, але частіше використовують сюжет відомих історичних романів. Тисячі «костюмних» картин і мелодрам були зняті за мотивами відомих літературних творів.

Історичні сюжети використовують у кінематографі з 1890-х рр. Вони часто перетинаються з іншими жанрами, що дозволяє створювати різноманітні та багатогранні історії. Пригодницькі історичні фільми поєднують історичний контекст з екшеном та пригодами. Військові фільми зображують війни в історичному контексті, часто акцентуючи на подіях певних битв чи військових кампаній. Фентезі та альтернативна історія – фільми, що змінюють історичні події або додають вигадані елементи в реальні історичні епохи. Ці перетини дозволяють історичним фільмам мати ширшу аудиторію, адже вони поєднують у собі автентичність минулого з емоціями та елементами інших жанрів. І хоча сюжети фільмів засновані на передачі реальних подій, вони часто зі значною часткою вигадки. Оскільки в їх сюжетах є фантазія автора, такі фільми можуть нести в собі заперечення історії.

Ось деякі *способи, якими історичні події відображаються в художньому кіно:*

1. Реконструкція подій. Фільми можуть намагатися точно відтворити історичні події, відзначаючи значущі деталі та взаємодію персонажів з реальними історичними фігурами.

2. Символіка і алегорія. Художнє кіно може використовувати символіку і алегорію для передачі історичних подій або концепцій. Візуальні метафори можуть допомогти глядачам краще розуміти глибокий зміст історії.

3. Персонажі та їх історії. Часто фільми фокусуються на персонажах, які живуть під час історичних подій. Це дозволяє глядачам співчувати індивідуальним долям та переживанням під час історичних подій.

4. Культурний аспект. Фільми можуть відобразити соціокультурний контекст та атмосферу певного історичного періоду, включаючи моду, музику, мистецтво і технології.

5. Рефлексія і інтерпретація. Іноді фільми можуть надавати власну інтерпретацію історичних подій, ставити під сумнів офіційні версії або спонукати глядачів до рефлексії.

6. Драматизація і романтизація. Фільми можуть застосовувати драматичні елементи та романтичні сюжети для створення захоплюючого сюжету.

Художні фільми, які відображають історичні події, можуть надавати глядачам можливість краще розуміти минуле, його вплив на сучасність. Вони можуть надихати до подальших обговорень та досліджень історичних подій.

Документальний фільм – це стрічки, що передають актуальні події в образній, зображально-звуковій формі. Документальні кінофільми, в яких зображенні дійсні події політичного, економічного та культурного життя є артефактами, історичним джерелом. Також сюжет, текст фільму, відображення в ньому технічних досягнень, архітектурних споруд, урбаністичних чи природних пейзажів можуть мати наукове значення для дослідника історії.

Із документальних кінофільмів історик може запозичити інформацію, яку не можуть розкрити інші джерела, що має важливе значення для уточнення вже відомих фактів. У хронікальному документальному фільмі подія знімається в той момент, коли вона відбувається, що дає можливість, через якийсь час відтворити вигляд місця, людей, їх одяг, поведінку тощо. Якщо кінофільми мають свої сюжетні тексти, то вони допомагають дослідникам у роботі з ними. Велике значення для розшифрування кінодокументів має допоміжна інформація – написи, які можна побачити в кадрі: лозунги, транспаранти, плакати, афіші тощо.

При цьому документальний фільм – це не тільки джерело історії, але й витвір мистецтва, тому що відображає авторське кредо, естетичні погляди. Кожен автор вибирає, що знімати, за яким сюжетом, в якій послідовності монтувати кадри, на що звернути увагу. Це дійсність, побачена автором і ним показана, тому – суб'єктивна. З огляду на це дослідникам історії, які працюють з документальними фільмами, завжди необхідно враховувати авторський чинник.

Документальні фільми – це не просто джерело розваги. Вони – потужний інструмент для формування суспільних поглядів та установок. Документальні фільми можуть надихати, викликати емоції, змінювати свідомість і навіть

викликати політичні та соціальні зміни. Наприклад, фільм відомого французького фотографа *Янна Артюс-Бертрана «Будинок. Історія подорожі»* (2009), продюсером якого був легендарний Люк Бессон. Це один з найкрасивіших фільмів, де кожен кадр знято з висоти пташиного польоту. Глядач пролітає над усім світом і бачить міста, в які, можливо, ніколи не потрапить або не зможе побачити з такого ракурсу. У фільмі зображено тяжке становище природи та людей, вплив на їх життя промисловості, воєнних дій, екологічних катастроф.

Фільм *«Сміття»* (2012) – це своєрідний маніфест актора Джеремі Айронса, яким він закликає людей по-іншому подивитись на свої звички і побачити, що насправді відбувається з тим, що ми викидаємо у відро для сміття. Відходами завалено все навкруги, і щоб це показати, творці фільму об'їжджають весь світ і всюди зустрічають тотальне забруднення. Вода, повітря, земля отруєні продуктами людської діяльності, від цього страждають цілі поселення і екосистеми. Крім лякаючих картинок, у фільм включили інтерв'ю з провідними вченими та екологами. Після перегляду такого фільму, глядач просто не зможе більш необдуманно викинути щось на природі або не задуматись про сортування сміття.

Кіно як засіб масової комунікації має значущий вплив на суспільство. Кожен фільм – художній або документальний, в якому відображена та чи інша соціальна проблема, робить свій внесок у культуру і підвищує поінформованість про навколишній світ. Деякі кінематографічні роботи можуть викликати в суспільстві дискусії на різні теми, такі як, права людини, політика чи екологія. Також вони можуть впливати на світогляд та поведінку людей загалом.

Контрольні запитання

1. У чому ви бачите взаємовплив суспільства і кіно?
2. Які соціальні питання та історичні події розглядалися у фільмах, які ви бачили? Чи доречні та актуальні ці проблеми й події для сучасного глядача?
3. Яка роль кіно в житті суспільства і у вашому особисто?

Використані джерела

1. Березовчук Л. Минуле на екрані: «історичний фільм» чи кіно про історію? *Кіно-Коло*. 1999–2000 (№ 4/5). С. 10–17.
2. Блавут Я. Герой у документальному кіно. Київ : Бурун Книга, 2016. 104 с.
3. Кацуба М. О. Художнє кіно як мас медіа : особливості впливу на політичні процеси. *Гілея* : наук. вісник. 2015. Вип. 98. С. 398–402.
4. Рутковський О. Історія і кіно як те, що було насправді. *Українське кіно: ідентифікація у часі. Хроніки громадських обговорень 2001–2003 років*. Київ : Альтерпрес, 2003. С. 32.
5. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття : Генеза. Структура. Функції. Київ : В-во Івана Федорова, 1997. Ч. 1. 240 с.
6. Черков Г. А. «Критерії правди» ігрового кіно як теоретична концепція. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альманах. Київ : Товариство «Знання» України, 2000. С. 322–329.
7. Ширман Р. Н. Обдурі мене! Мок'юментарі в кіно і на телебаченні. Київ : КНУКіМ, 2015. 204 с.

Уроки 15.4 – 15.6

Тема «Фільм як витвір мистецтва»

Кіно – це вид мистецтва, твори якого створюються за допомогою знімання спеціальною апаратурою реальних, інсценованих або створених засобами анімації подій. Витвір кіномистецтва – це фільм, створений за допомогою кінематографічних засобів для передачі певної ідеї, історії або почуттів.

За свою історію кінематограф пройшов шлях від технічного атракціону до повноправного виду мистецтва, що відрізняється самобутністю. Починаючи як ярмарковий балаган та примітивна розвага, вже у 1920-ті рр. кінематограф перестає бути лише модним розважальним видом мистецтва. Якщо спершу кінематограф був простим відображенням реальності, то з розвитком технічних можливостей та появою монтажу воно почало розвиватись через експерименти з кадром, кольором, звуком і рухом. Сучасний світовий кінематограф характеризується новими художніми напрямками, технічними досягненнями, регіональними та національними школами.

Художня природа кінематографа може бути охарактеризована за допомогою низки понять, що взаємодоповнюють один одного: *кіно – мистецтво синтетичне, просторово-часове, звукоглядне (аудіовізуальне), технічне*. Кінематограф поєднує в собі естетичні переваги різних мистецтв: живопису, театру, літератури, музики, а також досягнення й винаходи у фотографії, механіці, хімії тощо.

Кіно має багато *жанрових подібностей із літературою*: драма, комедія, епос, лірика, трагедія. Також загальною є наявність сюжету, сценарні ходи, структурування тексту. У кінематографі, як і в образотворчому мистецтві, важлива організація кольорового рішення, композиція, наявність спільного та заднього планів. Кіно – це насамперед візуальний ряд, який безпосередньо зчитується глядачем та впливає на його емоційне сприйняття. Кіномистецтво має багато паралелей із театральною діяльністю: наявність режисера та акторського складу, чітко прописаний сценарій, мізансцени, декорації. Література, образотворче мистецтво, акторська гра, музика в структурі кінотвору виступили вже в новій якості: з'явився новий рід літератури – *кінодраматургія*, новий різновид музики – *кіномузика*, новий стиль акторської гри. Відповідно виникли нові творчі професії, пов'язані з кіно: кінодраматург (сценарист), кіноактор, кінооператор тощо.

Кіно з'явилося наприкінці ХІХ ст. і розвивалося як і культура, тому його художні стилі й напрями відповідають течіям в інших видах мистецтв певного періоду. Наприклад, фільми в стилі *експресіонізму* («Кабінет доктора Калігарі» Роберта Віне), *сюрреалізму* («Андалузський пес» Люїса Бунюеля та Сальвадора Далі), *неореалізму* («Викрадачі велосипедів» Вітторіо де Сіки) тощо.

Кіномистецтво, як і інші види мистецтва, має свої види: художнє (ігрове), документальне, науково-популярне, мультиплікація (анімація). Найбільш популярним є *ігрове кіно*.

Основу кіно становить *зображення*, поза зоровим рядом кіно не існує. Однак кінооб'єктиву доступне і внутрішнє, душевне життя людини, динаміка думок і почуттів, яким на екрані має бути знайдений звукоглядний еквівалент. Звукоглядні образи сучасного фільму суттєво розширили можливості екранного втілення часу, який у кінематографі є предметом художнього пізнання, фіксації та збереження.

Кіно нерідко сприймається як саме життя, схоплене зненацька, побачене з вікна. Але це не так: життя на екрані змодельовано за законами мистецтва. Кінообраз може взагалі не мати прототипу в реальності, а бути сконструйований з її елементів, відбитих на плівці. Кіно здатне переконливо та достовірно уявити те, чого ніколи не було як події, як факту, якого в принципі не могло бути в реальному світі, а було створено за монтажним столом чи за допомогою комп'ютерної графіки.

Кіно є одним з найпопулярніших видів мистецтва і має свої основні риси, які визначають його унікальність. ***Риси кіно як мистецтва:***

1. Візуальна складова. Кіно є візуальним мистецтвом, яке поєднує в собі рухові зображення, кадри, кольори, світло і композицію. Режисер, оператор і художник по світлу спільно створюють кадри, колірну палітру, композицію та образи, що складають унікальну естетичну якість фільму. Використання кінематографічних технік, таких як ракурси, кадрування, планування та монтаж, дозволяє створювати естетично привабливі візуальні образи та впливати на емоційний стан глядача.

2. Емоційна сила. Кіно може сильно впливати на емоції глядачів. Воно здатне викликати радість, смуток, страх, захоплення та інші почуття. Фільми можуть бути потужним засобом комунікації, дозволяючи глядачам переживати історії персонажів на емоційному рівні. Фільми можуть висвітлювати складні теми, а також викликати різні емоції в глядачів. Вони можуть бути частиною глибоких філософських інтерпретацій і аналізів.

3. Рух та час. Кіно є живим мистецтвом, оскільки передає рух та дію. З появою кіномистецтва, народився новий естетичний принцип, який полягає в тому, що вперше в історії мистецтв, був знайдено спосіб безпосередньо відобразити час і одночасно можливість скільки завгодно разів відтворити цей час на екрані. Завдяки послідовному відтворенню кадрів з різних моментів часу, створюється враження руху, простору та часу. Кіно може відтворити дії, які відбуваються в реальному світі, а також ті, що є продуктом уяви творця.

4. Наративна структура. Більшість фільмів мають наративну структуру, яка передає історію або повідомлення. Кіно може використовувати різні літературні жанри, такі як драма, комедія, фантастика тощо, а також поєднувати їх для створення багатогранного наративу. Літературна основа фільму – це сценарій, який визначає діалоги, сюжетну структуру і розвиток персонажів. Як інші форми літератури, сценарій може висловлювати теми і ідеї.

5. Звуковий дизайн. Звук є невід'ємною складовою кіно. Музика, діалоги, звукові ефекти та атмосферний звук впливають на сприйняття глядача та

додають глибини та настрою фільму. Використання звукових елементів може підсилити емоційну реакцію та створити атмосферу певної сцени чи моменту у фільмі. Музика може посилювати драматичний ефект, а звуковий дизайн – створювати аудіальну панораму фільму.

6. Вплив на суспільство. Кіно часто відображає суспільні проблеми, цінності та тенденції. Воно може бути засобом висловлення соціальних, політичних та культурних поглядів, а також привертати увагу до важливих питань сучасності. Фільми можуть спонукати глядачів до активної рефлексії та обговорення. Деякі фільми стають культовими та мають вплив на культуру, зокрема, на музику, моду, соціокультурні тренди і суспільство загалом.

7. Інновації технологій. Кіно постійно еволюціонує та використовує нові технології для покращення візуальних та звукових можливостей. Воно пройшло шлях від розвитку цифрового монтажу та спеціальних ефектів до використання віртуальної реальності та інших інноваційних засобів, й зараз кінематограф продовжує досліджувати нові способи подавати факти та вражати глядачів.

Ці *основні риси* роблять кіно особливим і відмінним видом мистецтва, яке здатне вплинути на глядачів, дозволяючи їм пережити / отримати естетичне задоволення, розважитися, відкрити для себе щось нове. Сенс кіно як і будь-якого іншого прояву мистецтва – викликати емоції. Кіно – це складний та різносторонній вид мистецтва, який об'єднує в собі різноманітні мистецькі вирази. Кінематограф, як жодне з мистецтв, розширює, збагачує і концентрує фактичний досвід людини. У цьому справжня сила кіномистецтва.

У сучасній культурі відбувся перехід від культури слова до культури візуальних образів. Тому кіно як мистецтво, що засновано на візуальних відображеннях, розширює свої межі впливу на глядача. Фільм як твір мистецтва показує нам життя, дарує емоції, розважає, насичує культурними цінностями, розумінням добра і зла, перетворенням повсякденності в героїчне та міфічне, дає можливість зрозуміти сенс людського життя. Сучасне кіно являє собою один з найбільш актуальних видів мистецтва, що інтенсивно розвивається та як феномен художньої культури істотно впливає на соціальну дійсність.

Контрольні запитання

1. Чому кіно – це мистецтво? Назвіть риси кінематографа як мистецтва, які ви знаєте.
2. Що вас спонукає до перегляду фільму?
3. Поясніть, як ви розумієте поняття «синтез мистецтв у кіно».
4. Поміркуйте і назвіть виражальні засоби, які кіномистецтво «успадкувало» від інших мистецтв.
5. З якого віку, на ваш погляд, діти можуть брати участь в обговоренні фільмів?
6. Як ви думаєте, що чекає на кіно в майбутньому? Поясніть свою точку зору.

7. Які фільми з пройденого курсу дисципліни запам'ятались вам найбільше? Чому?

Використані джерела

1. Безклубенко С. Д. Відеологія: основні теорії екранних мистецтв. Київ : Альтерпрес, 2004. 327 с.
2. Бордмен А. Ілюстрована історія кіно. Львів : Вид-во Старого Лева, 2019. 112 с.
3. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с.
4. Букс Дж. Що таке фільм. Київ : Гуманітарний центр, 2016. 240 с.
5. Зубавіна І. Б. Екранна культура : засоби моделювання художньої реальності. Київ : Інтертехнологія, 2006. 272 с.
6. Уварова Т. І., Фрейдліна В. В. Естетика кіно у просторі кінотеатру: основні елементи. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса :[б.в.]. Вип. 31, 2019. С. 179–183.

Модуль 16

Підготовка мистецького проєкту (6 уроків)

За підсумками опанування нормативного змісту навчальної дисципліни учень / учениця повинні:

знати:

- особливості кіно та анімації як видів візуального мистецтва;
- основні періоди історії та розвитку кіномистецтва та анімації;
- основні художні напрями в кіно;
- імена видатних майстрів кіно та мультиплікації України та світу (режисерів, операторів, акторів, композиторів, художників);

вміти:

- висловити свої враження від побаченого фільму, пояснити, що саме вплинуло на їх появу; використовувати отримані знання й вміння для створення мистецького проєкту.

Уроки 16.1 – 16.6

Тема «Створення мистецького проєкту»

Проєкт покликаний продемонструвати отримані знання та навички учнів за результатами пройденого курсу. Робота над виконанням проєкту сприяє реалізації творчих здібностей учнів, розвитку аналітичного та логічного мислення. Форми творчих проєктів залежать від конкретного закладу освіти.

Мета проєкту: реалізація творчого потенціалу учнів через залучення до світу кіномистецтва.

Завдання: розвивати пізнавальний інтерес до кіномистецтва; створити умови для розвитку фантазії, уяви, творчого мислення; формувати навички колективної співпраці.

Тип проєкту: творчий; колективний (груповий) або індивідуальний.

Проєкти колективні (групові). Робота над груповими проєктами сприяє розвитку навичок співпраці, комунікації та спільної творчості. Учні можуть вибирати цікаві для себе напрями, роблячи свій внесок у спільний проєкт та вчитися працювати в команді. Це допомагає розвивати критичне мислення, вміння знаходити компроміси та досягати спільних цілей.

Приклади проєктів:

1. Створення проєкту (план, ескіз, макет, колаж та ін.) сучасного кінотеатру для дітей та юнацтва *«Яким ми бачимо сучасний кінотеатр»*.

2. Організація та проведення *костюмного шоу «Мій улюблений кіногерой»* (індивідуально вибрати персонажа, підготувати костюм, презентувати його). У цьому проєкті учні можуть проявити себе як модель, швачка, крафтер, фотограф, відеооператор чи у всіх цих категоріях одразу. Колективно, творчою групою, написати сценарій свята та взяти в ньому участь.

3. Зробити *театралізований захід з історії німого кінематографа «Золота ера кінематографа»* у формі званого вечора, на якому будуть присутні

видатні актори та режисери світового кіно німого періоду. Учні обирають собі ролі господаря вечора (ведучого), журналістів, діячів німого кіно; створюють костюми, макіяж, вивчають «свою» біографію, манеру спілкування. Можна зробити виступ на сцені, показати кадри з фільмів, «журналістам» взяти інтерв'ю у героїв зустрічі, використати музику тих часів та ін.

4. Створення *колективної відеопрезентації з історії українського кінематографа «Минуле та сучасне українського кіно»*. Для цього використовувати інтернет, книги, журнали, фотографії, кадри з фільмів, музику, текст. Такий проєкт дозволяє розвивати навички оповідання, візуального мислення та роботи з мультимедіа.

5. Провести *сюжетно-рольову гру «Ми знімаємо кіно»*. Розподілити ролі режисера, помічника режисера, сценариста, оператора, монтажера, освітлювача, звукорежисера, художника, акторів, костюмера, гримера і діяти відповідно до ролі. За сценарієм можна зняти відеофільм.

6. Розробити *настільну гру «Мій улюблений актор кіно»* або «*Алея зірок*». Вид гри або принцип, що буде в основі її механіки може бути різний. Це може бути карткова гра, яка містить набори карток із завданнями; блукалка, що складається з ігрового поля, фішок та кубика; рольова гра, коли учасники беруть на себе якусь роль; імітаційна, така що імітує реальні явища; вікторина, суть якої полягає у відповідях на запитання за темою.

7. Провести *рольову гру – телепередача «Гортаємо сторінки історії кіно»*. Розподілити ролі: телеведучого, оператора, гостей передачі: кінознавця, акторів, режисера, автора книги про кіно та інші. Протягом гри можна знімати відео, яке потім змонтувати у фільм.

Проекти індивідуальні. Залежно від вибору учнів, мистецький проєкт може бути реалізований як власна творча робота. Це може бути малюнок афіши, плаката; колаж, присвячений якомусь фільму чи актору; вікторина з використанням кінофрагментів, фонограм, мультфільмів, фотографій, фрагментів з книг і статей; самостійно знятий відеофільм, турнір, монтаж «фільмів», театралізація епізодів з фільмів тощо.

Приклади проєктів:

1. Конкурс *есе «Мій улюблений жанр у кіно»*.
2. Скласти *кресворд* за темою «*Українська мультиплікація*».
3. Придумати *шараду «Впізнай героя фільму (мультфільму)»*.
4. Зробити *фанарт до улюбленого аніме*. За результатами зробити виставку з індивідуальних фанартів.

5. Використовуючи відомі саундреки скласти та провести *музичну вікторину «Відадайте, в якому фільмі лунає ця музика»*.

6. Створити *афішу до улюбленого фільму жанру казка*. Написати невеличкий твір, в якому розповісти про те, чому цей фільм є улюбленим.

7. Написати *мінірецензію на сучасний український фільм*.

8. Зробити *анонс фільму за власним вибором, майже не розкриваючи його змісту*.

ДОДАТКИ



ДОДАТКИ

Додаток 1

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ БУДЬ-ЯКОГО ФІЛЬМУ

Загальні запитання, які сприяють дискусії

1. Що нового ви дізнались з фільму?
2. Яке головне повідомлення цього фільму? Ви згодні чи не згодні з ним?
3. Чи було щось, що ви не зрозуміли у фільмі? Що саме?
4. Що вам сподобалося у фільмі найбільше? Чому?
5. Що вам сподобалося у фільмі найменше? Чому?
6. Хто став вашим улюбленим героєм у цьому фільмі? Чому?
7. Який персонаж вам не сподобався? Чому?
8. Чи була у фільмі сцена, яка нагадала вам щось, що сталося у вашому власному житті або те, що ви бачили в інших?
9. Про що ви думали, коли переглянули фільм?
10. Чи порадили б ви цей фільм другу? Чому?
11. Яка сцена у фільмі була найсильнішою? Чому?
12. Якби у вас була можливість поставити запитання персонажа цього фільму, яке б воно було?
13. Якби вам випала можливість поставити запитання сценаристу, яке б воно було?
14. Якби ви писали сценарій до цього фільму, ви б змінили закінчення? Поясніть свою відповідь.
15. Які почуття ви поділяли з кимось із героїв фільму?
16. Чи був у фільмі герой, який вас розлютив? Розкажіть чому.
17. Кого з героїв ви поважали? Чому?
18. Як автор фільму розкриває культуру героїв цієї історії?

Запитання щодо характеристики героїв

Примітка: у деяких запитаннях використовується термін «*головні герої*». Перш ніж ставити запитання, зверніться до учнів з проханням визначити головних героїв.

Учням потрібно нагадати, що герой характеризується через:

- думки, слова, мовлення та дії героя;
- опис оповідача;
- думки, слова та дії інших персонажів.

1. Як були представлені головні герої? Як це розкриває сюжет історії?

2. [Виберіть дію, яку виконує один із персонажів. Потім запитайте.] Поясніть, чому [ім'я персонажа] зробив [описати дію]. Що мотивувало його або її?

3. Персонажі мають бути переконливими: те, як вони діють і те, що вони говорять, повинно мати сенс. Які риси характерів головних героїв цієї історії впливають на їх переконливість?

4. Чи узгоджені персонажі історії?

5. Мотиви / бажання головних героїв розкриваються одразу чи поступово?

6. Підсвідомі мотиви часто є найпотужнішими причинами поведінки людини. Чи є у фільмі персонажі, які не усвідомлюють причини своїх дій? Опишіть будь-які несвідомі мотиви головних героїв і поясніть, як ці мотиви впливають на їхні вчинки.

7. Як відносини між різними героями сприяють розвитку сюжету?

8. Що спонукає головного героя в його боротьбі з антагоністом? Перекажіть один епізод цієї боротьби.

9. Що спонукає антагоніста боротися з головним героєм? Перекажіть один епізод цієї боротьби.

10. Як дії персонажів пов'язані з цінностями, які схвалюються чи критикуються в історії, або ідеями, представленими в історії?

11. Яку роль відіграє передісторія в розумінні вчинків головних героїв?

12. Чи є якась інформація, відома глядачам, але невідома героям? Як усе змінюється, коли ця інформація стає відомою цим персонажам?

13. Чи відбуваються будь-які трансформації з головними героями? Для кожної зміни опишіть, як вона виникла та як вона пов'язана з ідеями фільму.

14. Чи схожі риси характеру головного героя та антагоніста? Опишіть ці подібності та поясніть їх значення для розкриття ідеї фільму.

15. У чому відмінність головного героя та антагоніста?

16. Які риси характеру головного героя призводять до вирішення конфлікту у фільмі?

17. Оберіть одного з головних персонажів і опишіть його внутрішні та зовнішні конфлікти.

18. Чи надають імена персонажів додаткову інформацію глядачу?

Запитання, які розкривають сюжет

1. Середина фільму зазвичай представляє конфлікт історії. Опишіть сцену, яка говорить про ускладнення ситуації та спонукає персонажів до більш інтенсивних дій.

2. *Примітка:* Типи конфлікту: 1) людина проти людини; 2) людина проти суспільства; 3) людина проти природи; 4) людина проти себе. У фільмі може бути не один конфлікт. Опишіть конфлікти в історії цього фільму та класифікуйте їх.

3. Опишіть структуру сюжету, вказавши, коли дія перестає наростати, досягає кульмінації та починає спадати.
4. Чи є передісторія? Якщо є, як вона розвиває основний сюжет?
5. Який момент в історії є кульмінаційним?

Запитання щодо теми, ідеї фільму

1. Яка основна тема цієї історії? Опишіть її одним реченням.
2. Опишіть інші теми, які розкриваються у фільмі.
3. Які соціальні, політичні проблеми розкриваються? Як вони впливають на сюжет, головного героя?
4. Які життєві уроки можна винести з вибору, зробленого героями цієї історії?
5. Які найдраматичніші проблеми, актуальні для нашого часу, висвітлено в цьому фільмі?
6. Покажіть на прикладах з фільму, як режисер / сценарист намагається переконати глядачів прийняти певні цінності чи принципи.

Запитання щодо літературних елементів у фільмі

1. Який тон (настрій) фільму?
2. Як тон допомагає викликати у глядачів емпатію?
3. Оцініть темп історії і те, як він впливає на розкриття теми фільму.
4. Які елементи іронії є в історії? Як вони допомагають висвітлити тему фільму?
5. З чієї точки зору розповідається історія? Поясніть, як обрана точка зору впливає на спосіб розповіді.
6. Опишіть символи¹⁷, які зустрічаються у фільмі? Які з них є універсальними (мають значення і поза фільмом)? Які мають значення лише у фільмі? Розкрийте їхнє значення.
7. Оцініть використання в сюжеті фільму випадкових моментів, якщо такі були. Чи були глядачі готові до такого збігу обставин?
8. Поясніть функцію ретроспекції у фільмі.
9. Чи є в оповіданні елементи алегорії? Поясніть, чому ви вважаєте це алегорією.

¹⁷ **Символ в оповіданні** – це предмет, тварина, особа, дія чи подія, які позначають не лише себе, але й щось інше. Символи бувають двох видів: традиційні та контекстні. Традиційні символи мають загальноприйняте значення поза сюжетом. Прикладами є прапор країни, розп'яття тощо. Інші умовні символи підсилюють значення, посиляючись на культурно спільну концепцію об'єкта, тварини, дії чи події. Наприклад, дощ часто є символом життя або родючості. Той факт, що історія відбувається навесні, може служити символом оновленого життя або мети. Інші символи мають значення лише в межах історії. Вони називаються контекстними символами. Зазвичай вони не мають особливого значення, окрім контексту історії. Символи зберігають своє значення як предмет, тварина, особа чи подія, але в історії вони також пропонують щось інше.

10. Місце подій у фільмі включає час, у який відбувається дія історії, і фізичне місце або міся, де це відбувається. Чи пізнаваним за декораціями, оформленням місця зйомок є місце і час подій? Як локація впливає на розповідь? Чи могла ця історія трапитися в будь-якому іншому місці, у будь-який інший час?

11. Коли закінчується експозиційна сцена? Що глядач дізнається про персонажів і конфлікт наприкінці цієї сцени?

12. *Примітка: Алюзія – це посилання / натяк на щось поза сюжетом фільму, але відоме глядачу. Історії, які розповідаються у фільмах, часто містять алюзії на історичні, наукові чи культурні події.* Опишіть алюзії, які ви помітили в оповіданні, і поясніть їхній зв'язок з історією в цілому.

13. Чи використовувалося у фільмі безпідставне насильство, надмірна ненормативна лексика? Якщо так, то як ці сцени вплинули на історію, яку розповідають у фільмі?

14. *Примітка: дія в деяких фільмах порушує єдність історії, тим самим вводить глядачів в оману щодо намірів режисерів.* Дуже часто ці сцени залишаються поза фільмом, але іноді їх включають у фільм. Ви помітили таку сцену в цьому фільмі? Якщо так, опишіть сцену та поясніть, чому, на вашу думку, вона порушує єдність оповідання або заплутує глядачів.

15. Чи розкриває назва фільму його сюжет?

Запитання щодо театральних засобів та ефектів

Запитання 1, 3 і 4 можна поставити щодо всього фільму або обмежитися відповідною сценою. Запитання 2 можна задати щодо конкретного персонажа або певного костюма.

1. Як декорації впливають на настрій, який створюють режисери?
2. Як костюми впливають на образ, який створюють режисери?
3. Як вибір актора впливає на історію, яку розповідають у фільмі?
4. Як реквізит впливає на образ, який створюють режисери?

Запитання щодо кінематографічних ефектів

Запитання 1–3 можна поставити щодо всього фільму або певної сцени.

1. Наведіть приклади різних планів (крупний, середній, дальній) і опишіть, як він вплинув на розкриття сюжету фільму.
2. Наведіть приклади різних ракурсів (низький кут, високий кут, на рівні очей), які використовувалися у цьому фільмі, і для кожного опишіть, як ракурс вплинув на подання кадру.
3. Наведіть приклади різних типів переходів від одного кадру до іншого і для кожного опишіть, як перехід вплинув на фільм (склейка / *cut*, затемнення / *fade in, fade out*, наплив / *dissolve*).
4. Що таке паралельний монтаж і для чого його використано у фільмі?

5. Опишіть різницю між довгими та короткими кадрами.
6. Проаналізуйте використання музики у фільмі. Чи покращила вона історію, яку намагалися розповісти режисери? Яку б музику ви використали в цьому фільмі?
7. Проаналізуйте використання звуків (крім музики) у фільмі. Чи покращили вони історію, яку створили режисери? Які звуки (крім музики) ви б використали, щоб розкрити головну ідею цього фільму?
8. Яка різниця між «низьким ключем» і «високим ключем» і як освітлення використовуються у фільмі?
9. Яка різниця між «бічним освітленням» і «переднім освітленням» і як воно використано у фільмі?
10. *Примітка: фільм – це композиція картинок, а не слів, як в романі.* Які сцени розкривають ключові моменти сюжетної лінії? Опишіть сцену і поясніть її роль.
11. Охарактеризуйте використання кольору у фільмі. Чи змогли режисери за допомогою кольору викликати певні емоції? Чи досягнута мета режисера? Який колір ви б використали у фільмі?

Додаткові запитання до іноземних фільмів

Запитання 1–3 можна розширити залежно від фільму та здібностей учнів.

1. Опишіть одну універсальну річ, яку ви дізналися з фільму.
2. Опишіть, що ви дізналися про культуру країни, в якій відбувалися події фільму.
3. Як режисер з [*назвати країну, в якій проводиться заняття, або країну, яку вивчав клас*] міг підійти до теми фільму?
4. Як режисер з [*назвати країну, в якій проводиться заняття, або країну, яку вивчав клас*] міг розкрити [*назвати один чи більше аспектів фільму*]?
5. Як цю історію могли розкрити з точки зору іншої культури?
6. Історія цього фільму є унікальною для [*назвати культуру історії, показаної у фільмі*] чи історія цього фільму могла відбуватися в іншій країні / місці?

ВАРІАНТИ ЗАВДАНЬ, ПРОЄКТІВ ДЛЯ РОБОТИ З БУДЬ-ЯКИМ ФІЛЬМОМ

Теми для коротких письмових завдань можуть включати:

1. Яке найсильніше почуття ви відчували під час перегляду фільму?
2. Що ви дізнались з цього фільму?
3. Яким героєм ви захоплювалися / кого з героїв ви ненавиділи, любили, жаліли найбільше?

Есе

Історична точність

Учні можуть досліджувати й оцінювати історичну достовірність фільму, а за умови виявлення неточностей, вони можуть проговорити причини, які спонукали режисерів змінити факти.

Творчі письмові завдання

Завдання, які стимулюватимуть творчість учнів:

- 1) написати новий фінал історії;
- 2) додати нових персонажів або нові події до існуючої сцени та показати, як в результаті змінюється історія;
- 3) написати додаткову сцену з власним місцем дії, дією та/або діалогом;
- 4) розширити передісторію одного з персонажів і зробити її окремою історією;
- 5) написати лист від персонажа оповідання до учня, або від персонажа оповідання до класу, або від одного персонажа іншому, або від учня до персонажа оповідання;
- 6) зробіть розкадрування або напишіть продовження.
- 7) написати власний начерк-ескіз сценарію фільму в довільно обраному жанрі (трилер, мелодрама, комедія, бойовик тощо) на основі простого загальновідомого сюжету («Колобок», «Курочка Ряба», «Солом'яний бичок», «Коза-Дерева» і т.п.).

Кінокритика

Деяким учням сподобається писати рецензії на фільми, можливо, для публікації в шкільній газеті. Учнім необхідно нагадати, що вони мають наводити докази на підтримку своїх тверджень.

Зразок завдання:

Уявіть, що ви кінокритик великої газети. Напишіть критичну статтю про фільм «...». Обов'язково підтверджуйте свої висновки доказами та логічними аргументами.

Завдання: переконати глядача в політичному та соціальному значенні документального фільму

1. Укажіть назву фільму та рік його виходу. Потім коротко опишіть, про що фільм і ідею, яку він відстоює.
2. Опишіть хід фільму: як він починається, які етапи проходить і чим завершується.
3. Наведіть шість фактів, описаних у фільмі, які справили на вас враження, і поясніть, як кожен факт пов'язаний із задумом або темою фільму.
4. Як автори фільму намагалися переконати вас у позиції, яку відстоюють? Зверніть увагу на логіку, емоції і упередження.
5. Під час перегляду чи здавались аргументи, наведені на підтримку позиції авторів фільму, слабким або оманливим? Якщо так, поясніть у чому саме аргументація була помилковою.
6. Опишіть кінематографічні прийоми, які були використані, щоб викликати у глядачів емоції та переконати їх у правильності позиції авторів фільму без опори на факти чи логічні аргументи.
7. Якби режисери запитали, як можна покращити цей фільм, що б ви їм відповіли? Детально опишіть зміни, які ви б запропонували.
8. Чи змінив фільм вашу думку щодо будь-якого аспекту теми, яку він висвітлює? Яка інформація, аргумент чи техніка переконання змусили вас змінити свою думку?

Робота з екранізаціями літературних творів

Прочитайте запитання перед переглядом фільму, щоб знати, на що звернути увагу під час перегляду. У перервах під час показу або в кінці фільму ви матимете можливість зробити короткі записи у відведених для цього місцях. Якщо ви робите нотатки під час перегляду, переконайтеся, що вони не заважають сприймати фільм.

Після закінчення фільму надайте відповіді на кожне запитання. Відповіді мають бути повними та вичерпними, демонструвати, що ви уважно дивилися фільм та замислилися над тим, що показано на екрані. Усі відповіді мають бути повними реченнями з дотриманням правил орфографії, граматики та пунктуації.

Запитання

1. Опишіть роман, який ви читали, і фільм, який став його екранізацією:
 - 1.1. Назва роману, жанр, автор і рік видання.
 - 1.2. Назва фільму, знятого за романом, режисер, рік випуску.
2. Опишіть будь-які відмінності між місцем дії та періодом у романі та фільмі. Чи суттєво вони змінюють історію?

3. Наскільки добре актори фільму відображають персонажів книги (особисті якості героя, зовнішній вигляд, дії та діалогічне мовлення)? Хто вам більше сподобався: герой книги чи фільму? Чому?

3.1. Головний герой.

3.2. Антагоніст.

3.3. Другорядний герой.

4. Який головний урок ви винесли з роману? Чи змінюється щось після перегляду фільму? Якщо так, опишіть зміну.

5. Як представлено конфлікт у фільмі порівняно з романом? Опишіть істотні відмінності та подібності. Що ви думаєте про ці зміни?

6. Опишіть усі сюжети, які було додано до фільму або видалено з історії, що викладено в книзі. Що ви думаєте про ці зміни?

7. Порівняйте розв'язку конфліктів, представлених у романі та у фільмі.

8. Визначте, роман чи фільм є кращими у здатності зацікавити читача / глядача та подати важливий життєвий урок. Обґрунтуйте свою точку зору конкретними посиланнями на книгу та фільм.

9. Опишіть чотири елементи або прийоми художньої літератури, такі як мотив, символ, перебільшення, спогади, опозиція, іронія або мова (дикція), які були використані в книзі та перенесені у фільм.

10. Що б ви могли додати до фільму, щоб глядачі могли краще оцінити історію, викладену в романі?

ЗМІСТ

ПЕРШИЙ РІК НАВЧАННЯ *Історія зародження кінематографа. Початковий період розвитку*

<u>Нормативний зміст, обсяг та результати першого року навчання</u>	5
<i>Модуль 1. Історія виникнення кіно (8 уроків)</i>	
<u>Уроки 1.1–1.2. Тема «Зародження кінематографа»</u>	7
<u>Уроки 1.3–1.4. Тема «Перші прибори – попередники кінематографа»</u>	14
<u>Уроки 1.5–1.6. Тема «Внесок братів Огюста і Луї Люм'єрів в історію кіно»</u>	23
<u>Уроки 1.7–1.8. Тема «Творча діяльність Жоржа Мельєса і поява ігрового кіно»</u>	29
<i>Модуль 2. Початковий період розвитку кіно. Німий кінематограф (6 уроків)</i>	
<u>Уроки 2.1–2.2. Тема «Виникнення кінематографа в США»</u>	35
<u>Уроки 2.3–2.4. Тема «Початковий період розвитку кінематографа в Європі. Діяльність Шарля Пате та Леона Гомона»</u>	42
<u>Уроки 2.5–2.6. Тема «Виникнення кінематографії в Україні»</u>	47
<i>Модуль 3. Майстри німого кіно (6 уроків)</i>	
<u>Уроки 3.1–3.2. Тема «“Батько” американського пригодницького кіно та вестерну режисер Едвін Портер»</u>	54
<u>Уроки 3.3–3.4. Тема «Видатні відкриття режисера Девіда Ворка Гріффіта»</u>	58
<u>Уроки 3.5–3.6. Тема «Творчість мультиплікатора Владислава Старевича»</u>	63
<i>Модуль 4. Розвиток світового кіномистецтва в 1920-ті рр. ХХ ст. (8 уроків)</i>	
<u>Уроки 4.1–4.2. Тема «Голлівуд епохи німого кіно. Виникнення жанрів»</u>	67
<u>Уроки 4.3–4.4. Тема «Художні напрями в європейському кіно. Реалізм. Німецький кіноекспресіонізм»</u>	80
<u>Уроки 4.5–4.6. Тема «Художні напрями в європейському кіно. Французький авангард. Імпресіонізм. Сюрреалізм»</u>	85
<u>Уроки 4.7–4.8. Тема «Творчість Сергія Ейзенштейна»</u>	88
<i>Модуль 5. Розвиток кіномистецтва в Україні в 1920–1930-ті рр. ХХ ст. (7 уроків)</i>	
<u>Уроки 5.1–5.2. Тема «Зародження українського поетичного кінематографа»</u>	91
<u>Уроки 5.3–5.4. Тема «Вітчизняні кіномитці та їх місце в розвитку кіно»</u>	95
<u>Уроки 5.5–5.6. Тема «Кінодокументалістика Дзиги Вертова»</u>	101

ДРУГИЙ РІК НАВЧАННЯ

Види та жанри кіно. Життєвий цикл кінофільму

<u>Нормативний зміст, обсяг та результати другого року навчання</u>	106
<i>Модуль 6. Види кіно. Поділ фільму за тривалістю (8 уроків)</i>	
<u>Урок 6.1. Тема «Види кіно та хронометраж фільмів»</u>	109
<u>Урок 6.2. Тема «Художнє (ігрове) кіно та його особливості»</u>	113
<u>Урок 6.3. Тема «Документальне кіно: історія розвитку та жанри»</u>	119
<u>Урок 6.4. Тема «Сучасні українські документальні фільми»</u>	130
<u>Урок 6.5. Тема «Науково-популярне кіно: його історія та розвиток»</u>	134
<u>Урок 6.6. Тема «Сучасне науково-популярне кіно»</u>	140
<u>Урок 6.7. Тема «Мультиплікаційне кіно та його види»</u>	142
<u>Урок 6.8. Тема «Видатні українські режисери анімації та їхня творчість»</u>	150

<i>Модуль 7. Жанри художнього кіно та мультиплікації (17 уроків)</i>	
Урок 7.1. Тема «Пригодницьке кіно»	156
Урок 7.2. Тема «Фільми жахів. Детективні фільми»	162
Урок 7.3. Тема «Кінокомедія»	172
Урок 7.4. Тема «Відомі постаті кінокомедії»	178
Урок 7.5. Тема «Історичне кіно»	184
Урок 7.6. Тема «Знакові історичні фільми»	188
Урок 7.7. Тема «Література і кіно. Екранізація»	195
Урок 7.8. Тема «Відомі світові та українські екранізації»	200
Урок 7.9. Тема «Мюзикл на екрані»	206
Урок 7.10. Тема «Найвідоміші фільми-мюзикли»	210
Урок 7.11. Тема «Науково-фантастичні фільми»	216
Урок 7.12. Тема «Візуальні ефекти у фантастичних фільмах»	225
Урок 7.13. Тема «Жанр казка в кінематографі»	229
Урок 7.14. Тема «Жанр казка в мультиплікації»	233
Урок 7.15. Тема «Жанр фентезі в кіно»	236
Уроки 7.16–7.17. Тема «Найвідоміші фільми в жанрі фентезі»	239

Модуль 8. Процес створення фільму (10 уроків)

Урок 8.1. Тема «Склад знімальної групи. Творчий колектив»	246
Урок 8.2. Тема «Важливі, але малопомітні кінопрофесії»	251
Урок 8.3. Тема «Режисер як ключова фігура в створенні фільму»	256
Урок 8.4. Тема «Видатні режисери світового кіно»	260
Урок 8.5. Тема «Творча складова роботи оператора в кіно»	270
Урок 8.6. Тема «Видатні оператори світового кіно»	275
Урок 8.7. Тема «Особливості кіноакторської професії»	284
Урок 8.8. Тема «Популярні українські кіноактори»	289
Урок 8.9. Тема «Цикл створення фільму»	299
Урок 8.10. Тема «Презентація та прокат фільму»	303

ТРЕТІЙ РІК НАВЧАННЯ

Сторінки історії кінематографа в період з 1930 р. ХХ ст. і до початку ХХІ ст.

Нормативний зміст, обсяг та результати третього року навчання	307
---	-----

Модуль 9. Світове кіно 30-х рр. ХХ ст. Поява звукового кіно (8 уроків)

Уроки 9.1–9.2. Тема «Виникнення звукового кіно»	310
Уроки 9.3–9.4. Тема «Нові риси кінокомедії»	316
Уроки 9.5–9.6. Тема «Шедеври кінематографії 30-х рр. ХХ ст.»	322
Уроки 9.7–9.8. Тема «Внесок Волта Діснея в розвиток світової мультиплікації»	329

Модуль 10. Розвиток кіно в 40-і рр. ХХ ст. Друга світова війна та її вплив на розвиток кінематографа в різних країнах (6 уроків)

Уроки 10.1–10.2. Тема «Друга світова війна та її вплив на кінематограф різних країн» ...	336
Уроки 10.3–10.4. Тема «Воєнна тематика в художніх фільмах»	342
Уроки 10.5–10.6. Тема «Документальне кіно в роки війни»	347

Модуль 11. Розвиток кіно в 50-80-ті рр. ХХ ст. (13 уроків)

Уроки 11.1–11.2. Тема «Італійський неореалізм у післявоєнному кіно»	352
Уроки 11.3–11.4. Тема «Французька “Нова хвиля”»	358
Уроки 11.5–11.6. Тема «Дитяче кіно та мультиплікація 50–70-х рр. ХХ ст.»	363
Уроки 11.7–11.9. Тема «Український поетичний кінематограф 60-х рр. ХХ ст.»	370
Уроки 11.10–11.11. Тема «Світовий кінематограф 1970–1980-х рр. ХХ ст.»	376
Уроки 11.12–11.13. Тема «Поняття «авторське кіно»	381

<i>Модуль 12. Кіно останніх десятиріч XX ст. Вплив інформаційних технологій на зміну кіномови (8 уроків)</i>	
Уроки 12.1–12.2. Тема «Бойовик – один з провідних жанрів епохи»	388
Уроки 12.3–12.4. Тема «Поняття «постмодернізму» у світовому кінематографі 1990-рр. XX ст.»	392
Уроки 12.5–12.6. Тема «Технологічні зміни в кінематографі»	397
Уроки 12.7–12.8. Тема «Розвиток мультиплікації в 1990-ті рр. XX ст.»	404

ЧЕТВЕРТИЙ РІК НАВЧАННЯ

Сучасний кінематограф у контексті світової художньої культури. Сприйняття фільмів та вплив творів кіномистецтва

Нормативний зміст, обсяг та результати четвертого року навчання	409
---	-----

Модуль 13. Сучасний кінематограф у контексті світової художньої культури.

Сприйняття фільмів та вплив творів кіномистецтва (14 уроків)

Уроки 13.1–13.3. Тема «Тенденції розвитку, напрями світового кіно на поч. XXI ст.»	411
Уроки 13.4–13.6. Тема «Найвідоміші сучасні режисери»	416
Уроки 13.7–13.9. Тема «Сучасний український кінематограф»	421
Уроки 13.10–13.11. Тема «Кіно і телебачення»	428
Уроки 13.12–13.14. Тема «Сучасна анімація та її особливості»	434

Модуль 14. Мова фільмів. Розуміння та інтерпретація візуального тексту, аналіз елементів фільму у вибраних сценах (9 уроків)

Уроки 14.1–14.3. Тема «Зміст фільму та його основні елементи»	445
Уроки 14.4–14.6. Тема «Сприйняття фільмів різних жанрів»	451
Уроки 14.7–14.9. Тема «Час та простір у структурі екранного твору»	455

Модуль 15. Фільм як історичний і культурний артефакт. Взаємовплив кіно та суспільства (6 уроків)

Уроки 15.1–15.3. Тема «Соціальні проблеми та історичні події в фільмі»	460
Уроки 15.4–15.6. Тема «Фільм як витвір мистецтва»	464

Модуль 16. Підготовка мистецького проєкту (6 уроків)

Уроки 16.1–16.6. Тема «Створення мистецького проєкту»	468
---	-----

ДОДАТКИ

[Додаток 1. Запитання для обговорення будь-якого фільму](#)

Загальні запитання, які сприяють дискусії в класі.....	470
Запитання щодо характеристики героїв.....	470
Запитання, які розкривають сюжет.....	471
Запитання щодо теми, ідеї фільму.....	472
Запитання щодо літературних елементів у фільмі.....	472
Запитання щодо театральних засобів та ефектів.....	473
Запитання щодо кінематографічних ефектів.....	473
Додаткові запитання до іноземних фільмів.....	474

[Додаток 2. Варіанти завдань, проєктів для роботи з будь-яким фільмом](#)

Есе.....	475
Творчі письмові завдання.....	475
Кінокритика.....	475
Завдання: переконати глядача у політичному та соціальному значенні документального фільму.....	475
Робота з екранізаціями літературних творів.....	476



КИЇВ - 2024