

**Міністерство освіти і науки,
молоді та спорту України
Державний заклад «Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка»**

К. М. Шелупахіна

**ІСТОРИЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО
КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА**

*Навчально-методичний посібник
для студентів заочного відділення
спеціальності 6.020200 «Кіно-, телемистецтво»*

Луганськ – 2012

УДК [791.43+7.097](100+477)(09).(076.6)

ББК 85.373(0)р3+85.382.3(0)р3

Ш44

Рецензенти:

Федь А. М. – доктор філософських наук, професор, зав. кафедри естетики, історії та теорії культури Слов'янського державного педагогічного університету.

Жулій Т. Б. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової філософії та естетики СУНУ імені В. Даля.

Ірдиненко К. О. – кандидат філософських наук, доцент, зав. кафедри хореографії Інституту культури та мистецтв ЛНУ імені Тараса Шевченка.

Шелупахіна К. М.

Ш44 Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва : навч.-метод. посібник для студ. I-II курсів Інституту культури та мистецтв спец. «Кіно-, телемистецтво» / К. М. Шелупахіна ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. – 148 с.

У навчально-методичному посібнику аналізуються питання теорії та методології вивчення історії кіномистецтва, розкривається зміст історичних етапів розвитку мистецтва кіно. Розділи посібника містять теоретичний матеріал, біографічні відомості, цікаві факти з історії світового кіномистецтва, плани практичних занять, питання для самоконтролю, глосарій термінів та літературу.

Рекомендовано для студентів I-II курсів заочного відділення спеціальності 6.020200 «Кіно-, телемистецтво».

УДК [791.43+7.097](100+477)(09).(076.6)

ББК 85.373(0)р3+85.382.3(0)р3

*Рекомендовано до друку навчально-методичною радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № від 2012 р.)*

© Шелупахіна К. М., 2012

© ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012

ЗМІСТ

Передмова.....	5
Навчально-тематичний план курсу «Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва	8

РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-,ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... 21

Тема 1. Методологічні основи аналізу історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва	21
Тема 2. Світове кіно на початку ХХ століття. Твори німого кіно.....	32
Тема 3. Світове та вітчизняне кіно у 20 - 30-ті роки ХХ ст.....	43
Тема 4. Світове та вітчизняне кіно у 40 - 50-ті роки ХХ ст.....	65
Практичні заняття до розділу І.....	76
Практичне заняття 1. Мистецтво кіно в системі світової та вітчизняної художньої культури	76
Практичне заняття 2. Види і жанри кіно	77
Практичне заняття 3. Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіномистецтва у 20-ті роки ХХ ст.	78
Практичне заняття 4. Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіномистецтва у 30-ті роки ХХ ст.	79
Практичне заняття 5. Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіномистецтва у 40-50-ті роки ХХ ст.	80

РОЗДІЛ ІІ. ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 82

Тема 1. Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво у 60-70-ті роки ХХ ст.	82
Тема 2. Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво у 80-90-ті роки ХХ ст.	98
Тема 3. Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво на початку ХХІ ст.	110
Практичні заняття до розділу П.	117
Практичне заняття 1. Жанрово-тематичні напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва у 60-70-ті роки ХХ ст.	117
Практичне заняття 2. Жанрово-тематичні напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва у 80-90-ті роки ХХ ст.	118
Практичне заняття 3. Жанрово-тематичні напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва на початку ХХІ ст. (2000-2006 рр.).....	120
Тести з історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва	123
Глосарій	134
Використана література	145

Передмова

Мистецтву кіно і телебачення приділяється значна увага у вирішенні питань освіти та виховання. Дана обставина не є випадковою, якщо звернути увагу на складність екранних феноменів як об'єктів вивчення. Розвиток кіно-, телемистецтва, якому на сьогодні минуло трохи більше, ніж сто років, відбувався на тлі суперечливих подій історії. Кіно, що виникло як виробнича галузь з усіма необхідними технологічними вимірами, притаманними індустріальному суспільству з часом набуло ідеологічного значення. За певних умов кіно-, телемистецтво перетворилося на засіб донесення важливих ідей в художньо-образній формі, на засіб потужного впливу на людські маси. Кіно-, телемистецтво є глибоко вкоріненим у соціальне життя людства, тому вивчення історії мистецтва кіно і телебачення без огляду на соціально-політичні та загальнокультурні аспекти неможливо. Сучасне кіно-, телемистецтво є важливою ланкою світової художньої культури, і в даному сенсі науковці досліджують полікультурність екранного видовища, аналізують мову екрану як засіб невербального спілкування, вивчають питання інтеграції та діалогових стосунків кіно з іншими видами мистецтва, формами культурної творчості. На «перетинанні» історії та теорії кіно-, телемистецтва як фундаментальні постають питання засобів художньої виразності екранних мистецтв. За умов постійного розширення виробництва екранної продукції додаткового аналізу потребують проблеми жанроутворення, стилів та напрямків мистецтва кіно і телебачення, структури фільму. Кіно-, телемистецтво є галуззю художньої творчості, сферою здійснення творчого пошуку та творчої самореалізації особистості. Узята з цієї точки зору, історія кіно-, телемистецтва, з одного боку, є тісно пов'язаною із людським буттям, із діяльністю людини-митця. З іншого ж боку історія кіно-, телемистецтва постає як культурна спадщина, зібрання екранних творів, що набули статусу художніх цінностей. Такі твори є результатом

творчої роботи митців, кожен з яких відмічений індивідуальним талантом та самобутньою творчою манерою. Одночасно кінотвір є об'єктом глядацького споглядання, своєрідним «транслятором» творчих ідей та думок, що у різні часи хвилювали людство.

Стрімкий розвиток сучасного інформаційного суспільства на межі ХХ – ХХІ століть обумовив формування принципово нового типу культури, яка отримала назву екранної. До складу сучасної екранної культури входять кіномистецтво, телебачення та відео. На тлі подальшого розвитку інформаційного суспільства, за рахунок оснащення новими, більш доскональшими технічними засобами екранна культура стає ключовим фактором культурного розвитку ХХІ століття. Сучасна екранна культура відмічена, з одного боку, ознаками кіномистецтва, а з іншого – формується на основі синтезу комп'ютера з відеотехнікою, шляхом об'єднання засобів зв'язку з каналами передачі інформації, котрі в сукупності утворюють специфічне інформаційно-художнє середовище. Потреба в адаптації людини до інформаційно-художнього середовища актуалізує проблему освіти та виховання молоді засобами екранних мистецтв. За таких умов історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва постає найцікавішим предметом вивчення, невід'ємною складовою гуманітарної підготовки спеціалістів з вищою освітою. Для сучасної людини є важливим уміння не тільки споглядати екранне видовище, але й розуміти його зміст. Знання історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва, володіння теоретичними основами мистецтва кіно і телебачення дозволить студентам, адекватно оцінювати екранне видовище, здійснювати аналіз-інтерпретацію екранного твору на основі ціннісного підходу, із використанням принципів інтеграції мистецтв, полікультурності та діалогу культур.

Метою даного навчально-методичного посібника є узагальнення й інтеграція знань студентів з історії світового

та вітчизняного кіно-, телемистецтва на методологічному рівні, формування цілісних уявлень щодо систематизованої картини розвитку екранних мистецтв. Такий підхід потребує реалізації наступних завдань:

- вивчення теоретичних понять, які визначають сутність екранних мистецтв, їх місце в системі сучасної художньої культури
- аналіз етапів розвитку світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва;
- засвоєння спеціальних знань з історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва;
- знайомство з екранними творами, які утворюють фонд світової художньої класики

Підсумком вивчення історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва має бути володіння базовими знаннями генезису та еволюції екранних мистецтв як складової художньої культури ХХ-ХХІ століть, періодизації історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва, специфіки екранного образу, художньої мови екранних мистецтв; вмінь етико-естетичної оцінки екранних творів різних часів, аналізу й узагальнення явищ сучасної екранної культури, прогнозування щодо її подальшого розвитку; навичок аналізу-інтєрпретації окремого екранного твору з метою визначення образного змісту, структури екранного видовища, культурно-виховного та просвітницького значення, наявності діалогових (інформаційно-художніх) зв'язків, внеску творців у розвиток світової та вітчизняної культури.

Пропонований навчально-методичний посібник розрахований перш за все на студентів, що навчаються на заочних відділеннях ВНЗ за спеціальністю 6.020200 «Кіно-, телемистецтво» і вивчають курси історії мистецтв як фахові. Курс історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва на заочному відділенні вивчається впродовж II-VI триместрів і розрахований на 16 лекційних годин, 16 практичних та

самостійну роботу студентів (196 годин). Формою підсумкового контролю є іспит, запланований в кінці II та VI триместрів. У змісті навчально-методичного посібника студентам пропонуються опорні конспекти, ключові поняття, завдання для самостійної роботи, навчальна література, плани практичних занять, тести з історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва, глосарій. До складу кожного розділу навчально-методичного посібника включений додатковий матеріал: маловідомі факти з історії мистецтва кіно і телебачення, тлумачення теоретичних понять, біографічні відомості, матеріали для обговорення. Включення додаткового матеріалу до змісту тем навчального посібника надає виданню необхідний просвітницький та популяризаторський аспекти і має посприяти розширенню читацької аудиторії.

**НАВЧАЛЬНО-ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН КУРСУ
«ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-,
ТЕЛЕМИСТЕЦТВА»**

№	Розділи курсу	Кількість годин				Триместр	Форма контролю
		Загальна	Лекції	Практичні	Самостійні		
		232	16	16	196	II-VI	іспит
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ II –III триместри							

1	Методологічні основи аналізу історії світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва		2	2		II	Співбе-сіда
2	Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво на початку XX століття. Твори німого кіно		2	2		II	Співбе-сіда
Контрольна робота № 1							
3	Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво у 20-30-ті роки XX століття		2	4		III	Аналіз екранних творів
4	Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво у 40-50-ті роки XX століття		2	2		III	Аналіз екранних творів
Практичні заняття							
1	Мистецтво кіно і телебачення в системі світової та вітчизняної художньої культури			2		II	Співбе-сіда. Тестування
2	Види і жанри кіно			2		II	Тестування

3	Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіномистецтва у 20-ті роки ХХ століття			2		III	Аналіз екранних творів
4	Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно у 30-ті роки ХХ століття			2		III	Аналіз екранних творів
5	Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно у 40-50-ті роки ХХ століття			2		III	Аналіз екранних творів

РОЗДІЛ II. ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

IV – VI триместри

1	Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво у 60-70-ті роки ХХ століття		2			IV	Співбе-сіда
2	Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво у 80-90-ті роки ХХ століття		2	2		IV	Співбе-сіда
3	Світове та вітчизняне кіно-, телемистецтво на початку ХХІ століття		4	4		V	Аналіз екранних творів

Практичні заняття							
1	Українське кіно-, телемистецтво у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття			2		IV	Аналіз екранних творів
2	Кіно-, телемистецтво зарубіжних країн у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття			2		IV	Аналіз екранних творів
3	Кіно-, телемистецтво зарубіжних країн у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття			2		IV	Аналіз екранних творів
Контрольна робота № 2.							

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Розділ 1.

1. Методологія аналізу екранного твору – 4 години
2. Складові мови екрану – 4 години
3. Складові кінообразу – 4 години
4. Жанри художнього кіно – 4 години
5. Трансформація жанрів кіномистецтва – 4 години
6. Творчі здобутки режисерів німого кіно – 4 години
7. Становлення українського кіно. Одеська кіностудія, час виникнення, творчі здобутки першої половини ХХ століття – 4 години

8. Становлення українського кіно. Київська кіностудія, час виникнення, творчі здобутки першої половини ХХ століття – 4 години
9. Становлення українського кіно. Провідні українські актори і режисери першої половини ХХ століття – 4 години
10. Звуковий кінематограф 30-х років ХХ століття – 4 години
11. Патріотична тема в радянському кінематографі періоду Великої Вітчизняної війни – 4 години
12. Письмовий аналіз екранних творів, рекомендованих для самостійного перегляду – 4 години

Кінострічки, рекомендовані до перегляду:

XIX століття:

1. Перші стрічки братів Люм'єр (збірка стрічок), або «Прибуття потягу», «Вихід працівників з фабрики», «Сніданок дитини», «Политий садівник». К. ХІХ ст.
2. «Бедный Пьеро», реж. Е. Рейно, 1892 рік.
3. «Вокруг кабинки», реж. Е. Рейно, 1893 рік.

1900-ті роки:

4. «Большое ограбление поезда», реж. Е. С. Портер, 1903 рік.
5. «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), реж. О. Ханжонков, В. Гончаров, 1908 рік.

1910-ті роки:

6. «Оборона Севастополя», реж. В. Ромашков, 1911 рік.
7. «Народження нації», реж. Д. Гріфіт, 1915 рік.
8. «Жизнь за жизнь», реж. Є. Бауер, 1916 рік.
9. «Молчи, грусть, молчи», реж. П. Чардинін, 1918 рік.
10. «Отец Сергей», реж. Я. Протазанов, 1918 рік.

1920-ті роки:

11. «Кино-глаз», реж. Д. Вертов, 1924 рік.
12. «Золотая лихорадка», реж. Ч. Чаплін, 1925 рік.

13. «Броненосец «Потемкин», реж. С. Эйзенштейн, 1925 рік.
14. «Ягодка любви», реж. О. Довженко, 1926 рік.
15. «Певец джаза», реж. А. Кросланд, 1927 рік.
16. «Метрополис», реж. Фриц Ланг, 1927 рік.
17. «Пароходик Вилли», реж. У. Дісней, 1928 рік.
18. «Человек с киноаппаратом», реж. Д. Вертов, 1929 рік.
19. «Андалузский пес», реж. Л. Бунюель, 1929 рік.

1930-ті роки:

20. «Симфония Донбасса», реж. Д. Вертов, 1930 рік.
21. «Земля», реж. О. Довженко, 1930 рік.
22. «Огни большого города», реж. Ч. Чаплін, 1931 рік.
23. «Кинг-Конг», реж. М. Купер, Е. Шодсак, 1933 рік.
24. «Веселые ребята», реж. Г. Александров, 1934 рік.
25. «Пышка», реж. М. Ромм, 1934 рік.
26. «Цирк», реж. Г. Александров, 1936 рік.
27. «Белоснежка и семь гномов», реж. Д. Хенд, 1937 рік.
28. «Волга-Волга», реж. Г. Александров, 1938 рік.
29. «Александр Невский», реж. С. Эйзенштейн, 1938 рік.
30. «Олимпия», реж. Л. Рифеншталь, 1938 рік.
31. «Подкидыш», реж. Т. Лукашевич, 1939 рік.
32. «Дилижанс», реж. Д. Форд, 1939 рік.
33. «Унесенные ветром», реж. В. Флеминг, 1939 рік.

1940-ві роки:

34. «Великий диктатор», реж. Ч. Чаплін, 1940 рік.
35. «Гроздь гнева», реж. Д. Форд, 1940 рік.
36. «Свинарка и пастух», реж. І. Пир'єв, 1941 рік.
37. «Мистер и миссис Смит», реж. А. Хічкок, 1941 рік.
38. «Касабланка», реж. М. Кёртис, 1942 рік.
39. «Рим, открытый город», реж. Р. Росселіні, 1945 рік.
40. «Гамлет», реж. Л. Олів'є, 1948 рік.
41. «Похитители велосипедов», реж. В. де Сіка, 1948 рік.
42. «Кубанские казаки», реж. І. Пир'єв, 1949 рік.

1950-ті роки:

43. «Расёмон», реж. А. Куросава, 1950 рік.
44. «Трамвай «Желание», Е. Казан, 1951 рік.
45. «Римские каникулы», реж. У. Вайлер, 1953 рік.
46. «Семь самураев», реж. А. Куросава, 1954 рік.
47. «Карнавальная ночь», реж. Е. Рязанов, 1956 рік.
48. «Весна на Заречной улице», реж. М. Хуциев, 1956 рік.
49. «Летят журавли», реж. М. Калатозов, 1957 рік.
50. «Высота», реж. О. Зархі, 1957 рік.
51. «Ночи Кабирии», реж. Ф. Феліні, 1957 рік.
52. «В джазе только девушки», реж. Б. Уайлдер, 1959 рік.
53. «Баллада о солдате», реж. Г. Чухрай, 1959 рік.

Розділ 2.

1. Жанрово-тематичні напрямки світового кіномистецтва – 4 години
2. Представники українського поетичного кіно, огляд творчості – 4 години
3. Представники течії неореалізму, огляд творчості – 4 години
4. Представники «нової хвилі», огляд творчості – 4 години
5. Представники авторського кіно, огляд творчості – 4 години
6. Представники новаторського кіно Росії, огляд творчості – 4 години
7. Жанри художнього кіно другої половини ХХ століття – 4 години
8. Міжнародні кінофестивалі, історія виникнення, номінації – 4 години
9. Український кінематограф на початку ХХІ століття – 4 години
10. Жанри художнього кіно на початку ХХІ століття – 4 години

11. Телебачення в системі засобів масової інформації – 4 години
12. Жанри сучасного телебачення – 4 години
13. Українське телебачення на початку ХХІ століття – 4 години
14. Новітні технології створення телевізійної продукції – 4 години
15. Письмовий аналіз екранних творів, рекомендованих для самостійного перегляду – 4 години

Кінострічки, рекомендовані до перегляду:

1960-ті роки:

1. «Сладкая жизнь», 1960 рік, «Восемь с половиной», реж. Ф. Фелліні, 1963 рік.
2. «Психо», 1960 рік, «Птицы» реж. А. Хічкок, 1963 рік.
3. «Лоуренс Аравийский», реж. Д. Лін, 1962 рік.
4. «Гусарская баллада», реж. Е. Рязанов, 1962 рік.
5. «Доктор Ноу», реж. Т. Янг, 1962 рік.
6. «Клеопатра», реж. Дж. Манкевич, 1963 рік.
7. «Гамлет», реж. Г. Козинцев, 1964 рік.
8. «Тіні забутих предків», реж. С. Параджанов, 1964 рік.
9. «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», реж. Е. Клімов, 1964 рік.
10. «Операция "Б" и другие приключения Шурика», реж. Л. Гайдай, 1965 рік.
11. «Обыкновенный фашизм», реж. М. Ромм, 1965 рік.
12. «451 градус по Фаренгейту», реж. Ф. Трюффо, 1966 рік.
13. «Неуловимые мстители», реж. Е. Кеосаян, 1966 рік.
14. «Однажды на Диком Западе», реж. С. Леоне, 1968 рік.

1970-ті роки:

15. «Заводной апельсин», реж. С. Кубрик, 1971 рік.

16. «Крестный отец», реж. Ф. Ф. Coppola, 1972 рік.
17. «Семнадцать мгновений весны», реж. Т. Ліознова, 1973 рік.
18. «Соломенная шляпка», реж. Л. Квинихидзе, 1974 рік.
19. «Здравствуйте, я ваша тетя!», реж. В. Титов, 1975 рік.
20. «Нью-Йорк, Нью-Йорк», реж. М. Скорсезе, 1977 рік.
21. «Обыкновенное чудо», реж. М. Захаров, 1978 рік.
22. «Сталкер», реж. А. Тарковский, 1979 рік.
23. «Осенний марафон», реж. Г. Данелия, 1979 рік.
24. «Гараж», реж. Е. Рязанов, 1979 рік.

1980-ті роки:

25. «Полеты во сне и наяву», реж. Р. Балаян, 1982 рік.
26. Pink Floyd «Стена», реж. А. Паркер, 1982 рік.
27. «Инопланетянин», реж. С. Спілберг, 1975 рік.
28. «Любовь и Голуби», реж. В. Меньшов, 1984 рік.
29. «Формула любви», реж. М. Захаров, 1984 рік.
30. «Дюна», реж. Д. Лінч, 1984 рік.
31. «Кин-дза-дза!», реж. Г. Данелия, 1986 рік.
32. «Пьянь», реж. Б. Шредер, 1987 рік.
33. «Человек дождя», реж. Б. Левінсон, 1988 рік.
34. «Алиса», реж. Ян Шванкмайер, 1988 рік.
35. «Интердевочка», реж. П. Тодоровский, 1989 рік.
36. «Бэтмэн», реж. Т. Бартон, 1989 рік.

1990-ті роки:

37. «Список Шиндлера», реж. С. Спілберг, 1993 рік.
38. «Леон», реж. Л. Бессон, 1994 рік.
39. «Форрест Гамп», реж. Р. Земекіс, 1994 рік.
40. «Криминальное чтиво», реж. К. Тарантіно, 1994 рік.
41. «Мертвец», реж. Дж. Джармуш, 1995 рік.
42. «Отважное сердце», реж. М. Гібсон, 1995 рік.

43. «12 обезьян», реж. Т. Гілліам, 1995 рік.
44. «Четыре комнаты», реж. К. Тарантино, Р. Родригес, А. Андерс, А. Роквел, 1995 рік.
45. «Жизнь прекрасна», реж. Р. Беніньї, 1997 рік.
46. «Черная кошка, белый кот», реж. Е. Кустурица, 1998 рік.
47. «Большой Лебовски» реж. брати Коен, 1998 рік.
48. «Бойцовский клуб», реж. Д. Фінчер, 1999 рік.

2000-ні роки:

49. «Танцующая в темноте», реж. Ларс фон Трієр, 2000 рік.
50. «Даун Хаус», реж. Р. Качанов, 2001 рік.
51. «Погроври с ней», реж. П. Альмодовар, 2002 рік.
52. «Настройщик», реж. К. Муратова, 2004 рік.
53. «Богиня: как я полюбила», реж. Р. Литвинова, 2004 рік.
54. «Море внутри», реж. А. Аменабар, 2004 рік.
55. «Время», реж. Кім Кі Дук, 2006 рік.
56. «Банзай, режиссер!», реж. Т. Кітано, 2007 рік.
57. «Кочегар», реж. О. Балабанов, 2010 рік.
58. «Выход через сувенирную лавку», реж. Бенксі, 2010 рік.

Методика контролю знань та вмінь студентів з дисципліни «Історія світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва» реалізується через систему завдань, спрямованих на якісне засвоєння навчального матеріалу, перевірку знань і практичних умінь, аналіз самостійної роботи. Формами контролю знань та вмінь майбутніх спеціалістів, що використовуються у даному навчально-методичному посібнику є поточний контроль (співбесіда, тестування, аналіз екранного твору) та підсумковий контроль (виконання підсумкової контрольної роботи). Оцінка знань та вмінь студентів здійснюється **за принципом накопичення балів** за виконання форм контролю. Сума накопичених балів відповідає рівню засвоєння знань та

вмін студентів по курсу, що вивчається і отримує відображення у підсумковій екзаменаційній оцінці. Загальна кількість балів, що накопичуються студентами упродовж II триместру – 100, упродовж III-IV триместрів – 100. Зазначена сума містить у собі:

- Співбесіда – 2 бали (за кожен правильну відповідь)
- Тестування – 2 бали (за кожен правильну відповідь)
- Аналіз екранного твору – 1-18 балів (за кожний)
- Підсумкова контрольна робота – 1-25 балів

**Критерії оцінювання
за шкалою ECTS та у відповідності до національної системи оцінювання в Україні**

Оцінка ECTS	За національною системою	Кількість балів
A	«5» - відмінно	90-100
B	«4» - добре	83-89
C	«4» - добре	75-82
D	«3» - задовільно	63-74
E	«3» - задовільно	50-62
FX	«2» - незадовільно	21-49
F	«2» - незадовільно	0-20

**СИСТЕМА КОНТРОЛЮ
з дисципліни «Історія світового та вітчизняного
кіно-, телемистецтва»**

№	Форма контролю	Кількість балів	Критерії оцінювання
1.	Контрольна робота № 1. 1. Кінематограф у першій поло-	1 - 25	Володіння понятійним апаратом, відповідність застосування теоретичних по-

	<p>вині ХХ століття:</p> <p>а). доба «німого» кіно, пошук засобів художньої виразності мистецтва кіно. Творчий вклад братів Люм'єрів та Ж. Мельєса у розвиток світового кіно</p> <p>в). аналіз творчості провідних режисерів німого кіно 1900-1920 рр.</p>		<p>нять до аналізу історичного процесу становлення кіно як виду мистецтва; знання видових ознак мистецтва кіно, специфічних та неспецифічних засобів художньої виразності мистецтва кіно; вміння адекватної оцінки творчого внеску режисерів німого кіно із застосуванням відповідних теоретичних понять, пов'язаних із видовими та жанровими ознаками мистецтва кіно. Правильність історичних дат, грамотне написання імен режисерів, назв екранних творів, обізнаність щодо сюжету, виконавців головних ро-</p>
2.	<p>Аналіз екранного твору за рівнями:</p> <p>культурно-історичні умови створення; жанр, задум, ідея, кон-</p>	1-18	<p>Всі філіми теоретичних понять, здатних відобразити формальні та змістовні виміри екранного твору. Дотримання чіткої логіки рівней аналізу-</p>

	цепція; композиція, драматургія, конфлікт твору; засоби художньої виразності; режисура та акторська гра; місце твору в біографії режисера (актора). Аргументована оцінка твору.		інтерпретації екранного твору, співвідношення культурно-історичного, мистецтвознавчого, естетичного, біографічного рівней аналізу. Надання власної аргументованої оцінки щодо цінності твору, культурно-виховного та просвітницького значення.
3.	Контрольна робота № 2 1. Основні жанрово-тематичні напрямки світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва другої половини ХХ століття 2. Аналіз змін, що відбулися у світовому та вітчизняному кіно-, телемистецтві на початку ХХІ століття.	1-25	Володіння понятійним апаратом, знання основних жанрово-тематичних напрямків мистецтва кіно і телебачення другої половини ХХ ст., обізнаність щодо історичних дат, національних кінематографій країн світу, правопису імен режисерів та назв екранних творів; вміння проаналізувати сюжет екранного твору, вказати виконавців головних ролей; навички аргументованої оцінки екранного твору.

РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

ТЕМА 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ ІСТОРІЇ СВІТОВОГО КІНОМИСТЕЦТВА

1.1. Ознаки кіно як виду мистецтва

Слово «мистецтво» походить від грецького «*techne*» – техніка. Давні греки називали мистецтвом будь-яку діяльність, яка виконується людиною на основі знання розумних законів (традицій) та відмічена досконалістю. «Мистецтвом» у розумінні греків були як скульптура, так і політична або наукова діяльності, як поезія, так і мистецтво керування морськими судами. Згідно давньогрецьким міфам, художня творчість та наукова діяльність користувалися покровительством муз. Так, покровительками окремих видів мистецтва і науки були Калліопа, муза епічної поезії, Евтерпа, муза ліричної поезії, Ерато, муза любовних пісень, Терпсихора, муза танців, Талія, муза комедії, Полігімнія, муза священних гімнів, Кліо, муза історії, Уранія, муза астрономії. Для теоретичного позначення сутнісних ознак мистецтва в його відмінності від інших видів людської практики давньогрецький філософ Аристотель увів до наукового обігу поняття «*mimesis*» – наслідування. На думку вченого, завдяки діяльності наслідування людина набуває перші знання, формує культурні навички; результати діяльності наслідування викликають у спостерігача захоплення, оскільки сприяють пізнанню. Філософська спадщина Аристотеля містить ще одне важливу думку щодо сутності мистецтва. Крім загальної спроможності щодо наслідування мистецтву притаманні специфічний об'єкт та засоби наслідування. Мистецтво, зауважує Аристотель, на-

слідуює як тому, що було, так і тому, що «могло би бути». Тим самим філософ акцентував, по-перше, пізнавальну сутність мистецтва, по-друге, підкреслив роль творчої уяви в діяльності митця, а по-третє, вказав на символічно-образну природу художньої мови, що потребує розуміння. Види мистецтва, наголошує Аристотель, відрізняються один від одного об'єктом наслідування («чому наслідують?») та засобами наслідування («як наслідують?»).

За роки тисячолітнього розвитку теорія і практика мистецького життя набули значного ускладнення. Сучасне мистецтво існує в розмаїтті видів: література, театр, графіка, живопис, музика, архітектура, скульптура, прикладне й декоративне мистецтво, цирк, художня фотографія, дизайн, кіно, телебачення. Існування видів мистецтва об'єктивно пов'язано із розширенням видів мистецької практики, формами духовного життя, що опосередковують виникнення множини типів художнього освоєння світу. Існування видів мистецтва зумовлено також і суб'єктивними чинниками, а саме багатством творчих здібностей людини-митця, що самореалізується у різних видах художньої творчості.

Хоча розвиток видів мистецтва постійно виявляє тенденцію до зближення видів художньої творчості, не менш важливою є тенденція щодо збереження кожним мистецтвом власного об'єкту зображення разом із власними виражально-зображальними засобами. Кожен вид мистецтва історично набув деяких переваг у відтворення певних аспектів буття, тим самим вніс дещо своє, неповторне в художню культуру людства. Тривалий час перевага у зображенні кольорового багатства світу належала мистецтву живопису. Слово є джерелом мистецтва літератури. Виразально-зображальні можливості слова безмежні. Мистецтво літератури художньо опановує життєвий матеріал шляхом епічної розповіді про далеке минуле, відтворює драматизм соціальних подій, героїзм людських вчинків, розкриває ліричне самопочуття людини.

Мистецтво театру пізнає світ через драматичну дію. Своєрідним «будівельним» матеріалом театрального образу є людина, актор. Саме актор своєю сценічною поведінкою надає життєвого сенсу умовності театральної дії. Мистецтво музики вважається безпредметним, утім за допомогою образного звукопису музика відтворює емоційно-психологічні стани, рухи людської душі. Предметом музичного зображення є духовне життя людини.

У 20 столітті виник новий вид мистецтва – кіно. Виникнення кіно як засобу відтворення рухомого зображення на площині пов'язується із досягненнями науки і техніки в галузі оптики, хімії, електро- й фототехніки, дослідженнями фізіології людського зору. Утім процеси становлення кіно як виду мистецтва були набагато складнішими, пояснювати їх суто технічними причинами недостатньо. Аналіз соціальних передумов становлення кіно як виду мистецтва свідчить про загальне прискорення динаміки соціальних процесів межі XIX – XX століть, якісне оновлення труда, форм спілкування, ускладнену взаємодію людини із різними сферами дійсності. Аналіз художніх передумов виникнення кіно виявляє значні зміни у художньому житті суспільства, вказує на оновлення художньої мови традиційних видів мистецтв, «розхитування» канонів класичного мистецтва як важливі чинники подальшого розвитку художньої культури. На художню підготовку мистецтва кіно вплинули мистецькі експерименти, що переслідували мету відтворення руху засобами живопису та графіки; становленню кіно сприяли реформа театру, націлена на максимальне зближення театрального мистецтва з життям, відкриття в галузі акторської техніки; розвиток сюжету в мистецтві літератури наближався до методу «монтажу» епізодів.

За своєю видовою ознакою кіно є **синтетичним мистецтвом**. До складу кінообразу, крім елементів екранної образності входять літературний сценарій, образотворчі елементи, акторська гра, музика. Технічні винаходи та художні

відкриття, що відбувалися й відбуваються в галузі кіномистецтва, не змінюють сутність кінообразу, а лише доповнюють його синтетичну природу. Об'єктом екранного зображення є динаміка життя: мистецтво кіно оперує **часом** як засобом виразності, й у цьому сенсі кіно є **часовим мистецтвом**, здатним наочно передати стрімку зміну подій в їх внутрішній логіці. Кіно це також і **видовище**, що наслідує давні традиції популярних жанрів пантоміми, клоунади, мистецтва цирку. Відбір засобів художньої виразності суміжних видів мистецтва, художньо-естетичне осмислення прийомів пантоміми, клоунади та цирку (аттракціонів) разом із застосуванням елементів екранної образності сприяло становленню кіно як **виду мистецтва**. Розвиток кіномистецтва як самостійного виду художньої творчості передбачав створення мови екрану, а саме пошук специфічних засобів художньої виразності мистецтва кіно із урахуванням технічних інновацій, досвіду інших видів мистецтв, особистих творчих здобутків майстрів екрану.

Ключові слова: мистецтво; вид мистецтва; кіномистецтво; екранне видовище.

1.2. Мова екрану: специфічні та неспецифічні засоби художньої виразності кіномистецтва

Кіно володіє власними специфічними засобами художньої виразності. Дана обставина визначає існування кіно як одного із видів мистецтва, націленого на художньо-естетичне відтворення дійсності за допомогою екранних образів. Першоелементом екранної образності є **кадр**. На питання: «Що таке кадр?» сучасна теорія екранних мистецтв дає таку відповідь: «Кадром називається окремий фотознімок («кадрик») на плівці, на якому зафіксовано якийсь об'єкт чи одна із послідовних фаз його руху». З точки зору творення художнього змісту екранного видовища кадр не просто фіксує предмет

зображення або певну фазу його руху. Кадр як першоелемент екранної образності формує характер бачення предмету зображення, спрямовує увагу глядача на головне. У цьому сенсі кожний кадр будується із застосуванням певної драматургії як основи розвитку екранної образності. Подальші спроби переконливого художнього відтворення дійсності на екрані були пов'язані зі **змінами ракурсу**. Термін «ракурс» походить від французького «*raccourcir*» – скорочувати. Даний термін прийшов у кіно з мистецтва живопису, в якому ракурсне, тобто скорочене за певними правилами зображення предметів застосовується для створення на полотні ілюзії перспективи. У мистецтві кіно зміни ракурсу опосередковані рухом кінокамери, що ніби наслідують рух людського ока. Завдяки руху кінокамери (наближення, віддалення, кут зйомки) на екрані можна отримати різні масштаби зображення об'єктів. Для класифікації відстані між об'єктами зйомки та кінокамерою використовують поняття «план». У кіномистецтві розрізняють далекий план, загальний план, середній план, перший план, крупний план, зображення частини об'єкту, деталі. Зміна ракурсу надає можливості привернути увагу глядача до найбільш важливих моментів екранного зображення. Ракурсна зйомка є досить сильним специфічним засобом художньої виразності кіномистецтва, тому ракурс використовуються у відповідності до тієї чи іншої художньої мети. Так, зйомка «знизу» справляє на глядача враження сили й могутності предмету зображення; зйомка «згори», навпаки, може створити відчуття слабкості й безсилля.

У ході експериментального пошуку специфічних засобів художньої виразності мистецтва кіно змінам підлягала також і послідовність екранних зображень. Робота у цьому напрямку почалася разом із збільшенням тривалості фільмів. Коли відзнятий матеріал за обсягом перестав уміщуватися на цілісній плівці, режисери почали у буквальному сенсі різати плівку та склеювати екранні зображення у потрібній послідо-

вності. Згодом було помічено, що об'єднання двох, здавалося б, ніяк не пов'язаних за змістом екранних зображень дозволяє виявити додатковий, інколи неочікуваний художній смисл зображення в цілому. Так шляхом пошуків мистецтво кіно отримало ще одну можливість образного відтворення дійсності. Об'єднання екранних зображень, підпорядковане не технічним, а художньо-естетичним завданням, отримало назву **монтаж**. Художні можливості монтажу є по-справжньому безмежними. У технічне оснащення та художнє вдосконалення прийомів монтажу в мистецтві кіно зробили внесок митці різних країн світу. Монтаж як засіб художньої виразності кіномистецтва надає мові екрану додаткової змістовності. Принципи застосування монтажу зумовлені специфікою кінообразу, темпом і ритмом розгортання кінообразу в часі, з одного боку, впливом часових вімірів кінообразу на людське сприйняття, з іншого. «Повільний» монтаж сприяє розкриттю екранних подій, що відбуваються поступово і дозволяє глядачу перебувати у стані спокійного спостереження. «Швидкий» монтаж створює атмосферу неочікуваної зміни екранних подій й «занурює» глядача у стан нервового напруження.

Завдяки кадру, ракурсу і монтажу мистецтво кіно поступово сформувало свою власну художню мову, або **мову кіно**. Кадр, ракурс і монтаж – специфічні засоби художньої виразності мистецтва кіно, в сукупності не притаманні іншим видам мистецтв. Застосування кадру, ракурсу і монтажу в кіномистецтві здатне відтворити на екрані будь-яку подію, вільно оперувати часом і простором. У той же час кіномистецтво як синтетичний вид зберігає ті художні засоби, котрі були запозичені з інших видів мистецтва. Такі засоби отримали назву неспецифічних засобів художньої виразності, або неспецифічних елементів мови кіно. До неспецифічних (запозичених) елементів мови кіно відносяться: літературний сюжет, на основі якого створюється кіносценарій; акторська гра, кос-

тюми, грим; художні декорації; музичний супровід (кіномузика).

Ключові слова: кіномистецтво; кінообраз; мова кіно; специфічні засоби художньої виразності; кадр; ракурс; монтаж; неспецифічні засоби художньої виразності.

1.3. Види і жанри кіномистецтва

Подібно до інших відів мистецтв кіномистецтво, набувши зрілості, значно ускладнилося та розширило свій вплив на життя людей. Багатофункціональність кіномистецтва (кіно як засіб спостереження, кіно як засіб розваги, кіно як засіб пропаганди й агітації, кіно як засіб документальної фіксації подій життя, кіно як засіб навчання), вдосконалення принципів і методів створення екранної продукції, технічні відкриття в галузі знімальної техніки спричинили умовний поділ кіномистецтва на окремі види: художнє (ігрове) кіно, хронікально-документальне кіно, науково-популярне кіно, анімаційне (мультиплікаційне) кіно. Кожен із існуючих видів кіномистецтва, у свою чергу, містить певну кількість жанрів.

Художній або ігровий фільм заснований на зйомках сюжетів, створених автором-драматургом та зіграних акторами під керівництвом режисера. Історично першими жанрами художнього кіно були мелодрама, комедія та пригодницький фільм. Зазначені жанри були головними для ігрового (німого) кіно на початку розвитку кіномистецтва, а згодом утворили основу для розвитку більш складних жанрів художнього кіно. Жанром сучасного художнього кіно є психологічне кіно. Сюжет психологічного кіно будується на гострому зіткненні життєвих цінностей, що їх сповідують ті чи інші герої фільму. Моральна колізія, закладена в основу психологічного сюжету розгортається на екрані за правилами драматичного мистецтва: зав'язка – конфлікт – розв'язка. Комедійне кіно існує в жанрах ліричної комедії, ексцентричної комедії, сати-

ричної комедії, музичної комедії. Ранні комедійні фільми широко використовували можливості кіномистецтва для показу руху на екрані. Потім комедійні фільми стали змістовнішими, комічна колізія як основа сюжету доповнювалася ліричними, лірико-драматичними, сатиричними, трагікомічними мотивами. Обов'язковими елементами музичної комедії є яскраві музично-танцювальні номери. Пригодницьке кіно складає велика група фільмів, що об'єднується за принципом показу на екрані активної дії. Типовими героями пригодницького кіно є мужні люди, що діють в складних умовах в ім'я досягнення благородної мети. Жанровими різновидами пригодницького кіно є науково-пригодницькі, героїко-пригодницькі та детективно-пригодницькі фільми. Жанровим різновидом пригодницького кіно є вестерн. Назва «вестерн» походить від англійського «*west*» – захід. Вестерном називають фільм, що показує героїчні пригоди ковбоїв Дикого Заходу на тлі зіткнень білих поселенців із індієськими племенами. Вестерн є екранним втіленням міфу, що героїзує одну із драматичних сторінок історії США.

Хронікально-документальне кіно передбачає зйомку реальних людей та фіксацію на плівку реального життя. Перші в історії кіномистецтва фільми були документальними. Загальновідомі кіносюжети «Прибуття поїзду на вокзал Ля Сієта», «Вихід робітників з фабрики Люм'єр», «Сніданок дитини» зафіксували на плівці лише окремі фрагменти реального життя. Основу сучасної кінохроніки та кінодокументалістики складає все багатство реальності, що оточує людину і згодом стає історією, літописом. Останніми десятиліттями функції оперативного фільмування подій для надання інформації населенню виконують телебачення та засоби масової інформації. Досягнення сучасних ЗМІ з оперативного донесення інформації не відмінюють культурного значення хронікально-документального кіно. Упродовж ХХ століття хронікально-документальне кіно розвивалося в наступних жанрах: 1) – кі-

нохроніка, що безпосередньо фіксувала факти з метою інформування населення та збереження візуальної інформації для нащадків; 2) – документальне кіно, що накопичувало та перекладавало факти, узагальнювало найважливіші, зафіксовані на плівці події реального життя з метою художньо-публіцистичного розкриття їх смислу. У документальному кіно склалися жанрові різновиди: документальний нарис-портрет, у центрі уваги якого уміщена людина, її характер, непростя доля; проблемний фільм, присвячений суспільно значущим питанням, які потребують вирішення; репортажний фільм, що оперативно висвітлює важливу подію, фіксує головні деталі, моменти.

Науково-популярне кіно виникло у 20-ті роки минулого століття і виконувало просвітницькі функції. Перші науково-популярні фільми знайомили глядачів із простими поняттями, намагалися дати першооснови знань у різних наукових галузях. У ході розвитку науково-популярне кіно постійно розширювало об'єкти вивчення й популяризації. До складу науково-популярного кіно входять фільми, створені суто для наукових цілей і фільми, що містять художню обробку наукового матеріалу. Жанрами науково-популярного кіно є науково-дослідницькі фільми та навчальні фільми. У науково-дослідницьких фільмах науковий експеримент поєднується з експериментом у галузі знімальної техніки. Навчальні фільми слугують освітнім цілям і створюються для масового вжитку. Досягненню освітніх цілей сприяє впровадження масових навчальних програм на телебаченні. З метою доступного викладення матеріалу у навчальному кіно використовуються прийоми прямого звернення, образні елементи, зокрема документально-образні та художньо-публіцистичні структури.

Анімаційне (мультиплікаційне) кіно створюється на основі пофазної зйомки нерухомих об'єктів (малюнків, композицій). Слово «мульти» означає «багато». Для секундного зображення на екрані потрібно 24 кадри, тобто 24 малюнки або

24 пластичні композиції. Фільм обсягом 300 м. плівки потребує 15-18 тисяч малюнків або композицій. Анімаційне кіно є синтезом мистецтв, найближчими з яких є образотворче мистецтво, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, ляльковий театр, музична пантоміма, цирк. У створенні анімаційних фільмів використовуються образи народного мистецтва різних країн. Традиційними видами анімації є мальована анімація, кукольна анімація, тіньова, перекладна та синтетична (колаж). Жанрова система анімаційних фільмів досить розгалужена, до її складу входять улюблені дитячою аудиторією казки, легенди, епос, екранізації популярних літературних творів.

Ключові слова: види кіно; жанри кіно; художнє кіно; хронікально-документальне кіно; науково-популярне кіно; анімаційне кіно.

1.4. Завдання для самостійної роботи:

1. Визначте місце мистецтва кіно в системі художньої культури.
2. Розкрийте зміст поняття «екранна культура».
3. Назвіть специфічні та неспецифічні засоби художньої виразності мистецтва кіно.
4. Розкрийте художньо-естетичне значення кадру, ракурсу та монтажу як специфічних елементів мови кіно.
5. Назвіть характерні ознаки художнього кіно. Наведіть приклади жанрів художнього кіно.
6. Назвіть характерні ознаки хронікально-документального кіно.
7. Назвіть характерні ознаки науково-популярного кіно.
8. Назвіть характерні ознаки анімаційного кіно.
9. Проаналізуйте специфічні засоби художньої виразності ігрового кіно. Назвіть імена кінорежисерів, чия діяльність вплинула на становлення художньої мови ігрового кіно.

10. Проаналізуйте специфічні засоби художньої виразності хронікально-документального кіно. Визначте місце хронікально-документального кіно в культурі ХХ – ХХІ століть.

До твого словника:

ЖАНР – (від французького «genre») рід або вид. У кіномистецтві під жанром слід розуміти усталений тип твору, що склався історично, відмічений певним засобом освоєння життєвого матеріалу, характеризується чіткими структурними ознаками. Перші судження про жанр можна зустріти в роботі давньогрецького філософа Аристотеля «Поетика»: в основу розподілу поезії на жанри був покладений засіб зображення дійсності. Значно пізніше німецький філософ Г. Гегель використав предмет зображення як основу принципу розподілу літературних творів на види. Сутність даного принципу полягає в тому, що вирішальною ознакою прозових жанрів є зображення події, поетичних жанрів – зображення душевного стану, драматичних жанрів – зображення дії. Поняття жанру широко використовується в сучасній естетиці та мистецтвознавстві, втім остаточного визначення жанру не склалося.

Цікаво знати:

При створенні документального фільму нерідко використовують зйомку **іконографії** (іконографічних документів): щоденників, фотографій тощо. Ці та інші предмети в даному разі виступають в якості «знаків» часу, певної історичної епохи. Закадровий текст, прочитаний актором від особи героя фільму, в сукупності з такими «знаками» епохи створює враження прямого звертання героя до глядачів.

Питання для обговорення:

Одним із популярних визначень поняття жанру є таке: «Жанр – пам'ять культури». Розкрийте зміст визначення, ви-

яв'їть його науковї та образнї складовї, обгрунтуйте доцїльнїсть такого тлумачення жанру.

Лїтература:

1. Безклубенко С. Д. ВІДЕОЛОГІЯ. Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – К. : «Альтпрес», 2004. – 328 с. : іл.
2. Зоркая Н. М. Кино. Театр. Литература [ТЕКСТ] : опыт системного анализа / Н. М. Зоркая. – М. : АГРАФ, 2010. – 400 с. (Символы времени).
3. Клиентов А. Е. Пять встреч с музой Кино / А. Е. Клиентов. – М. : Современник, 2001. – 335 с. : с фотоил. – (Под сенью дружных муз).
4. Корнев Р. Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Корнев. – М. : Академия, 1997. – 288 с.
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы кино-эстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб. : 1998. – 314 с.
6. Нечай О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 287 с.

ТЕМА II. СВІТОВЕ КІНО НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ. ТВОРИ НІМОГО КІНО

2.1. Народження кінематографу. Фільми братів Люм'єрів та Ж. Мельєса (Франція)

Розвиток кіномистецтва безпосередньо спирається на технічні відкриття та художні знахідки. У грудні 1895 року, у Парижі, у приміщенні «Гран-кафе» на бульварі Капуцинів відбувся перший в історії публічний кіносеанс. На цьому кіносеансі французські підприємці, винахідники брати Луї Жан та Огюст Люм'єри за допомогою кіноапарату власної конструкції показали свої перші фільми. Серед фільмів були вже згадані «Прибуття поїзда на вокзал Ля Сїета», «Вихід праців-

ників з фабрики Люмьєр», «Сніданок дитини», комедійна сценка «Политий полівальник». Тривалість фільмів не перевищувала двох хвилин, кіносеанс тривав приблизно 15 хвилин, вхід до кінозалу коштував один франк. Глядачі в кількості 35 осіб були в захваті, вони побачили «живу фотографію». Народження кіно відбулося, і кілька місяців поспіль кіномеханіки з апаратами братів Люм'єрів та з кінострічками роз'їхалися по всьому світу. Демонстрація «живих фотографій» перетворилася на обов'язковий елемент масових народних розваг. У 1896 році кіносеанси відбулися у Лондоні, Брюсселі, Берліні, Петербурзі та Москві. До кінця 1896 року «сінематограф» подивилися мешканці Японії, Індії та Австралії. Перші кінопрідприємці, захочені успіхом кіносеансів, швидко перейшли від фіксації на кіноплівку подій реального життя до створення власної кінопродукції. У тому ж 1896 році француз на ім'я Жорж Мельєс, придбавши кіноапарат, почав знімати фільми, подібні до люмьєрівських. Утім, як показав час, фантазія та технічна винахідливість Ж. Мельєса були значно багатшими. Експериментальним шляхом Ж. Мельєс відкрив метод трюкової зйомки. Завдяки знахідкам Ж. Мельєса технічні можливості кінематографа значно розширилися, а видовищність фільмів стала набагато цікавішою. Глядачі мали змогу побачити на екрані раптові зникнення предметів, фантастичні перетворення людей, пришвидшення або уповільнення руху. Екранні зображення Ж. Мельєс поєднував із цирковими та естрадними трюками за принципом театральної драматургії. Свої кінотвори він назвав **феєріями**. Сюжетами для феєрій слугували казки, сюжети пригодницької літератури, цікаві події реального життя. Упродовж 1899-1902 років Ж. Мельєс зняв кілька сотен фільмів, що вразили глядачів різноманітними дивами. Серед творчих здобутків Ж. Мельєса були екранізації відомих казок «Червоний капелюшок», «Синя борода», «Золушка», фільми «Подорож на Місяць», «200 000 тисяч льє під водою» за мотивами фантастичних

романів Жюль Верна, фільм «Пригоди Мюнхгаузена», навіть фільми «Жанна д'Арк» та «Фауст». Сучасний глядач легко помітить недоліки кінотворчості Ж. Мельєса, зверне увагу на надмірну театральність постановок, зосередженість на павільйонних зйомках, нерухому камеру. Кінотрюки Ж. Мельєса повторювалися у множині його робіт, згодом були розгадані й почали використовуватися іншими режисерами. Кінець-кінцем, як це часто траплялося в історії кіномистецтва, творчі знахідки майстра, що тиражувалися численними наслідувачами, перетворилися на кіноштампи. Тим не менш внесок Ж. Мельєса в історію кіномистецтва є незаперечним. Справжній «чарівник екрану», Ж. Мельєс одним із перших помітив і почав використовувати переваги кінематографу, його нескінченні можливості щодо створення екранного зображення. У своїх фільмах-феєріях Ж. Мельєс довів, що творча фантазія за умов застосування технічних та художньо-виражальних можливостей кіно здатна перетворюватися на реальність.

Ключові слова: кіномистецтво; кіносеанс; кіноапарат; кінотрюк; феєрія.

2.2. Кіновиробництво в Росії. Діяльність О. Ханжонкова

Російська публіка мала змогу побачити перші фільми братів Люм'єрів у 1896 році. Успіх «кінематографу» був приголомшливим. Новинка стала користуватися масовим попитом і перетворилася на улюблену розвагу городян. Певний час на російському ринку кінопрокату панували іноземні фірми. Тим не менш поступово починали працювати російські кінооператори, виникали перші знімальні групи, готувалися перші документальні сюжети. У 1896 році харківський фотограф О. К. Федецький зняв церемонію перенесення чудотворної ікони із Куряжського монастиря до Харкова; того ж року в Москві актор В. А. Федоров-Сашин зняв сюжети «Гра у

м'яч» та «Кінно-залізна дорога у Москві» для екранного показу в театрі Корша. У 1900 році запрацювала «власна його імператорської величності» фотографічна фірма «Ган-Янгельський», що користувалася виключним правом зйомки офіційної хроніки життя царської родини та наближених осіб. У роки російсько-японської війни (1904-1905) кількість кінооператорів значно виросла. Воєнні події знімали на замовлення кінофірм або власним коштом. Починаючи з 1905-1907 років у кінопрокат один за одним виходили російські ігрові та видові фільми, поступово складалося російське кіновиробництво. Серед перших діячів російського кіно був журналіст і фоторепортер Олександр Дранков. Завдяки енергії та винахідливості йому вдалося зняти велику кількість документальних сюжетів. Талант організатора, реклама в газетах допомагали О. Дранкову знімати на плівку найрізноманітніші події, долати при цьому значну конкуренцію з боку іноземних кінофірм. О. Дранков здійснив документальну зйомку Льва Толстого з родиною в маєтку Ясна Поляна. Після цих зйомок О. Дранков публічно заявив, що Л. Толстой погодився написати сценарій для його майбутнього фільму. О. Дранкову довелося бути постановником першого російського ігрового фільму. У 1908 році він зняв фільм «Понизова вольниця» за сюжетом відомої народної пісні про Степана Разіна. Фільм являв собою сукупність «живих картин», що були зняті з певної точки нерухомою камерою. Зйомки проходили на плоту, розташованому на поверхні невеликого паркового пруда. У проміжках між «живими картинами» на екрані уміщувалися титри – пояснювальні написи. Актори, виконувачі ролей, вдягнуті у театральні костюми, робили підкреслено виразні жести, зображаючи сварку атамана Степана Разіна з поплічниками. У фіналі картини глядачі бачили знаменитий епізод «кидання» у воду персидської княжни. Симфонічна музика до фільму належала відомому російському композитору І. Іпполітову-Іванову. Не зважаючи на надмірну простоту, фільм ко-

ристувався успіхом завдяки рекламі, музичному супроводу, знайомому сюжету. День першої демонстрації фільму, 15 жовтня 1908 року пізніше увійшов в історію російського кінематографу як день народження національного ігрового кіно.

З огляду на досягнення тогочасного російського кіно письменники приступали до написання кіносценаріїв. За сценаріям Л. Андрєєва, О. Купріна, В. Брюсова та інших екранізувалися популярні романи, вірші, пісні. З точки зору організації екранного видовища ті перші ігрові фільми були простими, навіть примітивними. Екранізація відомої повісті М. Гоголя «Мертві душі» являла собою сукупність «живих картин»: актори в образах персонажів повісті шикувалися групами біля скульптурного зображення письменника. Екранізація опери М. Римського-Корсакова «Псковитянка» містила окремі «живі» сцени, що драматургічно не були зв'язаними між собою.

Тим не менш можливості російського кіно зростали завдяки: 1) – вдосконаленню процесу кіновиробництва; 2) – завдяки збільшенню масового попиту на кінопродукцію. Упродовж 1914-1915 років у кінопрокаті з'явилися більш досконалі фільми-екранізації «Дворянське гніздо» за повістю І. Тургенєва, «Біси» за романом Ф. Достоевського, «Війна і мир» за романом Л. Толстого. Кращим актором того часу вважався Іван Мозжухін.

Міжнародного визнання набув історично-документальний фільм «Оборона Севастополя». Фільм знімався у 1911 році, в основу сюжету були покладені історичні події, що відбувалися в районі воєнної бази Севастополя у 1854-1855 роках. Один із перших у світі повнометражний фільм «Оборона Севастополя» (плівка довжиною 2000 м.) поєднував на екрані ігрові та документальні епізоди. У зйомках масових батальних сцен фільму, з дозволу царя брали участь справжні війська, були спеціально відновлені воєнно-інженерні споруди, реконструйовані севастопольські бастіони.

За дотриманням історичної правди пильно спостерігали воєнні консультанти. У зйомках були задіяні кораблі Черноморського флоту. Фінальний епізод фільму мав художньо-документальний характер. У ньому брали участь ветерани севастопольських боїв, які ще жили у 1911 році. Посивілі воїни, відмічені нагородами, вони вітали глядачів з екрану. Завдяки такому прийому фінал картини справляв зворушливе враження. Керівником знімального процесу, автором-постановником батальних сцен був Олександр Ханжонков.

Творча діяльність О. Ханжонкова заслуговує на особливу увагу. У 1906 році він, будучи казачим офіцером у відставці, заснував власну фірму «Торгівельний дом О. Ханжонкова». На чолі торгівельного дому О. Ханжонков спочатку став посередником між зарубіжними кінофірмами та російським ринком кінопрокату, а потім приступив до створення власних фільмів. Як головні ним були обрані жанр історичного фільму на теми національної історії та жанр фільму-екранізації творів російської літературної класики. Робота О. Ханжонкова обіймає значний період розвитку російського кіно, від кустарного виробництва фільмів до професійного творення кіно на основі об'єднання інноваційних технічних засобів із творчими зусиллями російських сценаристів, режисерів, композиторів, акторів. О. Ханжонков працював у кіно-виробництві як режисер-постановник, безпосередній організатор і керівник кінопроцесу. Спрямувавши зусилля фахівців на створення історичних кінострічок та фільмів-екранізацій, О. Ханжонков визначив одну із основних жанрово-тематичних течій російського німого кіно.

У 1916 році кількість кінотеатрів у Росії досягла чотирьох тисяч. Тогочасні кінотеатри будувалися у вигляді капітальних споруд із залами на 400-600 місць, із фойє, буфетами, місцями для оркестру, що супроводжував перегляд фільму. Попри Першу світову війну (початок її припав на 1914 рік), глядачі масово відвідували кінематограф. У кінотеатрах пуб-

ліці пропонувалася офіційна хроніка, а потім демонструвався сам фільм, або, як тоді казали, «фільма»: за жанром то могла бути екранізація, мелодрама або пригодницьке кіно. Фільми поставлялися кінофабриками, кіноательє, у кіновиробництві складалися більш-менш постійні творчі колективи. Попит на кінопродукцію підштовхнув фахівців до написання кінодовідників, підготовки друкованих видань з питань режисури, операторської та сценарної майстерності. Завдяки цій роботі закладалися основи теорії кіно. Ці та інші деталі розвитку кіновиробництва в Росії свідчать, що, починаючи з 1916 року період «ярмаркового» існування російського кіно закінчувався, натомість починалася історія «Великого німого». У 1916-1918 роках до кінотворчості приступили молоді режисери німого кіно, які застосовували більш складні прийоми створення екранного видовища. До участі в зйомках запрошувалися російські «зірки» екрану, Віра Холодна, Володимира Максимов, Віра Кораллі, Іван Перестіані, Вітольд Полонський. Режисер Яків Протазанов у ті роки зняв свої кращі німі фільми «Пікова дама» (1916 р.) та «Отець Сергій» (1918 р.). Режисер, актор, оператор Євген Бауер зняв фільми «Життя за життя», «Розірвані кайдани», «Революціонер». Є. Бауер разом із Я. Протазановим вважаються кращими професійними режисерами російського німого кіно початку ХХ століття.

Ключові слова: кіновиробництво; історично-документальний фільм; хроніка; історичний фільм; фільм-екранізація; пригодницький фільм; німе кіно.

2.3. Кіновиробництво у США. Фільми Д. У. Гріффіта

На американському континенті мистецтво кіно почало свій розвиток на півдні США, у Каліфорнії. У 1912 році тут був заснований Голлівуд, кіновиробничий комплекс, утворений групою приватних кінокомпаній. Тогочасний Голлівуд був передмістям Сан-Франциско, земля в ньому кошту-

вала дешево, а сонячний клімат дозволяв постійно здійснювати натурні зйомки. Тоді ніхто не міг передбачити, що завдяки стрімкому розвитку кіновиробництва дуже скоро ціна голлівудської землі сягне астрономічних сум. У 1914 році в Голлівуді побудували кілька капітальних споруд із усім необхідним обладнанням для виробництва фільмів. Були зведені великі павільйони, виробничі й підсобні цехи, знімальні майданчики. У Голлівуді навіть побудували вулиці з будинками, відтворили архітектурні споруди різних часів, зробили макет діючої залізної дороги. Найбільші американські банки почали вкладати кошти у розвиток кінематографу, сподіваючись на великі прибутки.

Одним із відомих режисерів тогочасного американського кіно був Девід Уорк Гріффіт. Не всі роботи цього майстра дійшли до нас, тим не менш сьогодні слід відмітити незаперечний вклад Д. Гріффіта у розвиток світового кіномистецтва. Уважно вивчивши досягнення в галузі техніки зйомки, усвідомивши виразні можливості кіномистецтва в їх відмінності від інших видів мистецтв Д. Гріффіт запропонував власні винаходи. Д. Гріффіт почав дробити сцени на окремі кінокадри, кожен кадр, залежно від художніх завдань, він знімав середнім, загальним або далеким планом. Потім, знову ж таки залежно від певної художньої мети, ці кадри монтувалися. Експериментальним шляхом Д. Гріффіт дійшов висновку, що монтаж не просто об'єднує кадрів, а слугує специфічним засобом художньої виразності кіно. Від темпу монтажу, варіювання планів, ракурсів зйомки залежить загальний настрій екранного зображення. Одним із перших Д. Гріффіт звернув увагу на необхідність детально будувати композицію кожного кадру. З метою виділення в кадрі необхідного предмету Д. Гріффіт застосовував прийом затемнення площини всього екрану крім місця, в якому був розташований об'єкт. «Фірмовим» знаком кінодраматургії Д. Гріффіта став показ сцен «раптового спасіння» – неочікуваної щасливої розв'язки, ви-

ходу із загрозливого становища, в якому опинилися герої. Режисер вимагав від акторів досконалої гри з огляду на застосування крупних планів, що фіксували на екрані кожен жест, мімічний рух, вираз очей героя або героїні. У 1913 році Гріффіт почав знімати повнометражні фільми. У той час більшість кінопродюсерів вважали, що кіносеанс має тривати не більше 15 хвилин. Утім у тогочасному світовому кіно існували фільми тривалістю 50 хвилин (французський фільм «Королева Єлизавета»), були фільми, які тривали дві години (італійський фільм «Камо грядеші?» за романом Г. Сенкевича). Д. Гріффіт почав роботу над фільмом «Народження нації» тривалістю три години. Фільм показував історію життя двох американських сімей у часи Громадянської війни за незалежність Сполучених Штатів Америки та у післявоєнну добу. Дана кіноробота виявилася найбільш вдалою для свого часу, кошти, витрачені на її постановку, окупилися за два місяці прокату. Видовищні батальні сцени, зворушливі мелодраматичні ситуації користувалися триумфальним успіхом. Окремі епізоди фільму були зняті на фарбовану плівку, що було новим для свого часу. Завдяки технічним та художнім знахідкам фільм «Народження нації» мав успіх, хоча режисеру довелося почути звинувачення щодо певної расистської спрямованості фільму. Другим прославленим фільмом Д. Гріффіта була кінострічка «Нетерпимість» (1916 р.). Фільм містив чотири сюжети, що розвивалися паралельно. Усі чотири сюжети присвячувалися різкому засудженню насильства. Режисерські знахідки фільму вражали. У кінострічці «Нетерпимість» Д. Гріффіт застосував паралельний монтаж, прийом одночасного розгортання дії у різних епізодах фільму; за допомогою крупних планів режисер показував переживання героїв, розігрував динамічні сцени на натурі, здійснив зйомку кількома кіноапаратами, зйомку з повітряної кулі. Масові сцени, декорації, енергійний монтаж, талановита акторська

гра – усе це зробило «Нетерпимість» кращим фільмом світового кіно.

До складу інших жанрів американського кіно початку ХХ століття увійшли фільми жахів, комедії, пригодницькі фільми та вестерни. Енергійна дія, стрімкий розвиток сюжету, натурні зйомки, безстрашні герої сприяли росту популярності цих жанрів. На початку ХХ століття у Голлівуді працював режисер Мак Сеннет, засновник жанру американської кінокомедії. Сеннет випускав невеликі фільми-комедії, об'єднував їх за допомогою героя, відміченого характерною зовнішністю. Сюжети фільмів М. Сеннета були простими, утім трюки, погоні веселили публіку. Режисура фільмів М. Сеннета сприяла формуванню творчої манери всесвітньо відомих американських акторів Бастера Кітона, Гарольда Ллойда, геніального Чарльза Чапліна.

Ключові слова: Голлівуд; кіновиробництво; кінодраматургія; повнометражний фільм, вестерн, пригодницький фільм, кінокомедія.

2.4. Завдання для самостійної роботи:

1. Розкрийте значення доби німого кіно для подальшого розвитку кінематографа.
2. Які знахідки німого кіно стали значущими для подальшого розвитку кінематографа?
3. Назвіть жанри німого кіно, що склалися у творчості братів Люм'єр.
4. У чому полягають відмінності між ігровими та видовими фільмами?
5. Визначте вплив творчої спадщини режисера Жоржа Мельєса на розвиток світового кіно.
6. Визначте ознаки жанру феєрії.
7. Назвіть жанри німого кіно, що склалися у творчості О. Хажонкова.

8. Проаналізуйте історію створення фільму «Оборона Севастополя», акцентуйте вплив даного фільму на подальшу історію російського кіно.
9. Назвіть жанри німого кіно, що склалися у творчості Д. Гриффіта.
10. Визначте вплив режисерських знахідок Д. Гриффіта на розвиток світового кіно.

До твого словника:

НІМЕ КІНО – загальноприйняте позначення кінематографу в перші десятиліття його історії, коли фільми демонстрували без синхронно записаного звуку. Саме відсутність технічної можливості запису і синхронного відтворення звуку стала важливою обставиною, що визначила художню специфіку кінофільмів в цей період. Відсутність кольору виявилась менш принциповою для розвитку мови кіно. Через відсутність звуку виникла специфічна особливість німих фільмів – *титри* (інтертитри) – текстові вставки, які надавали пояснення по ходу сюжету, відтворювали репліки персонажів, коментували відтворюване на екрані, пов'язували окремі сюжетні фрагменти. Основою акторської гри в цей період став специфічний різновид *пантоміми*.

Цікаво знати:

«Оборона Севастополя» (інша назва – «Севастополь, який восхрес») – перший повнометражний російський фільм, знятий у 1911 році фірмою О. Ханжонкова. Прем'єра стрічки відбулась у Великій залі Московської консерваторії, за участі симфонічного оркестру та хору. Необхідно зазначити, що нечувано коштовний фільм (бюджет склав 40 000 рублів) був знятий за підтримки царя Миколи II. За його розпорядженням до роботи над фільмом була залучена велика група істориків і військових консультантів. В зйомках приймали участь регу-

лярні підрозділи Російської армії та ветерани оборони Севастополя 1854-1855 років.

Відомим є скорочений монтаж фільму з новими титрами, підготовлений для зібрання Госфільмофонду. З нього були вилучені епізоди відверто релігійного і монархічного змісту.

Питання для обговорення:

Німе кіно є необхідною складовою історії світового та вітчизняного кіномистецтва. Існування німого кіно пов'язане із недосконалими технічними умовами створення екранної продукції. Для сучасного кінематографу, з його потужними техніко-художніми засобами створення екранного видовища художні досягнення німого кіно є застарілими. Наведіть аргументи «за» або «проти» даного судження.

Література:

1. Бейли Клод. Кино: фильмы, ставшие событиями / Пер. с франц. // Клод Бейли. – Спб. : «Академпроект», 1998. – 395 с. – Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/klimova/komm.shtml>
2. Орлова И. Жизнь посвящаю кинематографу: Документальная повесть об основателе отечественного кинематографа А. Ханжонкове / И. Орлова. – Донецк : Проминь, 2007. – 128 с.
3. Юренев Р. Н. Чудесное кино: история мирового кинематографа / Р. Н. Юренев. – М. : Искусство, 1994.
4. Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Юренев. – М. : Искусство, 1997. – 228 с.

ТЕМА III. СВІТОВЕ КІНО У 20-30-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Хронікально-документальне кіно. Творчість Д. Вертова

У 20-тих роках минулого століття кінохроніці надавалося великого значення. У Росії мистецтво кіно активно залучалося до програми державного і культурного будівництва. З огляду на суспільно-політичні події доби зміст даної програми був значно політизованим. Кінохроніка виконувала комплекс завдань, серед яких були завдання стосовно інформування населення, просвітництва, пропаганди та агітації за новий устрій життя. Для вирішення даних завдань у 1918 році у Москві був створений кінокомітет, в якому існувала секція кінохроніки.

Становлення жанрів кінохроніки починалося з випуску коротких репортажів на теми громадянської війни, інформації про мітинги, свята, події культурного життя. Організаторами та відповідальними за цю роботу були кінорежисер Едуард Тіссе та журналіст Михайло Кольцов. У подальшому репортажі почали об'єднувати у кіножурнал під назвою «Кінотиждень». Починаючи з 1918 року було здійснено 42 випуски «Кінотижня».

У тому ж 1918 році на екрани вийшли повнометражні хронікальні фільми. Один з таких фільмів, «Чехословацький фронт», був знятий Едуардом Тіссе у формі кінощоденника. На плівці автори фільму відтворили всі етапи підготовки бойової операції. Такі кінороботи, що швидко інформували населення про найбільш значущі події, доповнювали на той час функції газетної публіцистики.

Крім інформаційних завдань кінохроніка тих часів виконувала завдання щодо пропаганди й агітації. У цьому контексті виник жанр агітаційного кіноплакату, а разом із цим

жанром виник новий прийом – співставлення в кіноматеріалі фактів, суперечливих за змістом. По суті, то був агітаційних прийом співставлення фактів «старого», традиційного життєвого укладу із новим, що виникав на хвилі суспільних перетворень. Такий прийом застосовувався у газетних публікаціях, у піснях, у театральних постановках тощо. У кіноматеріалі автори показували спочатку давні знаряддя селянської праці, а потім – нові машини та механізми, робили наголос на позитивному значенні колективної селянської праці. Показ сюжету супроводжувався коротким титрами, що містили той чи інший агітаційний заклик.

Кінохроніка 20-х років відповідала вимогам свого часу. Хронікальні фільми 20-х років були досить прості за змістом, суто агітаційного характеру, недосконалі у технічному відношенні. Тим не менш робота по створенню кінорепортажів та агітаційних фільмів сприяла подальшому розвитку мови кіно. У цьому плані доцільно ознайомитися із творчим здобутком режисера-документаліста Дзиги Вертова. У 20-ті роки минулого століття Д. Вертов працював у Москві, починав із хроніки, добору і монтажу зйомок фронтних операторів. Згодом Д. Вертов став випускати кіножурнал «Кіно-правда». У «Кіно-правді» висвітлювалися головні політичні події, розповідалося про культурне життя, давалися новини спорту, містилася інформація про катастрофи в авіації. У своїй роботі Д. Вертов переслідував нову для свого часу мету образного відтворення дійсності засобами хронікально-документального кіно. Для реалізації своєї мети режисер застосовував такі прийоми: 1) – об'єднання матеріалів хроніки у кіно-новелу, з наступним компонованням окремих кіно-новел за тематичною ознакою; 2) – монтаж кадрів, що були далекими за змістом та характером зйомки. Основою такого монтажу був режисерський задум, намагання висловити певну ідею за допомогою співставлення зорових образів; 3) – обмеження інформаційної ролі слова на екрані, використання

слова для оцінки екранних подій. Застосування даного прийому означало намагання режисера вступити в діалог з глядачем, залучити глядача до творчої співпраці з автором шляхом власного оцінювання екранних подій. Даний прийом, по суті, готував використання закадрового тесту в документальному кіно; 4) – використання монтажного образу, монтажної фрази, прагнення до створення засобами хронікальної зйомки кінематографічної метафори. Ці та інші творчі знахідки пізніше були використані Д. Вертовим під час створення повнометражних документальних фільмів «Шоста частина світу», «Людина з кіноапаратом», «Симфонія Донбасу».

Ключові слова: кінохроніка; репортаж; кіножурнал; хронікальний фільм; монтажний образ; документальний фільм.

3.2. Російське ігрове (художнє) кіно. Творчість С. Ейзенштейна

Російське ігрове (художнє) кіно переживало складний період. Основні труднощі пов'язувалися із оновленням суспільного життя. У зв'язку із цим поставала як актуальна потреба у творенні нових кінообразів, здатних відтворити суспільні події в умовних формах ігрового кіно. Перша світова війна, революційні події змінили світ. На перше місце вийшли кінохроніка, кіногазета, кіноагітація із прямими зверненнями до людських мас. Становлення ігрового кіно відбувалося за кількома жанрово-тематичними напрямками. Перший напрямок був пов'язаним із екранізацією класики. Робота з екранізації класики переслідувала просвітницькі цілі, зокрема залучення широких верств населення до кращих зразків класичної літератури. Екранізації підлягали твори І. Тургенєва, казки Г. Андерсена, повісті Л. Толстого. Серед інших напрямків ігрового кіно були історичні фільми, фільми на революційну тематику, бойовики, мелодрами та детективи. У постановці

фільмів значну роль відігравав досвід дореволюційного німого кіно. Одночасно із застосуванням набутого досвіду німого кіно зусиллями митців нового покоління активно формувалися нові принципи образного відтворення дійсності засобами кіномистецтва.

У 1921 році молоді режисери Г. Козинцев, Л. Трауберг та С. Юткевич заснували майстерню «Фабрика ексцентричного актора» (Фекс). Їх художні принципи були згодом викладені у маніфесті «Кінематограф у ролі звинувача»; творчі принципи Фексів привернули увагу теоретиків мистецтва. «Фекси вчилися не на «епопеях», а на елементарній «комічній», – писав В. Шкловський у 1928 році. Завдяки переосмисленню елементів комічного фільму (трюки, ексцентрична гра речей, образи-маски), завдяки монтажним прийомам Фекси збагатили засоби художньої виразності кіно.

Слід звернути увагу на кінороботи режисера Якова Протазанова. У 1924 році на кіно-фабриці «Міжрабпром-Русь» Я. Протазанов зняв фільм «Аеліта». В основу сценарія фільму був покладений одноіменний фантастично-пригодницький роман О. Толстого. У фільмі знімалися молоді актори, що тільки починали творчий шлях у кінематографі: М. Баталов, І. Ільїнський та Ю. Солнцева. Пригодницькій фільм «Червоні дияволята» був поставлений актором і режисером І. Перестіані. За кількістю кінотрюків фільм нагадував американські бойовики. У той же час фільм відображав реальні прикмети громадянської війни. Глядачі розпізнавали знайомі зображення і вірили екранним подіям, хоча вони й суперечили історичним фактам. Попри певні історичні суперечності авторам фільму вдалося висловити головне – романтичну віру в майбутнє, оптимізм молодих героїв картини. Можливості кіномонтажу вивчав режисер Лев Кулешов. Майстер вважав, що кіно має орієнтуватися на мистецтво живопису, принаймні в основу екранного зображення слід покласти мистецтво пластики, гру світла й тіні. Такий підхід був

обмеженим, тим не менш сприяв відходу мистецтва кіно від наслідування театральної-літературної образності. Л. Кулешов здійснив багато експериментів, перевіряючи виражальні можливості монтажу. Режисер дійшов висновку, що монтаж допомагає створити на екрані простір, котрий не існує в реальному житті. Будучи переконаним у всесильності монтажних прийомів, Л. Кулешов сміливо експериментував із кінематографічним матеріалом, намагався із фрагментів руху, «уламків» екранних зображень відтворити «нову реальність». Монтажні відкриття Л. Кулешова збагатили можливості кіномистецтва. Ефект монтажного об'єднання різних екранних зображень з метою творення нового змісту отримав назву «ефект Кулешова». Учнем Л. Кулешова був талановитий режисер Всеволод Пудовкін. В історію німого кіно увійшли роботи В. Пудовкіна: трилогія «Мати», картини «Кінець Санкт-Петербургу» та «Нащадок Чингіз-хана».

У 1925 вийшов фільм режисера Сергія Ейзенштейна «Стачка», оператором цього фільму був Едуард Тіссе. У тому ж році С. Ейзенштейн разом з Е. Тіссе почали роботу над фільмом «Броненосець «Потьомкін», у 1927 році вийшов у прокат фільм «Октябрь». У кінострічці «Октябрь» уперше на кіноекрані були відтворені події жовтневої революції 1917 року. Новаторські кінострічки містили речі, на перший погляд несумісні. З одного боку автори використовували зйомки, наближені за характером до хронікальних (став у нагоді досвід фронтних зйомок оператора Е. Тіссе). З іншого ж боку хронікальність зйомок об'єднувалася з умовністю ексцентричних трюків у виконанні типажно підібраних акторів. У фільмах була реалізована думка С. Ейзенштейна про художньо-естетичну сутність ігрового кіно як мистецтва «монтажу аттракціонів». Фільм «Броненосець «Потьомкін» знімався як хроніка, на місцях реальних подій 1905 року в Одесі. Утім композиція фільму відповідає вимогам художньої драми. Режисер фільму продемонстрував вільне володіння не тільки

екранним простором, але й екранним часом. Монтажні прийоми допомагали автору прискорювати або уповільнювати перебіг екранних подій. Одним із перших режисерів С. Ейзенштейн усвідомив та втілював на практиці принцип мистецтва кіно – принцип «фабрикації мрій». У трилогії «Стачка», «Броненосець «Потьомкін» та «Октябрь» С. Ейзенштейн надав цьому принципу відповідний історико-революційний контекст, створив на екрані героїко-романтичний міф про необхідність та закономірність жовтневої революції 1917 року. Працюючи на фільмом «Октябрь», режисер довів, що кіно спроможне використовувати не тільки художні образи, але й наукові поняття, таким чином кіномистецтво має стати інтелектуальним. Згодом С. Ейзенштейн осмислив результати роботи над революційною трилогією 20-х років у роботах по теорії кіномистецтва. Підсумком творчих роздумів майстра стала теорія монтажу і теорія кадра. Неодноразово у змісті своїх теоретичних робіт та у статтях режисер наголошував на тому, що монтаж – це конфлікт, котрий має бути закладений вже у будові кадра і дістати розвитку у розгортанні екранної дії засобами монтажу. Фільми С. Ейзенштейна на історико-революційну тематику сьогодні можна вважати вдалим прикладом відтворення на екрані «другої реальності», котра завдяки майстерності режисера та оператора є більш переконливою, яскравою та вражаючою, ніж дійсність.

Ключові слова: ігрове кіно, монтаж, «ефект Кулешова»; «монтаж атракціонів»; інтелектуальне кіно; теорія кадра; теорія монтажу.

3.3. Жанр комедії у творчості Чарлі Чапліна

Великий актор кіно Чарльз Спенсер Чаплін народився в Лондоні, у 1889 році, в сім'ї естрадного артиста. Творча діяльність Ч. Чапліна почалася у 1914 році, в Америці, де актор брав участь у зйомках комічних фільмів режисера М. Сенне-

та. Участь у численних комедіях сприяла формуванню комедійного образу-маски Чарлі, добору характерних зовнішніх рис. На екрані Чарлі був бідно вдягнутою маленькою людиною із сумним поглядом очей та кокетливими вусиками. У руці Чарлі тримав знамениту тростинку. У даному образі Ч. Чаплін знявся у десятках комічних фільмів, його герой Чарлі володів безліччю професій. Загальною рисою множини іпостасей образу було те, що за будь яких умов Чарлі стійко зустрічав нещастя, не втрачав надії, доброзичливо ставився до інших, захищав ображених.

Соціальний підтекст розважальних комедій Ч. Чапліна із часом ставав усе більш чітким. За допомогою популярного образу Чарлі актор висміював американське благополуччя, зовнішню благодійність та фальшиве благочестя. У фільмі «Малюк», в якому разом із Ч. Чапліним брав участь чарівний актор-дитина Джекі Куган, Чарлі разом із Малюком намагалися вижити у байдужому, інколи навіть ворожому світі. У фільмі «На плече!» Ч. Чаплін висміяв бузглузду жорстокість війни. Фільм Ч. Чапліна «Золота лихоманка» (1925 р.), на думку кінокритиків, є гордістю світового кіномистецтва. У цьому фільмі Ч. Чаплін грає маленького, незграбного шукача золота, що мешкає серед жадібних, жорстоких людей. Герой Чарлі полюбив дівчину, працівницю бара, разом із нею сподівається знайти золото та розбагатіти. Маленький та слабкий Чарлі вимушений терпіти знущання з боку більш щасливих шукачів золота, страждати від голоду в засніжених горах Клондайку, де він обідає власноруч звареним черевиком, обсмоктує гвозді та ласує шнурками. Попри важкі випробування кінематографічний Чарлі виживає, знаходить золото й допомагає своїм друзям. У мемуарах Ч. Чаплін неодноразово згадував роботу над фільмом «Золота лихоманка», аналізував етапи формування творчого задуму, зйомки окремих епізодів. Смішне в мистецтві народжується як продовження трагічного, зазначав Ч. Чаплін. За спогадами актора, поштовхом до

створення одного з найсмійніших епізодів фільму (поїдання зголоднілим Чарлі вареного черевика) слугував реальний факт загибелі від голоду й холоду отряди шукачів золота, захоплених бураном у горах. Останнім німим фільмом Ч. Чапліна стала кінострічка «Цирк». В одному із епізодів цього фільму актор балансує на канаті під куполом цирку, у цей час його кусають маленькі мавпочки. Тогочасні кінокритики вважали даний епізод символом становища митця в суспільстві. Ч. Чаплін був великим актором, разом із тим писав сценарії, працював як режисер. Ч. Чапліну належать сценарії фільмів «Огні великого міста» (1931 р.), «Нові часи» (1936 р.), «Великий диктатор» (1940 р.).

У часи німого кіно в Голлівуді поруч із Ч. Чапліним працювали й інші талановиті комедійні актори. Одним з них був Бестер Кітон (1896-1966 рр.). Цього актора називали «людиною без посмішки», розповідали, ніби за умовами контракту йому заборонено посміхатися. Приводом для таких чуток слугувала характерна риса екранного образу-маски Б. Кітона – повністю нерухоме, байдуже обличчя. Нерухомий вираз обличчя героя Б. Кітона, котрий він зберігав під час карколомних пригод, викликав глядацький сміх. Другим популярним коміком тих часів був Гарольд Ллойд (1893-1971 рр.). Ознаками екранного образу-маски героя Г. Ллойда були легковажний солоний капелюх та великі окуляри. Він також опинявся у заплутаних ситуаціях, легко позбавлявся від труднощів. Елегантність та невимушена поведінка героя Г. Ллойда під час комічних пригод також завоювали йому любов масового глядача. Ці та інші комедійні актори завоювали міжнародне визнання й заклали основи школи американської ексцентричної кінокомедії, що отримала назву «слепстик», або просто «комічна».

Ключові слова: Чарлі Чаплін; образ-маска; ексцентрична комедія; Бестер Кітон; Гарольд Ллойд; «комічна».

3.4. Звукове кіно

30-ті роки ХХ століття – новий етап розвитку кіномистецтва, пов'язаний із застосуванням нових виразних засобів, головним серед яких був **звук**. Оцінюючи роль звучання в екранному видовищі, слід пам'ятати, що кінематограф ніколи не був повністю німим. За умов відсутності акторського мовлення музичний супровід екранної дії доносив до глядачів додаткову художню інформацію. Зміни характеру музичного звучання (ліричне – драматичне) відображали зміни у настроях героїв, зміни музичних темпів (повільно – швидко) підкреслювали зміни характеру екранної дії. На початку 30-х років, на тлі змістовного збагачення кінемаграфу технічні недоліки запису звуку стали більш помітними. На зламі 20-30-х років минулого століття почалися технічні експерименти з удосконалення запису звуку в кіно.

Якими б складними не були технічні питання, естетичні моменти звукозапису на той час виявилися більш дискусійними. Деякі майстри екрану вважали, що із набуттям звуку кіномистецтво втратить свої важливі переваги стосовно інших видів мистецтва. Ч. Чаплін наголошував, що естетична сутність мистецтва кіно саме і полягає у заміні акторського мовлення рухом та мімікою актора. З огляду на такі міркування вважалося, що звук можна використовувати лише у хроніці, коли треба передати виступ ораторів або артистів. Для художнього кіно акторське мовлення на екрані поставало як занепад досягнень німого кіно. Існували й інші думки щодо доцільності використання звуку в кінематографі.

Перші звукові фільми в традиціях мюзиклів почали знімати в США. У 1927 році в Америці вийшов звуковий (діалоги та музика) фільм режисера Алана Кросленда «Співак джазу» із популярним естрадним співаком О. Джолсоном у головній ролі. Кінострічка користувалася успіхом і принесла авторам величезний прибуток. Першим французьким звуко-

вим фільмом була кінострічка режисера Рене Клера «Під стріхами Парижу». Ч. Чаплін у своїх кінороботах 30-х років використовував звук лише як музичний супровід або для запису різноманітних шумів.

Експериментальні звукові фільми в Росії були створені у 1928 році. У 30-ті роки режисером Д. Вертовим був знятий звуковий документальний фільм «Симфонія Донбасу» із використанням запису реального звучання заводських гудків, сигналів радіо, дикторської мови. Ідея фільму полягала у співставленні старого, дореволюційного Донбасу із новим, промисловим. Назва «Симфонія Донбасу» поставала як символ тих змін, що відбувалися у Донбасі 30-х років ХХ століття. Кінокамера Д. Вертова зафіксувала моменти будівництва нових промислових об'єктів, епізоди колективної селянської праці, зародження форм культурного життя, освоєння нових видів труда, масові свята та масовий ентузіазм. На той час вважалося, що такі зміни у суспільному житті є позитивними, такими, що несуть людям благо, сприяють становленню дійсної «симфонії» людського життя.

Звук успішно застосовувався в російському анімаційному та художньому кіно. Великою популярністю в Росії та за її межами користувався звуковий художній фільм режисера М. Екка «Путівка до життя». Робота над фільмом почалася у 1931 році. Сюжет присвячувався актуальній на той час соціальної проблемі – проблемі державної опіки та пошуку засобів перевиховання і навчання дітей-безбаченків, що за різними обставинами опинилися на вулиці. У самому фільмі було використано багато прийомів німого кіно – титри, що супроводжували екранне видовище та пояснювали повороти сюжету, музичний супровід, монтаж. Утім образи головних героїв підлягали характеристиці також і через застосування мови та діалогів. Головні ролі у фільмі виконували актори М. Баталов та М. Жаров. Ці актори були настільки правдивими та пере-

конливими на екрані, що багато років поспіль історики кіно визначили їх як предтеч неореалізму в кіномистецтві.

Виникнення звукового кіно сприяло розквіту багатьох жанрів кіномистецтва, заклало основи формування напрямків світового кіно. Напрямок «поетичного реалізму» набув довершеності в кінороботах режисера Марселя Карне (Франція) «Набережна туманів» (1938 р.) та «День починається» (1939 р.). Виконавцем головних ролей був актор Жан Габен. У звуковому кіно Франції проявився талант режисера Ж. Ренуара, що зняв фільми-екранізації за романом Г. Флобера «Мадам Боварі» та за п'єсою М. Горького «На дні». Класикою світового кіно став фільм Ж. Ренуара «Велика ілюзія» (1937 р.) із Жаном Габеном у головній ролі. На кошти, зібрані французькими робітниками у 1938 році Ж. Ренуар зняв фільм «Марсельеза», присвячений історії створення революційного гімну Франції. Перший англійський звуковий фільм «Шантаж» був знятий у 1929 році режисером Альфредом Хичкоком. Уже в першій кінострічці виявилися ознаки стилю цього майстра, тяжіння до гострих детективних сюжетів, відтворення засобами мови екрану атмосфери страху та іронії, занурення глядача у стан тривожного очікування. Наступними роботами А. Хичкока були детективи, які отримали міжнародне визнання: «Людина, що забагато знала» (1934 р.), «39 кроків» (1935 р.), «Леді зникає» (1938 р.).

Аналізуючи російське кіно 30-х років слід зупинитися на його кіногероях та на вершинних досягненнях. Перш за все слід відмітити історико-революційний фільм режисерів братів Георгія та Сергія Васильєвих «Чапаєв». Головну роль у цьому фільмі блискуче виконав актор Б. Бабочкін. Далі слід вказати на історичний фільм С. Ейзенштейна «Олександр Невський», автор музики композитор С. Прокоф'єв, виконувач головної ролі актор М. Черкасов. Режисер О. Птушко зняв художньо-анімаційний фільм «Новий Гуллівер» із застосуванням найрізноманітніших видів зйомки. Наступна робота О. Птушко кі-

но-казка «Золотий ключик» поєднувала гру акторів та кукол. Значний вклад у розвиток жанру музичної комедії вніс режисер Григорій Александров (1906-1983 рр.). Як сценарист і режисер Г. Александров довгий час працював із С. Ейзенштейном, перебував на стажуванні в Голлівуді. Першим музичним комедійним фільмом Г. Александрова була кінострічка «Веселі хлоп'ята». Драматургія фільму, його насиченість комізмом, ексцентрикою нагадують прийоми американської «комічної». Зовнішній вигляд бідно вдягнутої головної героїні Анюти, що трохи незграбно рухається наслідує пластику Чарлі, героя відомих комедійних фільмів Ч. Чапліна. У фільмі «Веселі хлоп'ята» багато ексцентрики, трюків, погонь, комічних драк. У фільми використані прийоми циркової клоунади (відома сцена сутички між музикантами оркестру «Дружба»). Окрім суто розважальної комедійності та ексцентрики фільм містить сатиричні мотиви. Об'єктом сатиричного висміювання на екрані стають герої та героїні, що ведуть безтурботне існування, проводять свій час у розвагах.

Драматургія фільму «Веселі хлоп'ята» будується як сцелення окремих музично-танцювальних епізодів, кожен з яких просякнтий комізмом. Епізоди фільму спрямовують перебіг екранних подій до заключної масової сцени, в якій хатня робітниця Анюта казково перетворюється на співачку. У фіналі головні герої у супроводі естрадного ансамблю та величезного хору з оркестром виконують головну пісню фільму, «Марш веселих хлоп'ят». Заключна сцена доносить ідею фільму: «Нам пісня жити й любити допомагає». Музику до фільму «Веселі хлоп'ята» та до фільмів Г. Александрова 30-х років («Цирк», «Світлий шлях») написав композитор І. Дунаєвський, слова пісень належать поету М. Лебедеву-Кумачу.

Ключові слова: звукове кіно; мюзикл; документальний фільм; анімаційне кіно; художнє кіно; напрямок кіно;

фільм-екранізація; історико-революційний фільм; історичний фільм; музична комедія.

3.5. Становлення українського кіно. Творчість О. Довженка

У 20-ті роки минулого століття в Україні існувало дві кінофабрики – в Одесі та в Ялті. У 1927 році почалося будівництво кінофабрики із найсучаснішим для тих часів обладнанням в Києві. На Одеській кінофабриці у зйомках фільмів брали участь відомі театральні актори А. Бучма, М. Заньковецька, П. Масоха, Н. Ужвій, Ю. Шумський. Сценарії для фільмів виробництва Одеської кінофабрики писали П. Панч, М. Бажан, Д. Бузько, Л. Курбас, М. Йогансен. На Одеській кінофабриці режисер Л. Курбас зняв фільми-комедії «Вендетта», «Макдональд», кіноновеллу «Арсенальці». Головним редактором студії Одеська кінофабрика певний час працював Ю. Яновський. У 1926 році на Одеській кінофабриці почався творчий шлях у кіно Олександра Довженка, засновника українського поетичного кіно, шанованого в світі кінорежисера, митця. Хроніка творчої діяльності О. Довженка на Одеській кіностудії така: сатирична комедія «Вася-реформатор» (1926 р.), короткометражна комедія «Ягідка кохання» (1926 р.), повнометражні фільми «Сумка дипкур'єра» (1927 р.), «Звенигора» (1928 р.) Сценарії до двох перших фільмів писав О. Довженко, сценарії до двох останніх картин належать іншим авторам, за відчутною участю О. Довженка. Як актор О. Довженко виступив єдиний і останній раз у картині «Сумка дипкур'єра», створивши привабливий символічно-значущий образ робітника-кочегара. Першим своїм справжнім досягненням у галузі кіно О. Довженко вважав повнометражний фільм «Сумка дипкур'єра». Кінотвор привертав увагу змістовністю, режисерською майстерністю. Фахівці визначають жанр цього фільму як один із перших у світовому кіно політичних детективів.

Зрілим фільмом О. Довженка у 20-ті роки була німа кінострічка «Звенигора». Ідея фільму замислена сценаристами М. Йогансеном та Г. Тютюнником. Задум був типовим для свого часу, розкривав тему політичного протистояння, але не стільки між народними масами, скільки між близькими людьми. Вихід фільму «Звенигора» викликав суперечливі думки. Окремі критики звинувачували О. Довженка у зраді національним ідеалам; інші ж називали фільм «великим святом не тільки української кінематографії, але й української національної культури». За жанром картина визначається як кінопоема, і є близькою до народного епосу.

У роботі над фільмом «Звенигора» були намічені певні художні прийоми, котрих О. Довженко буде дотримуватися у майбутньому. Приступаючи до роботи, О. Довженко завжди дуже прискіпливо обирав місце для натурних зйомок, особисто відбирав акторів для масових сцен серед простих людей, мешканців українських сіл. Зйомки «Звенигори» відбувалися на Полтавщині, в українському селі Яреські, у масових сценах брали участь жителі села. Перед початком зйомок масових сцен, з метою досягнення максимального ефекту екранного видовища О. Довженкові треба було «занурити» акторів-аматорів у необхідний емоційний стан. Режисер звертався до особистісного життєвого досвіду людей, нагадував їм недавні події революції та громадянської війни, проводив молодих парубків до армії тощо. О. Довженку вдалося залучити до участі у фільмі «Звенигора» справжнього кобзаря, хранителя національної пам'яті, виконавця народних дум та національних пісень. Експертами на прем'єрі фільму «Звенигора» в Москві були вже відомі на той час режисери Сергій Ейзенштейн та Всеволод Пудовкін. Їх залучили для того, щоб об'єктивно оцінити незвичний фільм, запропонований українським режисером О. Довженком. Картина отримала дружню позитивну оцінку. Зокрема С. Ейзенштейн відмітив у кінострічці О. Довженка дивовижне поєднання реальних подій з поетич-

ною фантазією, синтез гострих сучасних проблем із міфологічним мисленням, гумор та патетику. Враження від перегляду фільму «Звенигора» С. Ейзенштейн планував викласти у статті під назвою «Червоний Гофман».

Наступним фільмом О. Довженка був «Арсенал» (1929 р.), в якому він виступив як сценарист і режисер, оператором фільму став Данило Демуцький. Сюжет фільму «Арсенал» присвячувався подіям 1918 року в Києві. Фільм «Земля» (1930 р.) актуалізував тему українського села, його мешканців, селян, що волею долі опинилися перед важким вибором між старим та новим. Час роботи над фільмом виявився важким та трагічним часом початку колективізації. Для українських селян, що звикли до сумлінного індивідуального труда на землі, колективізація була явищем незвичним та загрозливим. Організація колгоспів на основі форм колективної праці загрожувала знищити українське село, а разом із селом могли відійти у минуле численні надбання національної культури, змінитися такі українського національного характеру як доброчесність, любов до праці, поетичність. Ця непроста тема була покладена в основу фільму «Земля».

Назва фільму символічна. Земля становить життєвий простір селянина. Цей простір обживався віками, упродовж життя поколінь. Земля – найдорожча цінність для селянина, земля є джерелом життя окремої людини, сім'ї, цілого роду. Земля є також джерелом конфліктів, землю селяни виборювали впродовж віків. Із працею на землі пов'язані культурні цінності, насамперед фольклор, релігія, звичаї та обряди. Але разом із початком колективізації в Україні давній культурний комплекс, пов'язаний із землею, мав бути скасованим, його місце мали посісти цінності колхозної праці. За об'єктивних та суб'єктивних причини процес колективізації в Україні розгортався дуже болісно і супроводжувався численними людськими жертвами. У сучасній культурі існують всесвітньо відомі художні пам'ятники, присвячені трагічним подіям в Украї-

ні часів колективізації. Одним із них є фільм О. Довженка «Земля».

Сюжет фільму «Земля» дуже простий. Кілька селянських парубків вирішують купити трактор для того, щоб почати жити по-новому. Трактор потрібен, щоб організувати артель та разом працювати на землі. Переконати селян у необхідності придбання трактора та відкриття артелі було дуже важко. Тим не менш трактор купили. Приїзд у село на тракторі селянського парубка Василя, організатора артелі – момент триумфальний. Утім супротивники нового вирішили вбити тракториста. Смерть Василя відкрила очі багатьом селянам. У останніх кадрах фільма глядач спостерігає за тим, як трактор обробляє землю, знищує межі між приватними ділянками та між людьми.

Фільм «Земля» став вершиною німого кіно в творчості О. Довженка. Даний кінотвір впевнено вивів українське мистецтво на широкі міжнародні обшири й приніс О. Довженку світову славу. У фільмі «Земля» були намічені шляхи щодо подальшого розвитку творчої манери О. Довженка. Наприклад, символічність кіно-мови, внутрішньокадровий монтаж, використання пейзажної зйомки як засобу відтворення на екрані необхідного емоційного стану, довгий план, що не ділився режисером на окремі епізоди, вибір акторів-аматорів, що за своїм типажем відповідають екранному образу.

Ключові слова: кінофабрика; короткометражний фільм; повнометражний фільм; політичний детектив; кінопоема; поетичне кіно.

3.6. Завдання для самостійної роботи:

1. Розкрийте значення кінохроніки у мистецтві кіно 20-х років ХХ століття. Які функції виконували перші хронікальні фільми?

2. Розкрийте вплив досягнень хронікального кіно 20-х років ХХ століття на розвиток художніх засобів мистецтва кіно.
3. Назвіть жанри хронікального кіно 20-х років ХХ століття, проаналізуйте особистий вклад режисерів у розвиток хронікально-документального кіно.
4. Визначте творчі досягнення С. Ейзенштейна та підкресліть його особистий вклад у розвиток художнього кіно.
5. Визначте творчий внесок Ч. Чапліна у розвиток світового кінематографу.
6. Проаналізуйте вплив американської школи комедії на розвиток світового кінематографу. Назвіть режисерів та акторів, представників даної школи
7. Визначте місце мистецтва кіно у світовій художній культурі 30-х років ХХ століття. Які культурні та соціально-політичні події спрямовували жанрово-тематичний розвиток світового та вітчизняного кінематографу?
8. Визначте місце ігрового (художнього) кіно у російському кінематографі 30-х років ХХ століття.
9. Назвіть відомі художні фільми зарубіжного кіно 30-х років ХХ століття. Визначте жанрову належність названих фільмів.
10. Назвіть жанрово-тематичні напрямки кіно-робіт Олександра Довженка у 30-ті роки ХХ століття.

До твого словника:

ОДЕСЬКА КІНОСТУДІЯ художніх фільмів – кіностудія, що знаходиться в Одесі, є однією з найстаріших кіностудій Російської імперії та СРСР. Одна з двох кіностудій, що наразі залишилися в Україні. Веде свою історію з 1907 року, коли кінематографіст М. Гроссман почав знімати одні з перших вітчизняних фільмів. Тоді він створив кінательє «Мірограф», яке згодом перетворилося на Кінофабрику. У 1919 році Кінофабрика була націоналізована. У 1927 році Одеська кінофабрика була визнана найкращою в країні. Сьогодні на те-

риторії Одеської кіностудії знаходиться музей, в якому зберігаються матеріали, зібрані за роки існування кіностудії, в тому числі книги, газети, журнали про кіно, каталоги фільмів, створених на кіностудії, фотоальбоми акторських проб, інформація про режисерів.

Цікаво знати:

«В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятидвохрічного життя, вранці вийшов із дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на кінофабрику як режисер. Таким чином, на тридцять третьому році життя мені довелося знову починати життя», – писав О. Довженко в автобіографії, що має авторську дату: «1939 року в грудні». У 1956 році О. Довженко зустрівся з відомим істориком кіно Ж. Садулем і дав йому інтерв'ю, в якому пригадав ще деякі подробиці подорожі в Одесу, на нове місце роботи. О. Довженко розказував, що взяв з собою в Одесу лише легку валізу; із книг – «Кола Брюньон» Ромена Роллана. Книга Р. Роллана, назавжди залишилася близькою О. Довженку, а старий бургундський майстер Кола Брюньон, цей «шкіряний мішок, повний радощів і горя, витівок і посмішок, досвіду і помилок» – увійшов до кола його улюблених героїв. Олександр Петрович одного разу пошуткував, що вважає Кола найбільш вірним і повним втіленням його власних уяв про український національний характер. «У ті дні в Одесі він і сам відчував себе, як Кола, – веселий, легкий, готовий забути все, що відбувалося вчора, «багатий, як папуга»: всі кольори в пір'ях і попереду сто років життя».

Питання для обговорення:

Виначте, які положення були уміщені у «кодексі Хейса», складеному у 1930 році Асоціацією виробників і прокатчиків фільмів США. Обґрунтуйте доцільність існування заборон на показ певних сцен (насильство, еротика тощо) в кіномистецтві.

Література:

1. Бейли Клод. Кино: фильмы, ставшие событиями /Пер. с франц. // Клод Бейли. – Спб. : «Академпроект», 1998. – 395 с. – Режим доступу: <http://www.mitin.com/people/klimova/komm.shtml>
2. Довженко О. П. Творча спадщина [мульти.ел.изд.] / О. П. Довженко. – К. : IBS d'Art, 2006. – 10 ел. опт. дис. (DVD - video).
3. Кино. 365 главных фильмов всех времён и народов : Путеводитель. – М. : Афиша Индастриаз, 2002. – 311 с. – Именной указатель.
4. Краткий энциклопедический словарь кино [текст] Сост. М. Н. Мыславский. – Х. : Колорит, 2007. – 215 с.
5. Клиентов А. Е. Пять встреч с музой Кино / А. Е. Клиентов. – М. : Современник, 2001. – 335 с. : с фотоил. – (Под сенью дружных муз).
6. Шкловский В. О рождении и жизни Фэксов // Шкловский В. За сорок лет. – М. : Искусство, 1965. – С. 68-91.

ТЕМА 4. СВІТОВЕ КІНО У 40-50-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1. Кінематограф у роки Другої світової війни

Розвиток кіномистецтва у роки Другої світової війни спростовує відоме прислів'я: «Коли розмовляють пушки – музи мовчать». Величезні людські жертви, матеріальні втрати народів різних країн у воєнні роки значно загальмували процес світового кіновиробництва. Але провідні діячі світового кіно, засуджуючи воєнну агресію і насильство, створювали фільми гуманістичного спрямування.

Перед початком Другої Світової війни, у 30-ті роки минулого століття один із керівників нацистської Німеччини,

міністр пропаганди Геббельс закликав німецьких кінематографістів «створити для фашизму свого «Броненосця «Потьомкіна». Однак більшість діячів культури і мистецтва Німеччини, серед яких були письменники Бертольд Брехт, Фридрих Вольф, режисери Фриц Ланг, Златан Дудов, Рихард Освальд, актори Марлен Дитрих, Конрад Фейдт, Елізабет Бергнер емігрували. Кіновиробництво Німеччини вимушено було перейти на випуск пропагандистських фільмів, бойовиків, мелодрам.

Кіновиробництвом Італії керував син Муссоліні Вітторіо. Йому вдалося організувати постановку кількох історичних бойовиків про загарбницькі походи римських імператорів та зняти документальні фільми про армію та флот. Кращі італійські режисери знімали інші фільми. У 1942 році вийшли кінороботи «Мара» режисера Лукіно Вісконті, у 1943 – «Діти дивляться на нас» Вітторіо Де Сіка. У роки війни в Італії сформувалася група молодих режисерів, до складу якої увійшли Джузеппе де Сантіс, Мікеланджело Антоніоні, Карло Лідзані, кінокритики та сценаристи. Молоді митці вивчали фільми С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, писали статті про незалежність кіномистецтва. Опір з боку діячів культури фашистському режиму в Італії виявився в організації руху «калліграфістів». «Калліграфістами» називали себе ті режисери кіно, котрі ігнорували політику, обирали для творчості нейтральні теми, зверталися до екранізації класичних літературних творів.

У тих європейських країнах, що були окуповані фашистською Німеччиною, а саме в Австрії, Бельгії, Голландії кіновиробництво завмерло. У Франції справа була дещо складнішою. Більшість французьких режисерів емігрувала; Марсель Карне, що залишився, у 1942 році поставив фільм-легенду «Вечірні відвідувачі» та фільм «Діти райка». Фільм оспівував незалежний дух французької культури. У французькому русі Опору брали участь кінооператори. Їх документальні кадри увійшли до фільму Рене Клера «Битва на рей-

ках». Цей фільм вийшов після війни й відтворив епізоди антифашистської боротьби французських залізничників.

В Англії знімалися фільми на теми історії та культури. Актор Лоуренс Олів'є виступив у ролі короля Генріха у фільмі «Генріх V» за В. Шекспіром; режисер А. Корда зняв фільм «Леді Гамільтон» з акторами Л. Олів'є та Вівьен Лі в головних ролях. Виходили також і біографічні фільми про державних діячів Англії. Не дивлячись на загальну кількість фільмів, кіновиробництво Англії часів Другої Світової війни було обмеженим, і поступилося місцем кінопродукції США.

У США здійснювався випуск фільмів, нейтральних щодо воєнних подій. Лише у 1940 році вийшов найбільш гострий, саркастичний фільм Ч. Чапліна «Великий диктатор». Однак війна потребувала більшої уваги з боку діячів кіно. Відчувши це, американські режисери У. Уайлер, Ф. Капра та інші присвятили себе кінохроніці. Беручи участь у боях в Африці, в Європі вони створили кілька документальних стрічок. Серед них найбільш вагомю була серія документальних фільмів із загальною назвою «Чому ми воюємо».

Особливою сторінкою історії є радянське кіномистецтво Великої Вітчизняної війни (1941-1945 рр.). На початку війни перевага була віддана хроніці. Одним із перших документальних фільмів був створений у 1941 році, називався цей фільм «Розгром німецько-фашистських військ під Москвою». На екрані були показані розбиті ворожі війська, техніка. Документальні кадри засвідчили також факти воєнних злочинів. Документальному фільму «Розгром німецько-фашистських військ під Москвою» була присуджена Державна премія. У часи війни до зйомок документального кіно приступила велика група режисерів художнього кіно, зокрема С. Герасимов, О. Довженко, А. Зархі, Ю. Райзман, С. Юткевич.

Цілком специфічний та унікальний кіножанр часів Великої вітчизняної війни – бойові кінозбірники. Випускалися вони недовго, з липня 1941 р. по серпень 1942 р. За цей час

було зроблено дванадцять номерів, з них один номер, дев'ятий, був створений працівниками українського кіно. До кожного кінозбірника входило кілька (від двох до п'яти) короткометражних фільмів на різні сюжети: про героїчні дії солдат і офіцерів, про партизанську боротьбу в тилу ворога. Фільми об'єднувалися конферансом, з яким виступали популярні кіногерої. Конферанс у одному з кінозбірників вів Максим, герой історико-революційного фільму у виконанні актора Б. Чиркова; з конферансом виступала листоноша Стрілка, героїня комедії «Волга-Волга» у виконанні акторки Любові Орлової. Конферанс надавав кінозбірнику тематичної й формальної єдності, посилював агітаційний вплив.

Серед художніх фільмів, що в образній формі відтворювали воєнні події, слід вказати на кінострічку Івана Пир'єва «Секретар райкому»; фільм режисера Фрідріха Ермлера «Вона захищає Батьківщину» та фільм «Райдуга» режисера Марка Донського за сценарієм Ванди Василевської. Головну роль у фільмі «Райдуга» виконала українська артистка Наталя Ужвій. Після фільму «Райдуга» режисер М. Донской продовжив тему війни у фільмах «Нескорені» та «Нашестя». У цих фільмах відсутні спільні герої, але тематично їх можна об'єднати у трилогію на тему Великої Вітчизняної війни. За жанром ці кінострічки є кінотрагедіями. У роки війни знімалися фільми на історико-революційну тематику, зокрема «Олександр Пархоменко» із актором Олександром Хвилею у головній ролі; фільм «Котовський» із актором Миколою Мордвіновим у головній ролі. У воєнні роки продовжувалася робота над комедійними фільмами. У 1941 році на екрани вийшов фільм Івана Пир'єва «Свинарка і пастух». Робота над фільмом розпочалася перед війною. Музику до фільму написав композитор Микита Богословський; головні ролі виконували актори Марина Ладініна, Володимир Зельдін, Микола Крючков. Фільм був створений у кращих традиціях радянських музичних комедій, насичений ліричними піснями, гумо-

ристичними діалогами, масовими музично-танцювальними сценами. Прикладом ліричної комедії часів Великої Вітчизняної війни є фільм «Серця чотирьох» із Людмилою Целіковською та Валентиною Серовою у головних ролях.

Особливе місце у мистецтві кіно 40-х років ХХ століття посідає художній фільм Сергія Ейзенштейна «Іван Грозний». Даний фільм виявився останньою, остаточно не завершеною роботою майстра. Робота над фільмом почалася у 1943 році, на кіностудії Алма-Ати (сучасна Астана, столиця Казахстану). Жанр фільму можна визначити як історичний. Особливу увагу слід звернути на питання трактовки сюжету та драматургії фільму. Режисер вирішив відмовитися від біографічного принципу компонування історичного матеріалу. Натомість С. Ейзенштейн намітив показати найбільш важливі етапи становлення Російської держави крізь життєвий шлях свого героя. Реалізація авторського задуму потребувала залучення великої кількості дійових осіб і великого акторського складу. У фільмі знімалися відомі актори 40-х років Микола Черкасов, Серафіма Бірман, Михайло Жаров, Павло Кадочников, Людмила Целіковська та багато інших. Головний конфлікт фільму був визначений як суперечності між царем-державотворцем та боярами, що оточували царя і зраджували інтереси держави у боротьбі за владу. Таким чином драматургія фільму не прямо наслідувала життя царя Івана Грозного, а розгорталася згідно епізодам боротьби Івана Грозного за єдину державу, проти бояр-зрадників. Цілком вочевидь, що подібна трактовка образу головного героя та його вчинків містила, як це часто траплялося у радянському історичному кіно, актуальний політичний підтекст.

Величезним був обсяг роботи, здійсненої у роки війни українським режисером Олександром Довженком. Це і написана упродовж 1942-1943 рр. кіноповість «Україна в огні», упродовж 1944-1945 рр. написаний твір «Повість полум'яних літ». Виходили друком статті «Народні лицарі», «Я бачу пе-

ремогу», «У грізний час», «Слава народові-воїну!», оповідання «Ніч перед боєм», «Відступник», «Стій, смерть, зупинись!», «На колючому дроті», «Воля до життя», «Битва» «Перемога», «Мати». О. Довженко написав листівку для поширення у ворожому тилу, зразок викривальної публіцистики «Лист до офіцера німецької армії», чимало іншого. У 1943 р. О. Довженко зняв повнометражний документальний фільм «Битва за нашу Радянську Україну». Фільм дублювали на 26 іноземних мов. Дикторський текст написав сам О. Довженко. У 1945 р. О. Довженко створив документальний фільм «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель». Ці стрічки давали новий поштовх розвитку художніх засобів воєнної кінодокументалістиці.

Ключові слова: пропагандистський фільм; біографічний фільм; «каліграфісти»; фільм-легенда; кінохроніка; документальний фільм; бойові кінозбірки; художній фільм; музична комедія; лірична комедія; історичний фільм.

4.2. Кінематограф країн Західної Європи у післявоєнну добу

Розвиток світового кіномистецтва уповільнився внаслідок Другої світової війни. У воєнний період більшість кіностудій спрямували свою діяльність на створення воєнних фільмів, виконання агітаційних проєктів, зйомку кінохроніки. Фільмів, не пов'язаних з воєнною тематикою, виходило мало. Тільки у післявоєнну добу в кіномистецтві почалися тематичні зміни, націлені вже не на екранне зображення сукупності подій, а на образне відтворення окремої людини, її моральних вчинків, її духовності. Крім того післявоєнний кінематограф, вимушений конкурувати з телебаченням розшукував технічні засоби вдосконалення екранного зображення. У США, у Німеччині були зроблені відкриття щодо застосування кольорів, екран став багатокольоровим. Американські кінокомпанії,

перебуваючи в постійній боротьбі за глядача експериментували з формою екрану. Розширення екрану руйнувало установлені межі кадру; одночасно широкий екран сприяв виникненню «ефекту присутності» глядача на кіноекрані. Найбільш вражаючими на той час були поліекрани, що давали змогу показувати на широкому екрані певну кількість екранів різних за формою. Виникло стереоскопічне кіно та стереофонічний запис звуку.

У післявоєнній Західній Європі існувало багато національних кінематографій із притаманними кожній традиціями. Відчуваючи значний комерційний тиск і вплив американського кіно, діячі кіно країн Західної Європи намагалися зберігти власне кіномистецтво, здійснювали активний творчий пошук. У кіномистецтві Великій Британії велась робота над фільмами-екранізаціями англійської класики. Режисер Г. Паскаль у 1946 р. зняв фільм за твором Б. Шоу «Цезар і Клеопатра». Фільм завоював міжнародне визнання. Режисер Д. Лін зняв фільми за романами письменника Ч. Діккенса «Великі сподівання» та «Олівер Твіст». Кращим реалістичним твором Д. Ліна у повоєнні часи вважається кінострічка «Міст через річку Квай». У 50-ті роки група режисерів-кінодокументалістів (Л. Андерсон, К. Рейс, Т. Річардсон) випустила маніфест «Вільне кіно», котрий вимагав щоденного поетичного відгуку на події життя. Випуск програм «Вільного кіно» співпав із мистецьким «рухом розсерджених молодих людей». Завдання руху полягали в протидії буржуазному естетизму, наголосу на соціальної відповідальності митця.

Франція вважається однією із провідних кінематографічних країн світу. Післявоєнне французьке кіно було різним, оскільки пошуки режисерів носили індивідуальний характер. Однією із тем творчості на той час була тема людини, що існує в небезпечному світі. Дана проблема знайшла втілення у кінострічках режисера Р. Клера «Краса диявола», режисера Ж. Кокто «Орфей», у кінороботах «Жюльєтта, або

ключ до снів» та «Тереза Ракен» режисера М. Карне. Були кінострічки, що акцентували увагу глядачів на соціально-психологічних проблемах. То були фільми так званої «юридичної серії», зокрема фільм режисера А. Кайата «Усі ми вбивці». Найстаріший майстер французького кіно Ж. Ренуар створив ностальгічні фільми «Французський канкан» та «Сніданок на траві». Продовжувався розвиток комедійного кіно (фільм режисера ле Шануа «Батько, мати, служанка і я»), створювалися фільми у жанрі притчи (роботи режисера Р. Брессона «Щоденник сільського священника» та «Побіг»), вийшов історико-пригодницький фільм «Фанфан-Тюльпан» із актором Жераром Філіппом у головній ролі.

У другій половині 50-х років у Франції до творчості звернулася група молодих режисерів, котрі відмовилися від орієнтації на постановку дорогих комерційних фільмів. Митці вивчали проблеми молодих людей післявоєнного покоління, скептично оцінювали стан буржуазного суспільства. Преса назвала цей напрямок «ноюю хвилею». Перші фільми «нової хвилі» «Кузени» та «Красень Серж» режисера К. Шаброля, «400 ударів» режисера Ф. Трюффо створені поза комерційним виробництвом. За умов здешевлення кіновиробництва фільми були маловитратними, привернули увагу глядачів, і, таким чином, вдало окупилися. Прибутковість спонукала підприємців надати фінансову допомогу митцям-новаторам. З мистецтвом «нової хвилі» у Франції пов'язується діяльність режисера А. Рене (фільм «Хіросима, любов моя»), композитора М. Леграна, акторів Жана Поля Бельмондо, Катрин Денев.

У перші повоєнні роки, починаючи з 1945 року в Італії виник новий напрямок кіномистецтва – неореалізм («новий реалізм»). Одним із головних принципів неореалістичного напрямку в кіномистецтві був принцип максимальної правдивості. Діячі неореалізму використовували просту, майже документальну форму кінорозповіді, показували життя людей

із усіма суперечностями. Сюжети неореалістичних фільмів прості, але драматичні. Разом із професійними акторами у зйомках фільмів брали участь актори-аматори. Природня поведінка, жести та інтонації виконавців-аматорів принесли на екрани народну образність, народну мораль. Власне, здобутком мистецтва неореалізму в Італії слід вважати звернення професійних кінематографістів до образів простих людей, підкреслену повагу до їх способу життя, обізнаність щодо їх проблем та їх сподівань.

Першим неореалістичним фільмом був «Рим – відкрите місто» режисера Роберто Росселіні. Кінострічка вийшла у 1945 році і присвячувалася темі Опору. У фільмі діють два героя, священик і комуніст, вони борються з фашизмом і гинуть. Після фільмів на теми партизанської війни та руху Опору режисери неореалістичного напрямку звернулися до соціальної тематики. У 1948 році вийшов фільм Вітторіо Де Сіка «Викрадачі велосипедів», що привернув увагу до проблеми безробіття. Дія фільму розгорталася на вулицях Риму, ролі виконували актори-аматори, справжні безробітні. Всесвітньо відомим став фільм режисера Лукіно Вісконті «Рим, 11 годин». В основу цього фільму покладена реальна подія. Римська газета надрукувала об'яву стосовно прийому на роботу секретарки. У призначений час за вказаною адресою зібрався величезний натовп безробітних дівчат. Старі сходи не витримали навантаження і впали, внаслідок чого дівчата отримали поранення, одна жінка загинула. На основі публіцистичного факту режисер створив галерею кінообразів молодих італійок, художніми засобами наголосив на складнощах життя молодих людей післявоєнної Італії. У подальшому творча доля мистецтва неореалізму в Італії була складною. Певне покращення умов життя італійців, скорочення безробіття сприяло зникненню тих конфліктів, способів буденного життя простих людей, що втілювали на екрані митці-неореалісти. Захоплення розважальними кіножанрами, відмова кінопродюсерів

від фінансування фільмів соціального або патріотичного характеру також обмежили подальший розвиток мистецтва неореалізму в італійському кіно. Вплив американського кіно на розвиток кінематографу в Італії вилився в пряме копіювання жанрів, тем, сюжетів голлівудської кінопродукції. Італійські режисери під американізованими псевдонімами почали знімати фільми про мафію, випускали гангстерські або ковбойські бойовики. Ці фільми називали «спагетті-вестерни», за жорстокістю, насиченістю кривавими видовищами вони перевищували голлівудські взірці. Уряд Італії, в свою чергу підтримував створення життєрадісних комедій всупереч «песимістичним фільмам». Внаслідок такого підходу виник жанр під іронічною назвою «рожевий» або «фольклорно-сексуальний» неореалізм. Прикладом слугує комедія «Хліб, любов і фантазія» режисера Л. Коменчини (1953 р.). У фільмах, подібних даній комедії зберігалися певні ознаки неореалізму, проте була відсутня соціально-критична спрямованість. У такому дусі знімалися псевдонародні комедії і любовні драми, наприклад фільм «Бідні, але красиві» режисера М. Солдаті (1955 р.). Серйозне переосмислення принципів неореалістичного кіно відбулося завдяки фільму режисера Федеріко Фелліні «Дорога» (1954 р.).

Ключові слова: фільм-екранізація; «юридична серія»; комедійне кіно; «нова хвиля»; «Вільне кіно»; неореалізм; «спагетті-вестерн»; «рожевий» неореалізм.

4.3. Становлення національних кінематографій країн Азії та Латинської Америки

У першій половині ХХ століття було відомо, що в Японії, Індії, Китаї, Мексиці існує власне кіновиробництво, але відомостей про нього було недостатньо. Тираж фільмів був малим, ринок прокату обмежувався регіональними потребами. Після закінчення Другої Світової війни разом із змі-

нами в культурному житті почалося становлення національних кінематографій, здійснився вихід фільмів країн Азії та Латинської Америки на міжнародну арену; світовим визнанням користувалися також провідні режисери та актори даних країн.

У період після Другої Світової війни великі японські кінофірми-монополісти налагодили випуск фільмів за американськими взірцями. Екрани кінотеатрів Японії заповнили бойовики, мелодрами, музично-розважальні фільми. У 1948 році працівники японської кіностудії Тохо оголосили страйк із вимогами свободи творчості. Почався тривалий процес боротьби незалежних кіностудій з великими студіями-монополістами. Наслідуючи художні принципи неореалізму, незалежні митці знімали фільми про життя простих людей, залучали до зйомок акторів-аматорів. У 1952 році головний приз Венеціанського фестивалю завоював фільм А. Куросави «Расемон». В основу сюжету фільму покладена історія з далекого минулого. У часи руйнації та безвладдя розбійник убив самурая, вчинив насильство над його дружиною. Історія показана на екрані чотири рази у формі розповіді розбійника, дружини самурая, випадкового перехожого, духу загиблого самурая. Свідчення учасників події не співпадають, суперечності розповідей непереборні. Узагальнена істина, однакова для всіх, неможлива, така філософська ідея міститься в підтексті фільму. Фільм А. Куросави «Расьомон» відкрив для світу японське кіномистецтво, а наступна картина цього режисера «Сім самураїв» зробила його ім'я знаним у світі.

Період 50-60-х років був «золотим століттям» індійської кінематографії. У той час створювалися фільми, відмічені значним комерційним успіхом, міжнародним визнанням. Кращими комерційними були фільми на соціальну тематику, зняті на мові хінді: «Спрага» (1957 р.), «Паперові квіти» (1959 р.) режисера Гуру Дата, «Бродяга» (1951р.) режисера Раджа Капура. Виходили епічні фільми, найбільш вдалою се-

ред них була номінована на премію «Оскар» кінострічка «Мати Індія» режисера Мехбуба Кхана. Режисер Р. Шантарам, наслідуючи Голлівуд, зняв фільм-бойовик «Два ока, дванадцять рук». Разом із комерційними фільмами створювалися фільми напрямку «паралельного кіно». Першими були кінострічки «Місто в долині» Четана Ананда (1946 р), «Nagarik» Ритвика Гатака (1952 р.), «Два бигха землі» Бимала Роя (1953 р.). Указані фільми заклали основу індійського неореалізму та руху індійської «нової хвилі». Фільми «паралельного» кіно брали участь у міжнародних кінофестивалях. Головну нагороду Каннського фестивалю отримав соціально-реалістичний фільм Ч. Ананда «Місто в долині»; приз «Золотий лев» Венеціанського кінофестивалю отримав фільм «Нескорені» режисера С. Рая; нагородою «Срібний ведмідь» на Берлінському кінофестивалі відмічена режисура другої частини фільму «Трилогія про Апу» С. Рая. На відміну від С. Рая індійські режисери Р. Гатак та Г. Дат не отримали за життя широкого визнання, слава до них прийшла значно пізніше. У наш час С. Рай, Р. Гатак, Г. Дат вважаються впливовими теоретиками авторського кіно ХХ століття, посідають почесні місця у списку кращих світових кінорежисерів.

Поняття латиноамериканського кіно узагальнює кінопродукцію Мексики, Аргентини, Бразилії й Куби. Мексиканське кіно 50-х років розвивалося на основі потужної кіноіндустрії, подібної до голлівудської, фільми виробництва Мексики демонструвалися в Латинській Америці та в Європі. Особливе місце в розвитку мексиканського кіно належить режисерові Луїсу Бунюелю. Іспанець за походженням, Л. Бунюель дебютував у 20-х роках сюрреалістичним фільмом «Андалузський пес», знятим разом із Сальвадором Далі, та фільмом «Золотий вік». У 1938 році Л. Бунюель емігрував і довгий час намагався отримати роботу в Голлівуді. З 50-х років Л. Бунюель поселився в Мексиці і створив фільми: психологічну драму «Забуті» про дітей-безбатченків, комедію «Вознесіння на

небо», драму «Він», поетичну кіноповість «Робінзон Крузо», викривальний фільм «Назарин».

Наприкінці 40-х років активно розвивалася кіноіндустрія Китаю. Одна з найбільш значних кінокомпаній тієї доби «Куньлунь» зняла фільми «Лампи десятка тисяч домів» (1948 р.), «Весняні води ріки течуть на схід» (1947 р.), «Ворони та горобці» (1949 р.). Режисер Фей Му зняв фільм «Весна в маленькому місті», котрий сьогодні вважається кращим китайськомовним фільмом усіх часів. За іронією долі витончена акторська гра та відсутність політичних мотивів у сюжеті сприяли тому, що під час комуністичної доби в Китаї цей фільм вважався реакційним. Після виникнення КНР у 1949 році нова влада стала приділяти кіномистецтву значну увагу. З 1951 року старі китайські фільми, кінопродукція Голлівуду й Гонконгу була заборонена, натомість почали зніматися нові фільми, присвячені життю робітників, селян та солдат. Популярності набули анімаційні фільми із використанням традиційних видів китайського народного мистецтва, елементів китайського театру ляльок, народного живопису.

Ключові слова: національна кінематографія; кіновиробництво; незалежне кіно; японське кіно; індійське кіно; мексиканське кіно, китайське кіно.

4.4. Завдання для самостійної роботи:

1. Визначте місце мистецтва кіно у світовій художній культурі 30-х років ХХ століття. Які культурні та соціально-політичні події спрямовували жанрово-тематичний розвиток світового та вітчизняного кінематографу?
2. Визначте місце ігрового (художнього) кіно у російському кінематографі 30-х років ХХ століття.
3. Назвіть відомі художні фільми зарубіжного кіно 30-х років ХХ століття. Визначте жанрову належність названих фільмів.
4. Назвіть жанрово-тематичні напрямки кіно-робіт Олександра Довженка у 30-ті роки ХХ століття.

5. Назвіть жанрово-тематичні напрямки розвитку радянського кіно часів Великої вітчизняної війни.
6. Дайте загальну характеристику мистецтва кіно 50-х років ХХ століття. У чому полягає значення даного періоду для майбутнього розвитку світового та вітчизняного кіно?
7. Проаналізуйте жанри російського кіно 50-х років ХХ століття, визначте основні тематичні напрямки російського кінематографу, проаналізуйте тип кіно-героя, що виникає.
8. Проаналізуйте напрямки розвитку мистецтва кіно країн Західної Європи 50-х років ХХ століття. Порівняйте із тематичними напрямками розвитку російського кіно та вкажіть на існуючі відмінності.
9. Проаналізуйте напрямки розвитку мистецтва США 50-х років ХХ століття. Порівняйте із напрямками розвитку російського кіно та кіно країн західної Європи, вкажіть на існуючі відмінності.
10. Складіть усну рецензію на кіноповісті О. Довженка «Поєма про море» та «Україна у вогні». Акцентуйте моральні проблеми, окреслені режисером у даних роботах.

До твого словника:

НУАР (фр. *film noir* – «чорний фільм») – напрям в американському кінематографі 1940-х – початку 1950-х років, яке зафільмувало атмосферу песимізму, недовіри, розпачу і цинізму, характерну для суспільства США в період Другої світової війни. Термін «чорний фільм», або «фільм нуар» був введений у 1946 році французькими критиками. Для нього характерні кримінальний сюжет, атмосфера цинічного фаталізму і песимізму, стирання граней між героєм і антигероєм, темне освітлення сцен, зазвичай нічних.

Цікаво знати:

Повнометражний фільм О. Довженка «Битва за нашу Радянську Україну» є документальною кінорозповіддю про

воєнні події в Україні 1941-1943 років. План фільму укладений Юлією Солнцевою, режисери фільму Ю. Солнцева і Я. Авдеєнко, художній керівник і автор тексту Олександр Довженко, текст читає артист О. Хмара. Виробництво Центральної та Української студії кінохроніки, 1943 р.

Питання для обговорення:

Розкрийте патріотичне значення фільму О. Довженка «Битва за нашу Радянську Україну». У чому полягає вплив даного екранного твору на розвиток хронікально-документального кіно ХХ століття?

Література:

1. Довженко О. П. Творча спадщина [мульти. ел. вид] / О. П. Довженко. – К. : IBS d'Art, 2006. – 10 ел. опт. диск. (DVD – video)
2. Довженко О. П. Сторінки щоденника (1941-1956) / О. П. Довженко. – К. : Гуманітарна л-ра, 2004. – 384 с.
3. Олександр Довженко. Вибрані твори / Передм. А. Гуляка. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 512 с.
4. Кино. 365 главных фильмов всех времен и народов: Путеводитель. – М. : Афиша Индастриз, 2002. – 311 с. – Именной указатель.

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ ДО РОЗДІЛУ I

Практичне заняття 1. *Мистецтво кіно і телебачення в системі світової та вітчизняної художньої культури - 2 години.*

Мета заняття: засвоєння теоретичних знань про головні етапи формування кіно як виду мистецтва; опрацювання теоретичного змісту понять «художня культура», «мистецтво», «екранне мистецтво», «екранна культура»; «кіновиробництво», «телевиробництво» акцентування відмінностей між мистецтвом кіно, телебачення та іншими видами мистецтва;

формування навичок теоретичного аналізу головних етапів розвитку мистецтва кіно і телебачення;

Питання семінарського заняття:

1. Головні ознаки кіно як виду мистецтва. Специфічні та неспецифічні засоби художньої мови кіно.
2. Телебачення в системі засобів масової інформації. Художні та інформаційні складові телебачення.
3. Початок кіновиробництва в європейських країнах та в Росії.
4. Початок кіновиробництва у США.

Література:

1. Кормич Л., Багацькій В. Теорія та історія культури ХХ століття / Л. Кормич, В. Багацький. – К. : ПАРАПАН, 2006. – 307 с.
2. Массовые виды искусства и современная художественная культура. – М. : Искусство, 1996. – 381 с.
3. Платонова Э. Культурология: Учебное пособие для высшей школы / Э. Платонова. – М. : Гардарики, 2003. – 539 с.
4. Тоффлер Э. Информационная цивилизация / Э. Тоффлер. – Режим доступа: <http://www.aquarun.ru/futurenet/kbri.html>.
5. Эпштейн М. Проективный философский словарь : новые термины и понятия / М. Эпштейн. – Спб. : Алетейя, 2003. – 512 с.

Практичне заняття 2. Види і жанри кіно – 2 години.

Мета заняття: знайомство з видами і жанрами кіно, що утворилися шляхом культурно-історичного розвитку кіно як виду мистецтва; засвоєння відмінностей між видами та жанрами кіно; формування навичок аналізу жанрово-тематичних напрямків мистецтва кіно.

Питання семінарського заняття:

1. Основні ознаки художнього кіно. Жанри художнього кіно.
2. Основні ознаки документального кіно. Принципи створення документальних фільмів.
3. Ознаки анімаційного кіно. Принципи створення анімаційних фільмів.

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма [текст] / Н.А. Агафонова. – Мн. : Тесей, 2008. – 390 с.
2. Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры / Л. В. Кулешов. – М. : Аспект Пресс, 1995. – 464 с.
3. Ромм М.И. О профессии кинорежиссера и месте кинематографа в современном мире / М. И. Ромм. – М. : Аспект Пресс, 1991. – 138 с.
4. Создание кино- и видеофильмов от А до Я. – М. : ТРИУМФ, 2003. – 352 с.
5. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, Трикста, 2008 . – 512 с.

Практичне заняття 3. *Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіномистецтва у 20-ті роки ХХ століття – 2 години.*

Мета заняття: знайомство із видами і жанрами кіно, що виникли у 20-ті роки ХХ століття; усвідомлення змін, що відбувалися у кінематографі даного періоду, аналіз чинників, що впливали на оновлення тематики, видів і жанрів кіно.

Питання семінарського заняття:

1. Німе кіно 20-х років ХХ століття, його місце в художній культурі європейських країн. Творчість Ч. Чапліна.
2. Види і жанри російського кіно.

3. Початок творчого шляху О. Довженка. Значення кінострічок «Звенигора» та «Земля».

Література:

1. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн: Портрет-художника / И. А. Аксенов. – М. : Киноцентр, 1991. – 126 с.
2. Довженко і світ : Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. – К. : Радянський письменник, 1984. – 222 с.
3. Олександр Довженко. Вибрані твори / Передм. А. Гуляка. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 512 с.
4. Довженко О. П. Творча спадщина [мульти. ел. вид] / О. П. Довженко. – К. : IBS d'Art, 2006. – 10 ел. опт. диск. (DVD – video).
5. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского : Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, Трикста, 2008.
6. Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Юренев. – М. : Искусство, 1997. – 228 с.

Практичне заняття 4. *Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно у 30-ті роки ХХ століття – 2 години.*

Мета заняття: знайомство із видами і жанрами кіно, що виникли у 30-ті роки ХХ століття; усвідомлення змін, що відбувалися у кінематографії даного періоду, аналіз чинників, що впливали на оновлення тематики, видів і жанрів кіно, формування навичок естетичного аналізу творчості режисерів та акторів кіно даного періоду.

Питання семінарського заняття:

1. Звукове кіно та його особливості.
2. Види і жанри російського кіно.
3. Творчість режисерів Г. Александрова, С. Езенштейна, О. Довженка, І. Пир'єва.
4. Розвиток художнього кіно у США. Творчість Ч. Чапліна.

Література:

1. Бейли Клод. Кино: фильмы, ставшие событиями / Пер. с франц. // Клод Бейли. – Спб. : «Академпроект», 1998. – 395 с. – Режим доступу: <http://www.mitin.com/people/klimova/komm.shtml>
2. Довженко О. П. Сторінки щоденника (1941-1956). / О. П. Довженко. – К. : Гуманітарна література, 2004. – 384 с.
3. Олександр Довженко. Автобіографія / Олександр Довженко. Вибрані твори / Передм. А. Гуляка. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – С. 27 – 45.
4. Кино. 365 главных фильмов всех времён и народов: Путеводитель. – М. : Афиша Индастриаз, 2002. – 311 с. – Именной указатель.
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль. – Режим доступа: <http://zmier.iatp.by/books/sadul-t1-ch1.htm>.

Практичне заняття 5. *Напрямки розвитку світового та вітчизняного кіно у 40-50-ті роки ХХ століття – 2 години.*

Мета заняття: знайомство із видами і жанрами кіно, що виникли у 40-ві роки ХХ століття, акцентування героїко-патріотичної теми радянського кіномистецтва часів Великої Вітчизняної війни; усвідомлення змін в кіномистецтві 50-х років ХХ століття, аналіз чинників, що впливали на оновлення тематики, видів і жанрів кіно, вивчення творчих здобутків режисерів та акторів кіно даного періоду.

Питання семінарського заняття:

1. Організація кіновиробництва у часи Великої Вітчизняної війни.
2. Документально-хронікальні кінострічки воєнної доби.
3. Радянське художнє кіно 1941-1945 рр. та його жанрово-тематичні напрямки.
4. Кінематограф Італії. Народження неореалізму.

Література:

1. Баженова Л. М., Некрасова Л. М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова. – СПб. : Питер, 2008. – 432 с.
2. Мастера литературы, театра и кино / Сост. Н. Б. Сергеева. – М. : Вече, 2006. – 400 с.
3. Олександр Довженко. Кіноповісті / Олександр Довженко. Вибрані твори / Передм. А. Гуляка. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – С. 155 - 397.
4. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, Трикста, 2008. – 512 с.
5. Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Юренев. – М. : Искусство, 1997. – 228 с.

Контрольна робота № 1. Кінематограф у першій половині ХХ століття: а). доба «німого» кіно, пошук засобів художньої виразності мистецтва кіно. Творчий вклад братів Люм'єрів та Ж. Мельєса у розвиток світового кіно; б). теоретичний аналіз творчості провідних режисерів німого кіно 1900-1920 рр.

Зразок оформлення контрольної роботи Контрольна робота № 1

Тема «.....»

ІІБ студента

Спеціальність, курс

Питання а).

Питання б).

Загальний висновок

Критерії оцінювання контрольної роботи №1 (25 балів)

Письмовий текст контрольної роботи обсягом 4 – 6 сторінок формату А-4 має містити теоретичний (культурно-історичний, естетичний, мистецтвознавчий) та практичний

компоненти. Аналіз історичного процесу становлення кіно як виду мистецтва, перелік засобів художньої виразності кіно, огляд творчості режисерів німого кіно здійснюється із застосуванням теоретичних понять, що вивчалися, із посиланнями на відповідні екранні твори, імена режисерів, операторів, акторів. У змісті роботи слід продемонструвати: а). знання культурно-історичних умов виникнення кіно (культурно-історичний компонент); б). знання видових ознак кіно як виду мистецтва (естетичний компонент); в). вміння диференціювати засоби художньої виразності кіно, ознаки провідних видів та жанрів кіномистецтва (мистецтвознавчий компонент). У практичній частині роботи слід дати адекватну оцінку творчого внеску режисерів німого кіно, продемонструвати володіння навичками аналізу-інтерпретації екранного твору. Особливу увагу потрібно приділити правильному написанню історичних дат, імен режисерів, назв екранних творів тощо.

Кожен компонент контрольної роботи оцінюється наступним чином:

- Культурно-історичний компонент 5 балів
- Естетичний компонент 5 балів
- Мистецтвознавчий компонент 5 балів
- Практичний компонент 5 балів
- Правильність написання історичних дат,
імен режисерів, назв екранних творів..... 5 балів

РОЗДІЛ II. ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

ТЕМА 1. СВІТОВЕ КІНО У 60-70-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Українське поетичне кіно. Творчість С. Параджанова

На початку 60-х років виробництво українських фільмів зростало. На українських кіностудіях знімалися фільми, які й сьогодні є популярними: «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р., режисери Фелікс Міронер та Марлен Хуциєв), знятий на Одеській кіностудії. «Іванна» (1960 р., режисер Віктор Івченко), «Сон» (1964 р., режисер Володимир Денисенко) «За двома зайцями» (1961 р., режисер Віктор Іванов). Ці кінострічки були зняті на Київській кіностудії імені О. Довженка.

Український кінематограф 60-х років був представлений іменами світової ваги: режисери Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Микола Мащенко, актори Іван Миколайчук, Юрій Шумський, Гнат Юра, Костянтин Степанков, Микола Гринько, Богдан Ступка. У 60-ті роки з'явилися кінострічки, які продовжили та збагатили художні традиції українського поетичного кіно. Йдеться про образність та метафоричність художніх фільмів «Тіні забутих предків» режисера С. Параджанова (1964 р.); «Криниця для спраглих» режисера Юрія Ілленка (1965 р.); «Камінний хрест» режисера Леоніда Осики (1968 р.), «Вірність» режисера Петра Тодоровського (1965 р.). Режисер Сергій Параджанов визнаний видатним діячем світового кіно другої половини ХХ століття. Його кінотвори є візуальними портретами етнічних культур: гуцульської (фільм «Тіні забутих предків», за повістю М. Коцюбинського), армянської («Колір гранату»), грузинської («Легенда про Сурамську фортецю»), азербайджанської («Ашик-Керіб», за повістю М. Лермонтова).

Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» вийшов у 1964 році. Кінострічка відмічена нагородою Міжнародного фестивалю в Аргентині. Епізоди фільму зняті рухомою камерою, взаємодія об'єктів, уміщених у кадрі, підпорядковується динамічній взаємодії кольорів. У «Кольорі гранату» режисер застосував прямо протилежний прийом, нерухому камеру, мінімум рухів у кадрі. При цьому художнє навантаження припадало на кольорову, фактурну, культурно-смыслову взаємодію об'єктів. Подібна будова кадру нагадує колаж, розгорнутий у часі й рухомий. Кінотворчість С. Параджанова не тільки демонструє майже повний перелік прийомів кіно-мови, напрацьованих у світовому кіно другої половини ХХ століття, але й відкриває перед кіномистецтвом нові можливості щодо створення кінообразів з яскравим національним забарвленням. Однак реакційна політика так званого «застою» фактично знищила українське поетичне кіно. Унаслідок арешту режисер С. Параджанов був вилучений з кінематографу, з громадського життя. Авторський фільм режисера Кіри Муратової «Довгі проводи» (1971 р.) заборонили. Драматична доля спіткала фільми режисера Юрія Іллєнка «Вечір на Івана Купала» (1968 р.) та «Білий птах з чорною ознакою» (1971 р.), нагороджений Золотим призом Московського Міжнародного фестивалю.

Творчі здобутки українського поетичного кіно у 70-ті роки стимулювали режисерський дебют актора Івана Миколайчука (фільм «Вавилон-XX», 1979 р.); образність поетичного кіно проявилася у стрічках М. Мащенко «Комісари» (1971 р.), «Як гартувалася сталь» (1973 р.). З'явилися також інші фільми, створені талановитими режисерами із притаманною їм оригінальною творчою манерою. Йдеться насамперед про фільм Л. Бикова «В бій ідуть одні «старі» (1972 р.). У 70-ті роки в Україні знімалося багато воєнних фільмів, головною темою яких була героїко-патріотична. У фільмах відтворювалися події Великої Вітчизняної війни, що на той час

відійшли в далеке минуле, пропонувалися образи відомих полководців, командирів, солдат, учасників партизанських боїв, героїв підпілля тощо. У жанрі кіно-епопеї режисер Т. Левчук зняв багатосерійні фільми «Дума про Ковпака» та «Карпати, Карпати» про події партизанської війни в Україні 1941-1945 років. Режисер Г. Коханом зняв десятисерійний телевізійний фільм на історичну тему «Народжена революцією». На Київській та Одеській кіностудіях були створені багатосерійні телевізійні фільми, які сьогодні не втратили значущості й користуються любов'ю глядачів: «Д'Артаньян і три мушкетери» (1978, режисер Г. Юнгвальд-Хилькевич), «Пригоди Електроніка» (1979, режисер К. Бромберг), «Місце зустрічі змінити не можна» (1979, режисер С. Говорухін).

Ключові слова: українське поетичне кіно; кінообраз; візуальний портрет; авторський фільм, воєнний фільм, багатосерійний фільм, телевізійний фільм.

1.2. Російське кіно, його основні напрямки та жанри

У 60-ті роки в російському виходять два фільми режисера Михайла Ромма. Художня кінострічка «9 днів одного року» (1961р.) присвячена темі самовідданої праці вчених, фізиків-атомщиків. Тема була актуальною, навіть модною для свого часу, питання використання атомної енергії у воєнних та мирних цілях активно обговорювалися. Наукові проблеми у фільмі М. Ромма є лише фоном, на якому стикаються людські характери. Об'єктом режисерської уваги стає, з одного боку, науковий пошук, що його здійснюють герої фільму; з іншого ж боку режисер досліджує почуття й особистісні міркування своїх кіно-герів (акторські роботи О. Баталова, І. Смоктуновського, Т. Лаврової). Кінострічка Михайла Ромма «Звичайний фашизм» (1966 р.) є прикладом фільму, знятого на документальному матеріалі, на основі кадрів кінохроніки, візнятих у часи Другої світової війни. У процесі створення

фільму кіно-матеріали були перемонтовані згідно режисерського задуму. Відеоряд супроводжується звучанням закадрового тексту. Голос за кадром коментує, доповнює та розкриває сенс подій, що відбуваються на екрані. Поєднання документальних кінокадрів разом із звучанням закадрового тексту створює ефект художньо-документальної кіно-повіді, яка розкриває особистісне ставлення режисера до фашизму як до специфічної ідеології. Режисер показав та прокоментував витoki цієї ідеології, виявив етапи її зростання, дав характеристику персонажам та головним дійовим особам історії нацистської держави. Через 20 років після закінчення Другої світової війни М. Ромм вважав за необхідне розвінчати той страхотливий ореол, котрий супроводжував фашизм з часів його виникнення, показати справжнє обличчя нацистських лідерів.

60-ті роки є періодом розквіту жанру комедії в російському кіно. У цей період створюються фільми, що стали класичними прикладами фільмів-комедій. Йдеться про ліричні комедії «Дівчата» Юрія Чулюкіна, «Я крокую по Москві» Георгія Данелія; музичну комедію «Гусарська балада», сатиричну комедію «Стережись автомобіля» Ельдара Рязанова; ексцентричні комедії «Операція «И» та інші пригоди Шурика», «Діамантова рука», «Кавказська полонянка» Леоніда Гайдая. Значну увагу режисерів привертала екранізація літературних творів. У 1964 році Г. Козинцев здійснив екранізацію трагедії В. Шекспіра «Гамлет». Головну роль у фільмі виконав актор І. Смоктуновський. Кіноробота Фільм «Гамлет» отримав багато нагород, ставши призером фестивалів у Канні, Сан-Себастьяно та ін. У 60-ті роки були екранізовані роман «Воскресеніє» (режисер М. Швейцер, у головній ролі актриса Т. Сьоміна), роман «Анна Кареніна» (режисер О. Зархі, у головних ролях Т. Самойлова, В. Лановий, М. Гриценко, М. Яковлев, М. Плисецька, А. Демідова).

У 60-ті роки продовжувався творчий шлях актора і режисера Сергія Бондарчука. Першими акторськими роботами

С. Бондарчука були епізодична роль у фільмі «Молода гвардія» та головні ролі у фільмах «Тарас Шевченко», «Отелло». У 60-ті роки видатною роботою актора й режисера С. Бондарчука стала чотирьохсерійна кіно-епопея «Війна і мир», знята за романом Льва Толстого. Головні ролі в фільмі виконували Л. Савельєва, І. Скобцева, В. Лановий, О. Табаков, О. Єфремов та інші. Фільм С. Бондарчука був високо оцінений в країні та за її межами. Фільм став володарем Великого призу Московського міжнародного фестивалю 1965 р., Великого призу фестивалю в Мексиці, володарем кіно-премії «Оскар» (1969 р.).

У 60-ті роки почався творчий шлях Василя Шукшина, російського актора і режисера. У 60-ті роки він зняв свої перші фільми «Живе такий хлопець» та «Ваш син і брат». Вагомими для російського кіно 60-х років стали фільми для дітей за наступними жанрово-тематичними спрямуваннями: фільми на шкільну тематику, пригодницькі фільми та фільми-казки. Серед фільмів на шкільну тематику глядачам запам'яталися «Дзвонять, відкрийте двері!» режисера О. Мітті та «Доживемо до понеділка» режисера С. Ростоцького. Ці фільми, попри шкільну тематику, були далекими від повчань та готових рецептів поведінки. Режисери порушували дійсно актуальні питання життя підлітків, пропонували різні образи молодих та дорослих людей (учнів, батьків та вчителів), показували непрості стосунки, що виникають між людьми і тим самим запрошували глядачів до роздумів. У жанрі пригодницьких фільмів для дітей працював режисер Едмонд Кеосаян. За мотивами повісті часів громадянської війни «Червоні дияволята» він зняв серію із трьох пригодницьких фільмів «Невловимі месники» (1967 р.), «Нові пригоди невловимих» (1968 р.), «Корона Російської імперії або Знову невловимі» (1971 р.). Перший фільм серії показував пригоди четвірки юних друзів у роки громадянської війни і мав шалений успіх у глядачів. Дана обставина спонукала творців фільму продо-

вжити кіно-розповідь про невловимих месників. Успіх фільму принесли як кіно-образи героїв у виконанні акторів-підлітків, так і спецефекти, складні трюки, погоні, динамічний сюжет, музичний супровід. Герої фільму-трилогії перетворилися на справжніх кумирів підлітків 60-70-х років. У жанрі кіно-казки у 60-ті роки плідно працював режисер Олександр Роу. Його фільмами періоду 60-х були «Королівство кривих дзеркал», «Морозко», «Вогонь, вода та мідні труби». Фільми і сьогодні користуються увагою глядачів, оскільки наголошують на перемозі добра, сповнені гумору і фантазії.

70-ті роки характеризуються як доба новаторського російського кіно. Ознакою новаторського кіно є звернення авторів фільму, сценаристів, режисерів, акторів до актуальних життєвих проблем, оригінальність вирішення порушених питань, свобода самовираження, сповідальність. Подією російського кінематографу 70-х років став фільм режисера Сергія Герасимова «Біля озера», в якому стосунки молодих героїв розвивалися на тлі життєвих суперечностей. Екранізація літературної класики є не менш важливим жанром новаторського кіно 70-х років. Звертаючись до жанру екранізації, режисери намагалися акцентувати в літературному творі співзвучні сучасності моральні проблеми. Режисер Андрон Кончаловський приступив до роботи в жанрі екранізації після заборони його фільму «Історія Асі Клячиної, котра любила, але не вийшла заміж», знявши фільми «Дворянське гніздо» за повістю І. Тургенєва і фільм «Дядя Ваня» за п'єсою А. Чехова. Основною темою кіноробіт А. Кончаловського стали складні питання людського самовизначення, вибору життєвого шляху, пошуків сенсу життя. За повістю А. Чехова «Дуель» режисер І. Хейфіц зняв фільм «Погана хороша людина»; за мотивами п'єси А. Чехова «Чайка» режисер С. Юткевич зняв фільм «Сюжет для невеликого оповідання»; за повістю А. Чехова режисер С. Бондарчук зняв фільм «Степ». Увагу глядачів також привернули фільми режисерів А. Алова та В. Наумова

«Біг» за п'єсою М. Булгакова та «Легенда про Тиля» за романом Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель». У 70-ті роки були зняті найбільш відомі фільми режисера А. Тарковського «Андрій Рубльов», «Солярис», «Дзеркало».

Жанр комедії у 70-ті роки дещо змінився, ставши більш драматичним. У ті роки вийшли фільми-комедії режисера Ельдара Рязанова «Іронія долі, або З легким паром!», «Службовий роман», фільм Георгія Данелії «Осінній марафон». Сюжети даних кінострічок містили складне переплетіння смішного з драматичним, комічні епізоди не тільки викликали сміх, але й спонукали до роздумів.

Ключові слова: кіно-повість; кіно-комедія; кіно-епопея; пригодницьке кіно; кіно-казка; екранізація; новаторське кіно.

1.3. Кінематограф країн Західної Європи, його основні напрямки та жанри

У 60-70-ті роки ХХ століття в кінематограф країн Західної Європи приходять нові режисери із новим розумінням завдань кіномистецтва. Дедалі популярнішою стає думка, що успіхом у глядача може користуватися некомерційний фільм, у котрому не задіяні «зірки» екрану, відсутні спецефекти. У мистецтві зростає значення особистості режисера-постановника фільму, на екрани виходить усе більше оригінальних кіноробіт. Режисери 60-70-х років намагалися привернути увагу оригінальністю думки, висвітленням значущої соціальної або соціально-політичної теми, порушенням проблем людського існування. Реалізація подібних настанов, з одного боку, заперечувала принципи комерційного кіно з його стремлінням залучити глядача шляхом запрошення на головні ролі популярних акторів та за рахунок створення яскравого екранного видовища. З іншого ж боку намагання режисерів спонукали глядача до співтворчості. Творчі пошуки за-

хідноєвропейських режисерів 60-70-х років заклали основи авторського кіно, націленого на звернення до суспільної думки, реалізацію особистісного бачення найважливіших питань історії та культури, пошук способів розв'язання тих чи інших соціальних проблем.

У кінематографі західноєвропейських країн 60-х років авторське кіно почалося із фільму італійського режисера Федеріко Фелліні «Вісім із половиною». У цій кінострічці Ф. Фелліні відтворив «потік свідомості», використав художні засоби, націлені на показ спогадів, фантазій, асоціацій головного героя. Фільм «Вісім із половиною» певною мірою є автобіографічним. Головний герой фільму, знаменитий кінорежисер починає роботу над новим фільмом, але його охоплює творче безсилля. Намагаючись відновити психічну енергію, герой занурюється в безсвідоме. Показу сновидінь, спогадів, фантазій героя відводиться значна частка екранного часу. Тим самим натомість історії про те, що відбувається в житті героя глядач спостерігає на екрані те, що відбувається в його внутрішньому психічному житті. Художні відкриття Ф. Фелліні щодо показу процесу людського мислення використовувалися його послідовниками. У традиціях авторського кіно працював шведський режисер Інгмар Бергман. Його кінороботами 60-х років були фільми «Сьома печатка», «Посмішки літньої ночі», «Причастя», «Мовчання». Основною темою творчості Інгмара Бергмана є тема людини, що опинилася в пустоті, наодинці із собою. Герої фільмів І. Бергмана наполегливо розшукують сенс людського існування, намагаються подолати життєві страхи, відновивши дружні стосунки з іншими. Прикладом подібного авторського ставлення до проблем людського існування є фільм І. Бергмана «Сунічна поляна». У цьому фільмі показ реального життя героя переплітається із спогадами та сновидіннями, підтримується розповіддю, діалогами, закадровим текстом.

Західноєвропейське кіномистецтво 70-х років розвивається на тлі потужних процесів інтеграції світової економіки. Кінематограф західноєвропейських країн у той час був вимушений конкурувати із кіноіндустрією США, котра намагалася заповнити своєю продукцією світовий кіноринок. Власники кінокомпаній США запрошували до співпраці найбільш успішних європейських режисерів та акторів. Важливою втраченою західноєвропейського мистецтва кіно у 70-ті роки був сам глядач, що з дитинства виховувався на кінопродукції США. Саме боротьба за глядача примушувала режисерів наслідувати традиціям американських фільмів. Традиції кіномистецтва США впливали на вибір теми, на сюжет та стилістику кінофільмів країн Західної Європи. Комплексна дія значених чинників сприяла «розмиванню» національних традицій мистецтва кіно європейських країн. Суттєву конкуренцію кіномистецтву країн Західної Європи у 70-ті роки склало телебачення, котре поступово перетворювалося на інформаційно-художній фон життя багатьох людей. Цілком природним є те, що кіномистецтво вимушено було самовизначатися стосовно телебачення. Починаючи з 70-х років діячі кіно почали працювати на телебаченні. Певна частка майстрів кіномистецтва, намагаючись «відштовхнутися» від телебачення, в фільмах 70-х років зверталася до молоді, або до тих інтелектуалів, хто зневажав «малий екран».

Не тільки демонстрація художніх фільмів по телебаченню «уводила» глядачів із кінозалів. Виникнення відемагнітофонів, відеокасет, а потім і дисків сприяла перегляду фільму в домашніх умовах. Можливості вільного вибору фільму та вибору часу перегляду повністю звільнили глядача від необхідності відвідувати кінотеатри. Боротьба за глядача спонукала виробників кінопродукції до використання цифрових технологій, необхідних для створення та проєцирування фільму; застосування стереофонічного звучання «занурювало» глядача у звукове середовище і тим самим створювало

ефект присутності. Саундтреки фільмів почали самостійне існування, подібно до того, як колись самостійно існували популярні пісні із фільмів. Комп'ютерні технології зробили екранне видовище більш яскравим, масштабним та захоплюючим.

Наприкінці 70-х років пішли з життя засновники неореалістичного кіно італійські режисери В. Де Сика, П. Джермі, Р. Росселіні, Л. Висконті. На їх місце прийшли так звані «діти неореалізму», режисери, що наголошували на ідейно-художніх зв'язках із неореалізмом. В Італії такі режисери заявили про себе в жанрі політичного фільму. Яскравими візками політичного кіно стали художні фільми «Руки над містом», «Момент істини», «Діло Маттеї» режисера Ф. Розі; «Вбивство Маттеоті» режисера Ф. Ванчині; «Слідство закінчено, забудьте!», «Зізнання комісара поліції прокурору республіки» режисера Д. Даміані; «Сакко і Ванцетті» режисера Дж. Монтальдо. У даних фільмах автори звернулися до аналізу історії суспільних рухів, вивсвітлили сучасні їм політичні та карні процеси, засудили злочинну діяльність мафії, виступили проти спроб щодо відродження ідеології фашизму. Разом із значущістю порушених проблем фільми містять і суперечності, автори зловживають сценами насильства, використовують карно-пригодницькі фабули. Тим не менш політичний фільм, що виник в Італії 70-х років вплинув на молодих діячів кіно Франції, ФРН та США, перетворившись на популярний жанр кіномистецтва. Як це часто трапляється в історії, популярність жанру сприяла масовому копіюванню, перетворенню зовнішніх жанрових ознак на кіноштампи. Численні фільми про гангстерські пригоди стало модним «начиняти» політичною термінологією. Утім копіювання разом із існуючими кіноштампами не відмінюють значущості жанру політичного фільму в історії кіномистецтва, так само як і не відмінюють здобутків творців політичних фільмів 70-х років.

Ключові слова: авторське кіно; «потік свідомості»; телебачення; екранне видовище; неореалістичне кіно; політичний фільм.

1.4. Кінематограф США, його основні напрямки та жанри

У випадках, коли йдеться про кінематограф США початку 60-х років фахівці використовують поняття «криза». Свідотцтвами кризового стану було загальне падіння кіновиробництва, скорочення кількості кінотеатрів, масові звільнення працівників кіностудій. Одночасно стрімко зростали прибутки ділків телебачення, зростали продажі телевізійних приймачів. Факти вказували власникам крупніших кінокомпаній на телебачення як головну причину кризи кіноіндустрії США. Усвідомлення причини спонукало до пошуку виходу, до активізації боротьби за глядача через застосування найновіших форм екранного видовища, використання панорамних, синерамних, кругових екранів, стереозвуку. На тлі вдосконалення форм екранного видовища виник новий вид комерційного фільму, фільм-гігант. Фільм-гігант – кольорове, стереофонічне, широкоформатне екранне видовище тривалістю 3-4 години. Сюжет фільму-гіганту присвячений історичній тематиці, біблейській, античній або середьовічній. До участі в фільмах-гігантах запрошували популярних «зірок» екрану. Витрати на зйомку подібних фільмів, на акторські гонорари сягали величезних сум і широко рекламувалися. До створення фільмів-гігантів залучалися провідні режисери. У 1960 році режисер У. Уайлер випустив фільм «Бен-Гура», в якому показав епізоди, пов'язані із життям Ісуса Христа, колосальні битви, змагання на римських колесницях. Реклама даного фільму за обсягом витрат побила всі рекорди. Далі в жанрі фільмів-гігантів були зняті фільми режисера С. Кубрика «Спартак», Д. Ліна «Лоуренс Аравійський», Г. Манкевича «Клеопатра» із

світовою «зіркою» Елізабет Тейлор у головній ролі. Слідом за коштовними фільмами-гігантами голлівудські кіностудії продовжували випуск стандартних гангстерських, ковбойських, комічних бойовиків.

Найбільш успішні режисери американського кіно створювали нові, незалежні кінофірми, конкуруючи зі старими голлівудськими кінофірмами. Таким чином в американському кінематографі виник своєрідний феномен «незалежного кіно». Представником течії незалежного кіно в Америці був режисер Стенлі Крамер. Він пройшов важку школу журналіста, сценариста, помічника продюсера, став незалежним продюсером, а потім приступив до режисерської роботи. Його фільм «Не схиливши голови» набув світової слави як гімн людяності й солідарності. Наступні фільми С. Крамера «Пожнеш бурю» та «Нюрнберзький процес» зняті в формі диспутів, порушують важливі питання відповідальності за злочини проти людства, скоєні фашистами під час Другої Світової війни. В ексцентричній комедії «Цей божевільний, божевільний, божевільний світ» в епізодах гонитви за наживою, конкуренції, тяжіння до багатства режисер показав кричущі вади буржуазного суспільства. У наступних фільмах С. Крамера «Корабль дурнів», «Благослови дітей та звірів», «Оклахома як вона є», «Принцип доміно» використані традиційні форми американського кіно: комічна, вестерн, детектив, драма. Але за умов використання цих форм режисер наповнює їх гуманістичними ідеями.

На початку 70-х років преса почала писати про відродження Голлівуду. Випуск фільмів дійсно збільшився, але сутність американського кіно не змінилася. Масовими жанрами залишалися детектив, вестерн, мюзикл, комічна. На початку 70-х років у США працювали режисери П. Богданович, М. Скорсезе, Ф. Ф. Коппола, П. Мазурський. Відмість Френсісу Форду Копполі приніс фільм за кримінальним романом Маріо П'юзо «Хресний батко» із акторами Марлоном Брандо

та Аль Пачино в головних ролях. Італійська мафія, що стала часткою американського суспільства показана Копполою, здавалося б, правдиво. У цьому сенсі фільм містить сцени насильства, шантажу, корупції тощо. Але привабливість актора М. Брандо в ролі Дона Корлеоне, своєрідні моральні «правила», що їх сповідує глава злочинної «сім'ї», сцени сімейно-патріархального життя великої родини захоплюють. Не є випадковим, що злочинець Дон Корлеоне у блискучому виконанні М. Брандо та окремі персонажі з його оточення перетворюються на позитивних героїв. Фільм Ф. Ф. Копполи мав приголомшливий успіх, що спонукав режисера до зйомок наступних серій. Роль молодого глави «сім'ї», сина й спадкоємця Дона Корлеоне виконав Аль Пачино. У фільмі «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Ф. Коппола порушив болючу тему в'єтнамської війни. Фільм вражає жорстокими сценами бомбардування, авіаційних штурмів, злочинів проти мирних людей. Попри зайву кровавість та суперечливу філософічність катастрофічне зображення війни просянуте антивоєнним пафосом.

Ключові слова: екранне видовище; комерційний фільм; фільм-гігант; незалежне кіно; ексцентрична комедія; вестерн; бойовик; комічна; мюзикл.

Завдання для самостійної роботи:

1. Дайте загальну характеристику мистецтва кіно 60-х років ХХ століття. У чому полягає значення даного періоду для розвитку світового та вітчизняного кіно?
2. Проаналізуйте жанри російського кіно, складіть схему жанрово-тематичного розвитку російського кінематографу 60-х років ХХ століття.
3. Проаналізуйте напрямки розвитку мистецтва кіно країн Західної Європи. Порівняйте із тематичними напрямками розвитку російського кіно та вкажіть на існуючі відмінності.

4. Складіть письмову рецензію (обсяг 600 знаків) на фільм Інгмара Бергмана «Сунична поляна». Визначте інноваційні елементи кіно-мови фільму, розкрийте художнє значення режисерський прийомів.
5. Складіть письмову рецензію (обсяг 600 знаків) на фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Визначте елементи кіно-мови С. Параджанова, розкрийте художнє значення режисерський прийомів.
6. Дайте загальну характеристику напрямкам розвитку світового кіно 70-х років ХХ століття.
7. Дайте характеристику процесу кіновиробництва США, назвіть найбільш відомі фільми періоду 70-х років ХХ століття, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.
8. Дайте загальну характеристику процесу кіновиробництва у країнах Західної Європи, назвіть найбільш відомі фільми періоду 70-х років ХХ століття, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.
9. Дайте загальну характеристику російського кіно 70-х років ХХ століття, розкрийте значення поняття «новаторське кіно». Визначте причини змін у тематиці художнього кіно, що відбувалися в цей час.
10. Дайте загальну характеристику українського кіно 70-х років ХХ століття. За підсумками просмотру фільму Л. Бикова «У бій ідуть одні «старі», зробіть висновок щодо відтворення традицій українського поетичного кіно в даному кіно-творі.

До твого словника:

БЕРГМАН ІНГМАР (1918 - 2007) видатний шведський режисер театру і кіно ХХ століття. Дебютував у 1944 році як сценарист, після чого зняв 45 фільмів переважно за власними сценаріями, сприявши тим самим становленню «авторського кіно», принципово нового та престижного напрямку світового кіномистецтва. На хвилі міжнародного визнання на

початку 60-х років І. Бергман був оголошений одним із володарів думок незалежної інтелігенції всієї Західної Європи.

Цікаво знати:

І. Бергман був не тільки великим режисером і сценаристом, лідером «авторського кіно» країн Західної Європи, але й талановитим прозаїком, публіцистом, автором статей, рецензій, есе. У своїх есе І. Бергман зазначав, що він ніколи не належав до літературних угруповань, ніхто не визнавав його як письменника; тим не менш, за його словами, він завжди відчував пряму перевагу кадру над словом і використовував можливість прямого звернення кіно до почуттів для власного самовираження.

Питання для обговорення:

Розкрийте значення поняття «Голлівудський ренесанс». Зверніть увагу на доцільність використання даного поняття відносно кінопродукції США кінця 1960-х – початку 1980-х років.

Література:

1. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры : два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 413 с.
2. Бодрийяр Ж. В тени безмолвствующего большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 119 с.
3. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М. : ВАГРИУС, 2004. – 528 с.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ю. М. Лотман. Об искусстве – СПб. : 1998. – 314 с.
5. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского : Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, Трикста, 2008. – 512 с.

6. Тоффлер Э. Информационная цивилизация / Э. Тоффлер. – Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/futurenet/kbrl.html>.
7. Эпштейн М. Проективный философский словарь: новые термины и понятия / М. Эпштейн. – СПб. : Алетей, 2003. – 512 с.
8. Параджанов С. Исповедь / С. Параджанов. – СПб. : Азбука, 2001. – 238 с.

ТЕМА 2. СВІТОВЕ КІНО У 80-90-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Українське кіно, основні напрямки розвитку

У 80-ті роки на Київській та Одеській кіностудіях були зняті кінострічки, які набули великої популярності у всьому колишньому СРСР: «Зелений фургон» (1983 р., режисер Олександр Павловський), «Чародії» (1982 р., режисер Костянтин Бромберг), «Самотня жінка бажає познайомитись» (1986 р., режисер В'ячеслав Криштофович). У 80-ті роки справжній розквіт переживало українське неігрове кіно. Київська студія науково-популярних фільмів зняла величезний масив науково-популярних стрічок, серед яких є справжні шедеври жанру. Йдеться, зокрема, про фільми «Мова тварин», «Чи думають тварини?», «Сім кроків за горизонт» режисера Фелікса Соболева. Надзвичайно плідним даний період був для анімаційного кіно України. Стрічки режисерів Володимира Дахна (серіал «Як козаки...»), Давида Черкаського («Пригоди капітана Врунгеля», «Крила» та ін.), Леоніда Зарубіна («Солом'яний бичок»), Володимира Гончарова («Чумацький шлях») прославили українську національну анімацію далеко за межами країни.

Із початком «перебудови» у другій половині 80-х років створюється багато фільмів, присвячених гострій соціальній

проблематиці — «Астенічний синдром» режисера Кіри Муратової (1989 р.); «Біч Божий» режисера Олега Фіалка (1988 р.); «Розпад» режисера Михайла Белікова (1990 р.) та інші. Фільм режисера Юрія Іллєнка «Лебедине озеро. Зона» (1989 р.) здобув широкий міжнародний успіх, ставши своєрідною антитоталітарною кіноемблемою. У 1981 році Г. Кохан зняв історичний фільм «Ярослав Мудрий». На початку 2000-х років в Україні були здійснені великі проекти складних історичних фільмів «Богдан Хмельницький» режисера М. Мащенко, «Молитва за гетьмана Мазепу» режисера Ю. Іллєнка.

Починаючи з 90-х років українське телебачення опанувало популярний в світі жанр телесеріалу. Були зняті телесеріал «Роксолана» Бориса Небієрідзе за повістю П. Загребельного; телесеріал «Острів любові» Олега Бійми. Фільми на історичні теми стали провідними у творчості режисера Олеся Янчука. Упродовж 90-х років ним були зняті наступні фільми: «Голод-33» (1991 р.), присвячений трагічній темі Голодомору в Україні; «Атентат – Осіннє вбивство у Мюнхені» (1995 р.), «Нескорений» (2000 р.). Останні дві кінороботи стали спробою митця образно відтворити на екрані долю учасників Української повстанської армії.

Ключові слова: неігрове кіно; науково-популярний фільм; анімаційне кіно; історичний фільм; телесеріал.

2.2. Російське кіно, основні напрямки розвитку

Аналіз російського кіно показує значне жанро-тематичне розмаїття фільмів 80-90-х років минулого століття. У той час виходили фільми на історичну та воєнну тематику, фільми-екранізації літературних творів, фільми на шкільну тематику, дитячі фільми, психологічні драми, комедії, фільми-притчі тощо. Даний період відмічений розквітом напрямку новаторського кіно, ознакою якого були оригінальність творчого задуму режисера, порушення питань моралі, наяв-

ність високодуховного героя. Фільми, що належали до напрямку новаторського кіно, були відмічені яскравими акторськими роботами. У новаторському кіно починався творчий шлях багатьох молодих акторів, серед яких були Н. Белохвостикова, М. Єрмоєнко, І. Костолєвський, А. Мягков, І. Чурикова та багато інших. Продовжувалася творчість режисерів Сергія Герасимова, Сергія Бондарчука, Георгія Данелії, Володимира Меньшова, Ельдара Рязанова, Петра Тодоровського. У російському кіно реалізувалися міжнародні творчі проекти, знімалися історичні фільми на воєнну тематику та фільми-екранізації літературних творів за участю провідних акторів країн Західної Європи.

У 80-х роках режисер С. Бондарчук зняв фільм «Червоні колокола» за творами Джона Ріда та фільм «Борис Годунов». Як актор С. Бондарчук знявся у фільмі М. Машенка «Овод», виконавши роль кардинала Монтанеллі. Фільм режисерів А. Алова та В. Наумова «Тегеран-43» із акторами Н. Білохвостиковою, І. Костолєвським, Аленом Делонем у головних ролях розповідав про діяльність воєнних розвідників у часи Другої Світової війни. Особистісні стосунки між героями показані на тлі важливих міжнародних подій того часу, сюжет фільму розгортається через взаємодію реального часу з минулим. У першій половині 80-х років вийшли фільми, що викликали значний суспільний резонанс. Йдеться про такі кінороботи: фільм С. Герасимова «Лев Толстой»; фільм Р. Балаяна «Польоти уві сні та наяву»; фільм О. Германа «Мій друг Іван Лапшин»; фільм Р. Бикова «Чучело» та інші. У зазначених фільмах порушувалися гострі моральні проблеми, режисери намагалися виявити причини їх виникнення. Наприклад, у фільмі Ролана Бикова «Чучело» йшлося підліткову жорстокість, викривлене розуміння колективізму. Події фільму розгортаються на тлі морального протистояння дівчинки-підлітка з однокласниками. Головну роль зіграла Крістіна Орбакайте. Даний фільм привернув увагу не тільки дітей, але

й дорослих, насапмеред педагогів, викликав суперечливі думки. З огляду на незвичну для тогочасного художнього кіно тему, неприхований показ гострих стосунків між героями фільму лунали навіть пропозиції щодо заборони демонстрації кінострічки. Утім у 1986 році фільм «Чучело» отримав Державну нагороду.

Наприкінці 80-х років, разом із початков демократичних змін у суспільстві на екрани вийшли фільми, що були зняті, але були «покладені на полицю». То були фільми, що з ідеологічних причин певний час не демонструвалися. Серед таких були фільми Г. Панфілова «Тема», О. Германа «Перевірка на дорогах», А. Аскольдова «Комісар», Т. Абдуладзе «Покаяння». Фільм «Покаяння» у метафоричній формі, із застосуванням алегорій відтворює образ тоталітарної доби, що її пережили всі радянські люди. На думку кінокритиків, фільм Т. Абуладзе свого часу засудив тоталітаризм і зародив надію.

90-ті роки були складними для російського кіновиробництва. На той час продовжувалася творча діяльність визначних метрів російського кіно, але фінансові умови створення фільмів були непростими. Так, режисер Сергій Бондарчук присупив до роботи над фільмом «Тихий Дон» за романом М. Шолохова. Робота над фільмом почалася в Італії, на кошти італійських кінопродюсерів. За умовами контракту режисер С. Бондарчук запросив на головні ролі іноземних акторів. За певними обставинами фільм залишився незавершеним, у 1994 році російський режисер С. Бондарчук пішов із життя. Роботу над фільмом продовжив син режисера, Федір Бондарчук. Показ кінороботи був здійснений в Росії тільки у 2004 році. У складних умовах 90-х років режисер Микита Михалков зняв фільми «Урга» (1991 р.), «Анна. Від 6 до 18» (1994 р.), «Стомлени сонцем» (1994 р.), «Сибирський цирюльник» (1998 р.). Фільм «Сибирський цирюльник» був знятий за участю іноземних кінокомпаній, в його зйомках брали участь митці Франції, Італії, Чехії. У фільмі «Сибирський цирюльник» режисер

М. Михалков намагається не тільки відтворити відповідну історичну епоху, але й розкрити такі складні поняття, як російський характер, російський герой з його розумінням честі, віри, любові та дружби. Головні ролі виконували актори Олег Меньшиков, Джулія Оромонд, О. Петренко, Р. Харріс, В. Ільїн та інші. Критика оцінила цей фільм досить суперечливо, висловивши зауваження, ніби фільм «Сибирський цирюльник» більше розрахований на іноземного глядача, ніж на російського. Тим не менш для тогочасного «пострадянського» кіно важливою була орієнтація на зарубіжний прокат.

Тематика російських фільмів 90-х років пов'язана із суспільними настроями, що виникали на тлі засудження тоталітаризму, викриття безправ'я простих людей та цинізму можновладців. Прикладом подібного фільму можна вважати кінострічку П. Годоровського «Яка чудна гра». Даний фільм розповідає про студентів ВДКУ післявоєнних років. Безневинне розигрування друзів перетворилося на трагедію: усі учасники дружнього розигришу потрапили у КДБ, звідки для них не було вороття. Про жахи існування в умовах тоталітарного режиму розповідали й інші стрічки 90-х років: фільм режисера П. Чухрая «Вор», фільм В. Сорокіна «Тоталітарний роман», фільм О. Германа «Хрустальов, машину!». У фільмах, що виходили на російські екрани у 90-ті роки, виявлялися мотиви активної протидії криміналу, беззаконню, корупції. Йдеться про фільм режисера С. Говорухіна «Ворошиловський стрілок» та фільми Є. Матвеева «Любити по-російськи» (1995 р.), «Любити по-російськи – 2» (1996 р.), «Любити по-російськи – 3» (1999 р.). Питому вагу російських фільмів 90-х років становили бойовики. Фільми-бойовики, в яких діють озброєні люди, показується багато сутичок, в яких ллється кров і багато безглузвих втрат знайшли свого масового глядача у буремні 90-ті роки. Популярність бойовиків співпала із ростом злочинності на території країн колишнього СРСР, із воєнними діями на Кавказі тощо. За таких умов фільми-

бойовики користувалися успіхом серед підлітків та молоді. Увагу молодих глядачів бойовиків привертав також показ відверто еротичних сцен, тим більше що за часів СРСР подібні сцени дуже рідко демонструвалися на екрані. Певний набір сцен насильства та еротики, кровопролиття, погоні та драки, незалежно від того, наскільки подібна демонстрація була потрібна з художньої точки зору, був притаманний більшості бойовиків 90-х років. Культовим російським бойовиком 90-х років став фільм «Брат» режисера Олексія Балабанова. У головній ролі знявся актор Сергій Бодров, який створив виразний кіно-образ молодого хлопця, що пройшов війну, побував у «гарячих» точках. Умови мирного існування висунули перед героєм нові вимоги щодо адаптації до умов життя. Герою С. Бодрова довелося пристосуватися до існування в світі із викривленими життєвими цінностями, в світі, де відсутній чіткий розподіл на своїх та чужих. Успіх фільму «Брат» спонукав режисера О. Балабанова до створення нової кінострічки під назвою «Брат-2». У 90-ті роки продовжувалося створення фільмів на воєнну тематику та фільмів-комедій. Структура жанру комедії містила елементи гротеску, «чорного» юмору, ознаки бойовиків. Комедіями 90-х років є фільм режисера В. Меньшова «Ширлі-Мирлі», фільми режисера А. Рогожкіна «Особливості національної охоти» (1995 р.), «Особливості національної рибалки» (1998 р.). Продовжувалося створення мелодрам, котрі традиційно користуються любов'ю глядачів: фільм режисера Д. Астраханова «Принцеса на бобах» (1997 р.), кримінальна мелодрама В. Тодоровського «Країна глухих» (1998 р.).

Ключові слова: фільм-екранізація; дитячий фільм; психологічна драма; комедія; фільм-притча; «пострадянське кіно»; бойовик; мелодрама; кримінальна мелодрама.

2.3. Кінематограф країн Західної Європи та США

На початку 80-х років у країнах Західної Європи та США продовжувався процес монополізації світового кіновиробництва. Кінематографії країн Західної Європи опинилися в скрутному становищі. Кіновиробництво дорожчало, тільки великі міжнародні компанії могли дозволити собі знімати видовищні фільми із великим бюджетом, призначені для світового прокату. На кошти американських компаній у Великій Британії були зняті фільми на космічні теми «Флеш Гордон» (1980 р.), «Супермен-III» (1983 р.). У 1981 р. кінострічка «Вогняні колесніці» режисера Х. Хадсона отримала премію «Оскар» за кращий фільм року. Цей історичний фільм розповідає про долю двох спортсменів, що брали участь в Олімпіаді 1924 року. Увагу глядачів привернула творчість режисера Пітера Гринуея. У 1982 році вийшов його фільм «Контракт маляра»; у 1988 році вийшов фільм «Відлик утопленників». Кінороботи П. Гринуея відмічені великою кількістю сцен насильства й жорстоких убивств, завдяки чому фільми П. Гринуея часто шокують глядача. Після виходу фільму «Повар, вор його дружина та її коханець» режисер отримав багато листів: деякі глядачі засуджували його за надмірну жорстокість фільмів, інші ж високо оцінювали професіоналізм П. Гринуея.

Прикметою кіновиробництва 90-х років стало об'єднання зусиль кількох країн у створенні фільмів. Завдяки такій підтримці в світовому кіномистецтві виникли нові імена режисерів. Одним із них став Ларс фон Триєр (Данія). Кінороботи цього митця відмічені досить неочікуваним поєднанням псевдодокументальності та гіперреалізму. Ефект «псевдодокументальності» досягнутий шляхом використання «тремтячої» ручної камери, що імітує технічно недосконалу документальну зйомку перших десятиліть існування кіномистецтва. Роботи Ларса фон Триєра взагалі є незвичними, їх форма відрізняється від традиційних форм кіномистецтва. Тим

не менш у змісті фільмів режисер звертається до тих питань, що стали актуальними для більшості діячів кіномистецтва другої половини ХХ століття. Йдеться про взаємодію людини та суспільства, проблемність людського буття, прояви неочікуваної жорстокості з боку окремої людини. У кіномистецтві Франції продовжувалася творчість режисера Р. Брессона (фільм «Гроші»); режисер Жан-Люк Годар у 80-ті роки зняв фільми «Рятуйся, хто може» (1980 р.), «Пристрасть» (1982 р.), «Ім'я: Кармен» (1983 р.). У 90-ті роки кіномистецтво Франції представлено фільмом режисера Люка Бессона «Леон» (1994 р.), що став відомим у світі. Режисер створив психологічний фільм, що запам'ятовувався як глядачам, так і критикам. Відомі акторки Франції Катрин Денев, Ізабель Юппер та ін. зібралися для участі в фільмі «8 жінок» режисера Ф. Озона. В основу фільму покладена детективна історія, що розповідає про вбивство голови великої родини. Під час скоєння злочину в домі перебувало вісім жінок, одна з яких є вбивцею. Розкриття злочину супроводжується розкриттям фальшивого благополуччя сімейного життя кожної жінки. За жанровими ознаками фільм містить елементи мюзикла, фарса, при цьому режисер зберігає атмосферу трагічності, котра і привела до злочину.

Більшість фільмів що виходили впродовж 80-х років у США, були бойовиками, розрахованими на молодіжну аудиторію. За звичаєм у бойовиках діють непереможні герої, що борються зі злом, успішно долають будь-які перешкоди. У американських бойовиках 80-х років на додаток герої наділялися надприродними даними, що надавало їх образам більшої могутності та незвичності. Прикладом фільму-бойовика був «Супермен» режисера Р. Доннера (1978 р.). Участь у зйомках бойовиків надала популярності акторам Сільвестру Сталлоне (фільми «Роккі», «Роккі II», «Роккі III», «Перша кров», «Рембо: Перша кров, частина II») та Арнольду Шварценеггеру (фільми «Термінатор» (1984 р.), «Близнюки» (1988 р.). Фільм-

бойовик «Термінатор» режисера Дж. Кемерона показує пригоди героїв на межі реального існування. За жанром цей фільм синтезував ознаки бойовика із ознаками пригодницьких та фантастичних фільмів; за ідейно-тематичним спрямуванням фільм порушив проблему виживання людства в умовах зіткнення мешканців планети Земля із представниками інших цивілізацій. У 1992 р. режисер Дж. Кемерон зняв продовження «Термінатора». У фільмі із бюджетом у 100 млн долларів широко використані комп'ютерні технології. Кінострічка здобула премію «Оскар» у чотирьох номінаціях, ідею фільму Дж. Кемерон визначив як заклик до необхідності боротися за мир в усьому світі.

У 80-ті роки великим успіхом користувалися фільми американського режисера Стівена Спілберга. Як режисер С. Спілберг дебютував на телебаченні, знявши фільм «Дуель» у жанрі притчі. Світову славу С. Спілбергу приніс фільм «Щелепи» (1975 р.), що розповідав про велетенську акулу-людоджера. Фільм привернув увагу трюковими зйомками, постійним балансуванням сюжету на межі життя та смерті героїв. У 1981 році вийшов фільм С. Спілберга «Шукачі втраченого ковчегу», в основу якого покладений пригодницький сюжет. Головний герой фільму, молодий археолог Індіана Джонс вимушений вести небезпечну боротьбу під час пошуку таємничого скарбу – Ковчегу. На думку фахівців режисеру вдалося створити ідеальний фільм для будь-якої аудиторії, починаючи від підлітків і закінчуючи інтелектуалами, критиками, знавцями мистецтва кіно. Фільм С. Спілберга за жанрово-тематичним напрямком є стилізацією коміксів 30-40-х років, містить різноманітні сюжетні мотиви, культурні стереотипи, міфологічні конструкції подорожей героя. Разом із захоплюючим видовищем режисер вигадав тонку інтелектуальну пародію. Сюжет про Індіану Джонса мав продовження у кінострічках «Індіана Джонс і Храм доли» (1984 р.), «Індіана Джонс і останній хрестовий похід» (1989 р.). Великим успі-

хом користувався фільм С. Спілберга «Іншопланетянин», що розповідав про дружбу хлопчика із космічним прибульцем. У фільмі знову ж таки акцентована тема дружби, котра об'єднує людей і допомагає їм краще розуміти один одного.

У 90-ті роки ХХ століття продовжується творчість режисера С. Спілберга. Разом із пригодницькими фільмами на той час режисер знімав фільми в жанрі воєнної драми: «Список Шиндлера» (1993 р.) та «Спасіння рядового Райана» (1998 р.). У 1994 році вищу нагороду Каннського фестивалю та премію «Оскар» отримав фільм режисера Квентіна Тарантіно «Кримінальне читиво». Критики відмітили, що основою для цього фільму стала масова кінопродукція. У роботі над фільмом К. Тарантіно став у нагоді його досвід роботи у відеосалоні та знання кіноринку. Отже, до «Кримінального читива» все було більш-менш ясно, вважають фахівці з історії кіно. Фільми, що випускалися на екрани, можна було розділити на дві групи: першу складала витвори мистецтва, другу – масовий «непотріб». Після «Кримінального читива» все перемішалось. Масовий «непотріб», наголосили критики, був піднесений до рівня мистецтва.

У 1997 році на світові екрани вийшов фільм Джеймса Кемерона «Титанік». В основу фільма була покладена історія трагічної загибелі в 1912 році морського лайнеру «Титанік». Фільм режисера Дж. Кемерона був крупномасштабним проектом, націленим на відродження слави голлівудських фільмів-гігантів як у комерційному, так і у художньому плані. Кінострічка «Титанік» відмічена складною драматургією, «перетинанням» ознак різних жанрів. Фільм наслідував, з одного боку, традиції фільму-катастрофи, що дозволило режисеру відтворити на екрані трагічні й одночасно видовищні епізоди боротьби людей з океанською стихією. З іншого ж боку драматургія фільму містила вагому ліричну складову, що розгорталася через показ зародження любові юних героїв, їх героїчно-жертвону поведінку під час катастрофи. Додаткового за-

барвлення ліричним стосункам надавала соціальна нерівність героїв. У головних ролях блискуче виступили актори Леонардо ді Капріо і Кейт Уінслет.

Ключові слова: кіновиробництво; історичний фільм; психологічний фільм; бойовик; пригодницький фільм; фільм-гігант.

2.4. Завдання для самостійної роботи:

11. Дайте загальну характеристику мистецтва кіно 80-90-х років ХХ століття. У чому полягає значення даного періоду для розвитку світового та вітчизняного кіно?
12. Проаналізуйте жанри російського кіно, складіть схему жанрово-тематичного розвитку російського кінематографу 80-90-х років ХХ століття.
13. Проаналізуйте напрямки розвитку мистецтва кіно країн Західної Європи. Порівняйте із тематичними напрямками розвитку російського кіно та вкажіть на існуючі відмінності.
14. Складіть письмову рецензію (обсяг 600 знаків) на фільм Г. Данелії «Кін-дза-дза!» (1986 р.). Визначте інноваційні елементи кіно-мови фільму, розкрийте художнє значення режисерський прийомів.
15. Складіть письмову рецензію (обсяг 600 знаків) на фільм Е. Кустуріци «Чорна кішка, білий кіт» (1998 р.). Визначте елементи кіно-мови, розкрийте художнє значення режисерських інновацій.
16. Дайте загальну характеристику напрямкам розвитку світового кіно 80-х років ХХ століття.
17. Дайте загальну характеристику напрямкам розвитку світового кіно 90-х років ХХ століття.
18. Дайте характеристику процесу кіновиробництва США, назвіть найбільш відомі фільми періоду 80-х років ХХ століття, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.

19. Дайте характеристику процесу кіновиробництва США, назвіть найбільш відомі фільми періоду 90-х років ХХ століття, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.

20. Дайте загальну характеристику процесу кіновиробництва у країнах Східної Європи, назвіть найбільш відомі фільми періоду 80-90-х років ХХ століття, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.

21. Дайте загальну характеристику українського кіно 80-90-х років ХХ століття, проаналізуйте основні тенденції розвитку.

До твого словника:

ТРИЛЕР (гостросюжетний фільм) (від англ. *thrill* – «викликати гострі емоційні відчуття») – жанр ігрового кіно, що прагне викликати у глядача відчуття напруженого хвилювання, переживання. Жанр не має чітких меж. Часто до Т. відносять детективно-пригодницькі твори, в котрих акцент зміщено на підготовку якогось складного злочину. Виділяють: комедійний Т., шпигунський Т., політичний Т., пригодницький Т., гангстерський Т., психологічний Т., романтичний Т., містичний Т.

Цікаво знати:

Ларс фон Триєр, датський кінорежисер, у 90-ті роки приходить до висновку, що головне в фільмі – сюжет і персонажі, а не техніка зйомки. Він знімає свої фільми ручною непрофесійною кінокамерою, без використання студійного освітлення. Цей інтуїтивно знайдений стиль роботи режисера був покладений в основу концептуального маніфесту і 10 правил групи кінематографістів «Догма 95», створеної у 1995 році.

Питання для обговорення:

Проаналізуйте причини популярності телевізійних серіалів у 1980-90-ті роки.

Література:

1. Вайда А. Кіно і решта світу / А. Вайда. – К. : Етнос, 2001. – 312 с.
2. Капельгородська Н. Кіномистецтво України в біографіях / Н. Капельгородська. – К. : АВДІ, 2004. – 712 с.
3. Кормич Л., Багацькій В. Теорія та історія культури ХХ століття / Л. Кормич, В. Багацький. – К. : ПАРАПАН, 2006. – 307 с.
4. Массовые виды искусства и современная художественная культура. – М. : Искусство, 1996. – 381 с.

ТЕМА 3. СВІТОВЕ КІНО НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Українське кіно, основні напрямки розвитку

На початку 2000-х р. українські актори знімалися у вітчизняних та зарубіжних фільмах, створювали яскраві образи відомих історичних діячів. Величезний успіх мав багатосерійний фільм польського режисера Єжи Гофмана «Вогнем і мечем» за романом письменника Г. Сенкевича. У фільмі брали участь актори Польщі, Росії та України, яскраві образи створили на екрані актори І. Скорупко, Р. Писанка, О. Домогаєров. Роль українського гетьмана Богдана Хмельницького зіграв Богдан Ступка. Актор Богдан Ступка виступив у головних ролях в історичному серіалі «Чорна рада» режисера Миколи Засєєва-Руденка (2000), у фільмі режисера Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001).

Упродовж 2000-2006 років в український кінематограф прийшло нове покоління митців. У 2001 р. постановник Т. Томенко здобув перемогу в конкурсі «Панорам» на Берлін-

ському кінофестивалі. У 2003 році, вже в основному конкурсі того ж кінофестивалю отримав приз «Срібний ведмідь» фільм українського аніматора Степана Коваля «Йшов трамвай № 9». У 2003 році фільм «Мамай» режисера Олесья Саніна вперше представляв Україну в одній із номінацій премії «Оскар».

У 2005 році стрічка «Подорожні» молодого українського режисера Ігоря Стрембіцького отримала Золоту пальмову гілку в номінації за кращий короткометражний фільм. Після 2004 знято декілька фільмів про Помаранчеву революцію. Революційні події були висвітлені у фільмах: «Помаранчеве небо» (2006 р., режисер Олександр Кириєнко), «Прорвемось!» (2006 р., режисер Іван Кравчишин), «Оранжлав» (2006 р., режисер Алан Бадоев). Фільм «Оранжлав» отримав приз за режисуру на XV Міжнародному фестивалі «Кіношок» в Анапі (Росія). У 2006 році відбулася прем'єра першого українського трилеру «Штольня» (продюсер та оператор Олексій Хорошко, режисер Любомир Кобильчук).

3.2. Російське кіно, основні напрямки розвитку

На початку 2000-х років у російському кінематографі відбулися певні позитивні зміни. Відновили свою роботу кінотеатри, почалася демонстрація фільмів, знятих із застосуванням новітніх технологій. До творчої діяльності приступили митці нового покоління, продюсери, актори, режисери. У цей час поряд із традиційними жанрами кіно виникали нові жанрові утворення. Одним із них був блокбастер, коштовний видовищний фільм, відмічений напруженим сюжетом, спецефектами. У зйомках блокбастерів бере участь велика кількість відомих акторів, демонстрації блокбастеру передують широка рекламна кампанія в засобах масової інформації. На хвилі відродження російського кіно на екрани вийшли фільми, котрі за технічним рівнем, художнім втіленням не поступалися зарубіжним блокбастерам. То були фантастичний бойовик ре-

жисера Тимура Бекмамбетова «Нічна варта» (2004 р.), історичний бойовик режисера Джаніка Фазієва «Турецький гамбіт» (2005 р.), фільм про афганську війну режисера Федора Бондарчука «Дев'ята рота» (2005 р.). Не менш популярними фільмами початку 2000-х років були воєнно-пригодницькі фільми на тему Великої Вітчизняної війни. Воєнна тематика привертала увагу режисерів можливістю відтворити на екрані героїку часів минулої війни, показати складне переплетіння драматичних і ліричних мотивів. У воєнно-пригодницькому жанрі були створені фільм режисера М. Пташука «У серпні 1944» за мотивами повісті В. Богомолова «Момент істини» (2000 р.); фільм М. Лебедева «Зірка» за мотивами повісті Е. Казакевича. Традиційна для російського кіно тема життя дітей та підлітків знайшла втілення у фільмі С. Бодрова «Сестри» (2001 р.), у фільмі А. Прошкіна «Спартак і Калашников» (2002 р.). Суперечливим стосункам дітей і дорослих присвячений фільм режисера А. Звягінцева «Повернення» (2003 р.), що отримав премію «Золотий лев» на Міжнародному кінофестивалі у Венеції.

Упродовж 2000-х років були зняті фільми, що явили собою приклад так званого «серйозного» кіно, тобто такого кіно, котре порушує важливі соціальні проблеми через показ суперечливої долі героя. Лауреат премії «Оскар» режисер Володимир Меньшов у 2000 р. зняв фільм «Заздрість богів»; у 2004 р. вийшов фільм Г. Чухрая «Водій для Віри», дія в якому відбувається після смерті І. Сталіна, утім механізм репресій продовжує калічити життя людей. Режисер О. Учитель у 2005 р. зняв фільм «Космос як передчуття». Назва фільму символізує мрії героя про свободу як протидію тим обмеженням та заборонам, що панують в його реальному житті. Жанр екранізації літературної класики, популярний серед російських режисерів, знайшов своє місце на телебаченні. Серед фільмів-екранізацій 2000-х років слід відмітити багатосерійні телевізійні фільми: «Ідіот» режисера В. Бортко за романом Ф. До-

стоевського (2003 р.), «Майстер і Маргарита» режисера В. Бортко за романом М. Булгакова (2005 р.), «Московська сага» режисера Д. Барщевського за повістю В. Аксьонова (2005 р.). Упродовж 2000-х років поступово поверталось авторське кіно, котре за духовним змістом, зверненням до філософських роздумів завжди було важким для сприйняття масового глядача. У традиціях авторського кіно зняті фільми режисера О. Сокурова «Молох» (1999 р.), «Телець» (2000 р.), «Російський ковчег» (2002 р.), що отримали високу оцінку на міжнародних кінофестивалях.

Ключові слова: блокбастер; «серйозне» кіно; екранізація; авторське кіно.

3.3. Кінематограф країн Західної Європи та США

У 2000-х роках у країнах Західної Європи продовжувала діяти тенденція щодо реалізації спільних мистецьких проєктів. Висока культура англійського кіно знайшла своє втілення в історичних фільмах «Гладіатор» (2000 р.) та «Троя». Указані фільми створені кінематографістами Великої Британії та США. Велику кількість кінозірок (Фанні Ардан, Катрін Денев, Ізабель Юппер) зібрав фільм «8 жінок» французького режисера Ф. Озона (2002 р.). Жанрова структура фільму є складною: фільм знятий в стилі ретро, містить елементи мюзикла і фарса. Сюжет даної кінострічки будується на детективній історії: патріарха великої сім'ї вбивають в його власному домі, під час свята. У домі з нагоди свята зібралися вісім жінок, одна з яких є вбивцею. Розслідування, що відбувається, розкриває не тільки таємницю злочину, але й ті таємниці, що їх приховували героїні фільму за фасадом зовнішнього добробуту. У 2004 році режисер Емір Кустурица зняв у Франції фільм під назвою «Життя – це диво». Дія фільму розгортається під час сербсько-боснійської війни. Герой фільму, будівельник Лука не звертає уваги на воєнні дії. Лука

прокладає залізничні рейки між воєнними територіями для того, щоб створити туристичний рай. Утім життя самого Луки руйнується внаслідок війни. У французькому кіно останніх десятиліть, подібно до американського кіно, виникла практика висування акторів-зірок з метою залучення глядачів. Яскравим прикладом застосування такої практики є діяльність актора Жерара Депардье. Він з'явився на екрані, коли мода на «красунчиків»-акторів поступилася місцем моді на привабливих акторів із мужньою зовнішністю. На перших порах Ж. Депардье запрошували на зйомки як типажного актора, але дуже швидко режисери помітили його талант. Сьогодні Ж. Депардье бере участь у фільмах різних жанрів, створені ним кінообози відмічені психологічною глибиною і правдивістю.

На початку нового тисячоліття американська кінокомпанія «Worner brothers» почала випуск серії великомасштабних фільмів-екранізацій романів для дітей та підлітків письменниці Джоан Роулінг. Романи Дж. Роулінг розповідали історію життя бідного хлопчика на ім'я Гаррі Поттер, що володів незвичайними здатностями і мав стати чародієм. Але для цього йому треба було вчитися, і хлопець опинився у школі чародіїв. Під час навчання Гаррі Поттеру разом із друзями довелося неодноразово вступати у боротьбу із темними силами. Серія фільмів про Гаррі Поттера виходила у відповідності до написання нових романів про пригоді хлопчика-чародія. Так, у 2001 році вийшов фільм «Гаррі Поттер та філософський камінь», у 2002 році – «Гаррі Поттер і таємнича кімната» режисера Кріса Коламбуса; у 2004 році – «Гаррі Поттер і в'язень Азбакану» режисера Альфонсо Куарона. Під час створення цих фільмів широко використовувалися найсучасніші технології, що дозволило авторам фільмів відтворити на екрані різноманітні трюки, показати нереальний світ і нереальних персонажів. Сюжети у стилі фентезі також використовуються для постановки великомасштабних фільмів із засто-

суванням сучасних технологій. Прикладом фільмів-фентезі слугують роботи режисера Пітера Джексона, зняті за мотивами романів Джона Толкієна: «Володар Колець: Братерство Кільця» (2001 р.), «Володар Колець: Дві фортеці» (2003 р.), «Володар Колець: Повернення Короля» (2003 р.). На початку 2000-х років розвивається мультиплікаційне (анімаційне) кіно, у виробництві якого широко задіяні комп'ютерні технології. Створюються повнометражні мальовані фільми («Король-Лев»), та повнометражні фільми у техніці об'ємної мультиплікації («Шрек», «Шрек-2» та ін.).

У американському кінематографі 2000-х років успішно працюють талановиті актори Вуді Аллен, Кім Бесинджер, Жан-Клод ван Дамм, Ричард Гір, Денні де Вітто, Роберт де Ніро, Том Круз та багато інших.

Ключові слова: історичний фільм; фільм-екранізація; фільм-фентезі; анімаційне кіно.

Завдання для самостійної роботи:

22. Охарактеризуйте мистецтво кіно початку ХХІ століття. Які перспективи розвитку має кінематограф на зламі століть?
23. Дайте аналіз жанрів вітчизняного кінематографу сучасності.
24. Проаналізуйте напрямки розвитку сучасного мистецтва кіно країн Західної Європи. Порівняйте із тематичними напрямками розвитку російського кіно та вкажіть на існуючі відмінності.
25. Складіть письмову рецензію (обсяг 600 знаків) на фільм Ларса фон Триєра «Та, що танцює в темряві». Визначте інноваційні елементи кіно-мови фільму, розкрийте художнє значення режисерський прийомів.
26. Складіть письмову рецензію (обсяг 600 знаків) на фільм Пітера Джексона «Володар Колець: Братерство Кільця». Визначте інноваційні елементи кіно-мови фільму, розкрийте художнє значення режисерський прийомів.

27. Дайте загальну характеристику напрямків розвитку світового кіно початку ХХІ століття.
28. Дайте загальну характеристику процесам кіновиробництва США, назвіть найбільш відомі фільми початку ХХІ століття, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.
29. Дайте загальну характеристику процесам кіновиробництва України початку ХХІ століття, назвіть найбільш відомі фільми, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.
30. Дайте загальну характеристику процесам кіновиробництва країн Європи початку ХХІ століття, назвіть найбільш відомі фільми, визначте їх жанрово-тематичну спрямованість.

До твого словника:

ГЕГ (англ. *Gag* – жарт, комічний епізод) – комічний прийом, в основі якого полягає очевидна безглуздість. Наприклад, коли під час пожегу людина носить воду в решеті – це безглуздість, що може розсмішити глядача.

Цікаво знати:

Значною подією у світі кіно залишається щорічне вручення американської кінопремії «Оскар» кращим кінокартинам за різними номінаціями (за кращу режисуру, за кращу чоловічу роль, за кращу жіночу роль, за кращу роль другого плану, за кращий іноземний фільм, за кращий музичний супровід фільму тощо). Кінопремія «Оскар» заснована Американською академією кінематографічних мистецтв у 1929 році і з тих пір висування фільмів на премію «Оскар» відбувається щорічно.

Питання для обговорення:

Визначте пріоритетні напрямки та перспективи розвитку для кіномистецтва України початку ХХІ століття.

Література:

1. Краткий энциклопедический словарь кино [Текст] Сост. М. Н. Мыславский. – Х. : Колорит, 2007. – 215 с.
2. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб. : 1998. – 314 с.
3. Массовые виды искусства и современная художественная культура. – М. : Искусство, 1996. – 381 с.
4. Мастера литературы, театра и кино / Сост. Н. Б. Сергеева. – М. : Вече, 2006. – 400 с.
5. Тоффлер Э. Информационная цивилизация / Э. Тоффлер. – Режим доступа : <http://www/aquarun.ru/futurenet/kbrl.html>.

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ ДО РОЗДІЛУ II

Практичне заняття 1. *Українське кіно-, телемистецтво у другій половині XX століття та на початку XXI століття – 2 години.*

Мета заняття: засвоєння теоретичних знань щодо розвитку українського кінематографу у другій половині XX століття та на початку XXI століття; акцентування національних особливостей українського кінематографу, наголос на відтворенні традицій українського поетичного кіно у роботах українських режисерів та акторів другої половини XX століття – початку XXI століття; перегляд фільмів, що увійшли до фонду української кінокласики; формування навичок аналізу-інтерпретації екранних творів різних напрямків та жанрів.

Питання семінарського заняття:

1. Кіностудії України, історія розвитку та напрямки роботи у другій половині XX століття та на початку XXI століття.
2. Творчість режисера Сергія Параджанова.
3. Творчість режисера Юрія Іллєнка.
4. Сучасні режисери України (огляд творчості за вибором).

5. Аналіз-інтерпретація екранного твору (за вибором).

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино: основы анализа фильма [текст] / Н. А. Агафонова. – М. : Тесей, 2008. – 390 с.
2. Безклубенко С. Д. Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – К. : Альтерпресс, 2004. – 327 с.
3. Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / [Упорядник М. Є. Миколайчук : – К. : Мистецтво, 1991. – 400 с.
4. Капельгородська Н. Кіномистецтво України в біографіях / Н. Капельгородська. – К. : АВДІ, 2004 . – 712 с.
5. Кормич Л., Багацькій В. Теорія та історія культури ХХ століття / Л. Багацький, В. Кормич. – К. : ПАРАПАН, 2006. – 381 с.
6. Поетичне кіно: Заборонена школа: Пам'яті Івана Миколайчука: Зб. статей і матеріалів. – К. : АртЕк, 2001. – 464с.

Практичне заняття № 2. *Кіно-, телемистецтво зарубіжних країн у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття – 2 години.*

Мета заняття: засвоєння теоретичних знань щодо розвитку кіно-, телемистецтва зарубіжних країн у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття, знайомство з напрямками зарубіжного кіно, творчістю видатних режисерів та акторів зарубіжного кіно другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття; перегляд фільмів, що увійшли до фонду світової кінокласики другої половини ХХ століття; формування навичок аналізу-інтерпретації екранних творів різних напрямків та жанрів.

Питання семінарського заняття:

1. Кіномистецтво італійського неореалізму. Творчість Лукіно Вісконті та Вітторіо де Сіка.

2. Авторське кіно. Творчість Ф. Фелліні, І. Бергмана, П. Пазоліні.
3. Кінематограф «нової хвилі» у Франції. Творчість Жана-Люка Годара.
4. Рух «Догма» у Данії. Творчість Ларса фон Триера.
5. Маніфест «Вільного кіно» в Англії. Творчість Карела Рейза, Ліндсея Андерсона, Тоні Річардсона.
6. «Новаторське кіно» в Росії. Творчість режисерів С. Бондарчука, Р. Бикова, С. Герасимова, А. Кончаловського, А. Тарковського та ін.
7. Аналіз-інтерпретація екранного твору (за вибором).

Література:

1. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры : два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 413 с.
2. Бодрийар Ж. В тени безмолвствующего большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийар. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 119 с.
3. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М. : ВАГРИУС, 2004. – 528 с.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ю. М. Лотман. Об искусстве. – СПб. : 1998. – 314 с.
5. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского : Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, Трикста, 2008. – 512 с.
6. Тоффлер Э. Информационная цивилизация / Э. Тоффлер. – Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/futurenet/kbrrl.html>.
7. Эпштейн М. Проективный философский словарь: новые термины и понятия / М. Эпштейн. – Спб. : Алетейя, 2003. – 512 с.

Практичне заняття № 3. *Кіно-, телемистецтво зарубіжних країн у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття – 2 години.*

Мета заняття: засвоєння теоретичних знань щодо розвитку кіно-, телемистецтва зарубіжних країн у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття, знайомство з напрямками зарубіжного кіно, творчістю видатних режисерів та акторів зарубіжного кіно другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття; перегляд фільмів, що увійшли до фонду світової кінокласики другої половини ХХ століття; формування навичок аналізу-інтерпретації екранних творів різних напрямків та жанрів.

Питання семінарського заняття:

1. Кіномистецтво США: «Новий Голлівуд» 60-80-х років ХХ століття.
2. Кінематограф країн Східної Європи у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть.
3. Аналіз-інтерпретація екранного твору (за вибором).

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино: основы анализа фильма [текст] / Н. А. Агафонова. – М. : Тесей, 2008. – 390 с.
2. Баженова Л.М., Некрасова Л. М. Мировая художественная культура. ХХ век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова. – СПб. : Питер, 2008. – 432 с.
3. Безклубенко С. Д. Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – К. : Альтерпресс, 2004. – 327 с.

Контрольна робота № 2. а). Основні жанрово-тематичні напрямки світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва другої половини ХХ століття; б). Аналіз змін, що відбулися у світовому та вітчизняному кіно-,телемистецтві на початку ХХІ століття.

Зразок оформлення контрольної роботи Контрольна робота № 2

Тема «.....»
ПІБ студента
Спеціальність, курс
Питання а).
Питання б).
Загальний висновок
Критерії оцінювання контрольної роботи №2 (25 балів)

Письмовий текст контрольної роботи обсягом 4 – 6 сторінок формату А-4 має містити теоретичний (культурно-історичний, естетичний, мистецтвознавчий) та практичний компоненти. Аналіз історичного процесу становлення кіно як виду мистецтва, перелік засобів художньої виразності кіно, огляд творчості режисерів німого кіно здійснюється із застосуванням теоретичних понять, що вивчалися, із посиланнями на відповідні екранні твори, імена режисерів, операторів, акторів. У змісті роботи слід продемонструвати: а). знання культурно-історичних умов виникнення кіно (культурно-історичний компонент); б). знання видових ознак кіно як виду мистецтва (естетичний компонент); в). вміння диференціювати засоби художньої виразності кіно, ознаки провідних видів та жанрів кіномистецтва (мистецтвознавчий компонент). У практичній частині роботи слід дати адекватну оцінку творчого внеску режисерів німого кіно, продемонструвати володіння навичками аналізу-інтерпретації екранного твору. Особливу увагу потрібно приділити правильному написанню історичних дат, імен режисерів, назв екранних творів тощо.

Кожен компонент контрольної роботи оцінюється наступним чином:

- Культурно-історичний компонент 5 балів
- Естетичний компонент 5 балів
- Мистецтвознавчий компонент 5 балів

- Практичний компонент 5 балів
- Правильність написання історичних дат,
імен режисерів, назв екранних творів..... 5 балів

Зразок оформлення роботи з аналізу-інтерпретації екранного твору:

Назва твору

.....

ПІБ студента

Спеціальність, курс

Час створення екранного твору, його задум.....

Жанр, тема, ідея та концепція твору

Жанрово-тематичний напрямок (течія)

Сюжет, основний конфлікт твору.....

Режисура

Акторська гра

Художні відкриття твору

Власна оцінка твору

Критерії оцінювання аналізу-інтерпретації екранного твору (18 балів)

Аналіз-інтерпретація екранного твору виконується в письмовій формі на аркушах паперу формату А-4, обсяг роботи 4 – 6 аркушів. Аналіз-інтерпретація екранного твору здійснюється на основі загальнонаукових методів аналізу художнього твору (культурно-історичного, естетичного, мистецтвознавчого, соціологічного, біографічного) із урахуванням специфіки засобів художньої виразності кіно-, телемистецтва, здійсненням наголосу на культурному, культурно-просвітницькому, виховному та ін. значеннях екранного твору, визначенні впливу твору на розвиток світового та вітчизняного кіно-, телемистецтва, акцентуванні особистого внеску творців (сценарист, режисер, оператор, актор/актори). Вибір теоретичних понять має відобразити формальні та змістовні рівні екранного твору, вказати на: 1). моменти загального, пов'язаного із тенденцією часу,

належністю твору до того чи іншого напрямку, течії; 2). моменти особливого, пов'язаного із особистим творчим досягненням (відкриттям) творців, сценариста, режисера, оператора, актора/акторів. Власна оцінка твору має враховувати дані, отримані шляхом розкриття культурно-історичного, естетичного, мистецтвознавчого, соціологічного та біографічного рівней аналізу і бути логічним висновком аналізу-інтерпретації екранного твору в цілому.

Кожен рівень аналізу-інтерпретації оцінюється наступним чином:

- Час створення, задум, жанр, тема, ідея та концепція твору 3 бали
- Сюжет, основний конфлікт твору 3 бали
- Режисура 3 бали
- Акторська гра 3 бали
- Художні відкриття твору 3 бали
- Власна оцінка твору 3 бали

ТЕСТИ З ІСТОРІЇ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА

1. Тип: Істина/Хибність

Питання:

Формування мистецтва кіно в системі художньої культури починається в кінці XIX століття.

Вага запитання: 2.

2. Тип: Істина/Хибність

Питання:

Виникнення перших кінострічок пов'язується із діяльністю братів Люм'єр.

Вага запитання: 2.

3. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Виникнення перших російських кінострічок пов'язується із діяльністю кінорежисера С. Ейзенштейна.

Вага запитання: 2.

4. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Формування специфічних засобів художньої виразності мистецтва кіно пов'язується із експериментами в галузі кольору та світла.

Вага запитання: 2.

5. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Початок кіновиробництва в Росії на початку ХХ століття слід пов'язувати із діяльністю О. Ханжонкова.

Вага запитання: 2.

6. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Формування мови кіно починається разом із початком експериментів із ракурсом та монтажем.

Вага запитання: 2.

7. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Діячі кіномистецтва 20-х років продовжували художні традиції німого кіно.

Вага запитання: 2.

8. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Політичні події 20-30-х років ХХ століття ніяк не вплинули на оновлення жанрів кіно.

Вага запитання: 2.

9. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Режисерські пошуки Д. Гріффіта обмежувалися експериментами в галузі документального кіно.

Вага запитання: 2.

10. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Режисерські пошуки Д. Вертова були націлені на збагачення засобів художньої виразності документального кіно.

Вага запитання: 2.

11. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Виникнення технічних засобів запису звуку ніяк не вплинуло на розширення художніх можливостей мистецтва кіно.

Вага запитання: 2.

12. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Початок доби звукового кіно слід віднести до 40-х років ХХ століття.

Вага запитання: 2.

13. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Винахідником принципу «монтажу аттракціонів» у мистецтві кіно був режисер О. Довженко.

Вага запитання: 2.

14. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Робота над хронікально-документальними фільмами 20-х років у Росії сприяла розширенню художньо-естетичних можливостей мистецтва кіно.

Вага запитання: 2.

15. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Пофазна зйомка об'єктів є технічним засобом створення анімаційного кіно.

Вага запитання: 2.

16. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Акторська гра є умовою створення хронікально-документального кіно.

Вага запитання: 2.

17. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Перемонтаж хроніки є одним із засобів створення хронікально-документального кіно.

Вага запитання: 2.

18. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Жанр кінокомедії припиняє своє існування разом із закінченням доби німого кіно.

Вага запитання: 2.

19. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Жанр бойових кінозбірників існував у радянському кіно часів Великої Вітчизняної війни.

Вага запитання: 2.

20. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Жанр бойових кінозбірників існував також і після закінчення Великої Вітчизняної війни.

Вага запитання: 2.

21. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Художня кінострічка режисера Григорія Александрова «Цирк» стала одним із номінантів на отримання нагороди «Оскар».

Вага запитання: 2.

22. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Художня кінострічка режисера Марка Донського «Радуга» була номінована на отримання нагороди «Оскар».

Вага запитання: 2.

23. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Засновником жанру кіно-поєми був український режисер О. Довженко.

Вага запитання: 2.

24. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Монтажні відкриття режисера Л. Кулешова зберігають своє значення у наш час.

Вага запитання: 2.

25. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Першими жанрами німого кіно були мелодрами, комедія, пригодницький фільм та феєрія.

Вага запитання: 2.

26. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Одним із перших жанрів в історії Голлівуда був жанр вестерну.

Вага запитання: 2.

27. Тип: Істина/Хибність

Питання:

Ознакою жанру мюзиклу в мистецтві кіно є легка тематика, весела музика, танці, привабливі молоді герої.

Вага запитання: 2.

28. Тип: Істина/Хибність

Питання:

Режисерами сучасного американського кіно є Федерико Фелліні, Інгмар Бергман, Ларс фон Триєр.

Правильна відповідь:

Вага запитання: 5.

29. Тип: Істина/Хибність

Питання:

Розвиток телебачення у другій половині ХХ століття ніяк не вплинув на розвиток кіновиробництва та вдосконалення мови кіно.

Вага запитання: 2.

30. Тип: Істина/Хибність

Питання:

Ознакою неореалістичного кіно є максимальна правдивість, показ простих людей, мешканців бідних кварталів, увага до деталей буденного життя.

Вага запитання: 2.

31. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Розвиток некомерційного кіно країн Західної Європи починається у 50-ті роки ХХ століття.

Вага запитання: 2.

32. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Зародження авторського кіно слід пов'язувати із творчістю режисера та актора Чарльза Чапліна.

Вага запитання: 2.

33. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Кіно-режисери, представники «нової хвилі» у Франції були прихильниками комерційного кіно та користувалися практикою залучення кіно-зірок для збільшення прибутковості фільмів.

Вага запитання: 2.

34. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Фільм японського режисера Акіро Куросави «Расьомон» знятий в традиціях американського вестерну.

Вага запитання: 2.

35. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Засновником жанру триллера у світовому кінематографі вважається режисер Альфред Хічкок.

Вага запитання: 2.

36. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Для радянського кінематографу другої половини ХХ століття не є характерним розвиток жанру комедії.

Вага запитання: 2.

37. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Кінематограф США у другій половині ХХ століття можна умовно розділити на «голлівудське» кіно та «незалежне» кіно.

Вага запитання: 2.

38. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Фільм М. Ромма «Звичайний фашизм» за жанром є пригодницьким телесеріалом.

Вага запитання: 2.

39. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Уже перший фільм А. Тарковського «Іванове дитинство» отримав міжнародне визнання і став класикою світового кіно.

Вага запитання: 2.

40. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» отримав міжнародне визнання і став класикою світового кіно.

Вага запитання: 2.

41. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Комедії Л. Гайдая, набувши відомості у 60-70-ті роки ХХ століття, у наш час втратили популярність.

Вага запитання: 2.

42. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Основною темою творчості кіно-режисера Інгмара Бергмана є тема людини, що опинилася сам-на-сам із собою й намагається відновити стосунки з іншими. Прикладом такого фільму є художня кіно-стрічка «Сунична поляна».

Вага запитання: 2.

43. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Жанри художнього кіно стають непотрібними у зв'язку із розвитком форматів телевізійного віщання.

Правильна відповідь:

Вага запитання: 2.

44. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Зразком радянського «безпроблемного» кіно є фільм Івана Пир'єва «Кубанські козаки».

Вага запитання: 2.

45. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Жанр серіалу не є характерним для сучасного телебачення.

Вага запитання: 2.

46. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Фільми-казки радянського кінорежисера Олександра Роу неодноразово ставали призерами міжнародних кіно-фестивалей.

Вага запитання: 2.

47. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Багатосерійний фільм режисера С. Бондарчука «Війна і мир» був відмічений міжнародною кіно-премією «Оскар».

Вага запитання: 2.

48. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Для творчої манери українських режисерів та акторів є характерним використання традицій поетичного кіно.

Вага запитання: 2.

49. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

У другій половині ХХ століття жанр воєнно-пригодницьких фільмів не тільки зберігає своє значення, але й збагачується за рахунок подальшої драматизації сюжету і вдосконалення техніки зйомки.

Вага запитання: 2.

50. Тип: **Істина/Хибність**

Питання:

Багатосерійні телевізійні фільми «Сімнадцять миттєвостей весни» режисера Тетяни Ліознової та «Місце зустрічі змінити не можна» режисера Станіслава Говорухіна стали культовими для свого часу.

Вага запитання: 2.

ГЛОСАРІЙ

Актор (фр. *acteur*, від лат. *actor* — виконувач) – професійний виконувач ролей в драматичних спектаклях і кіно. Революцію в акторській майстерності здійснив Костянтин Станіславський. Він закликав акторів відчувати, що відчуває герой, буквально «влізали в його шкуру».

В процесі перевтілення актор використовує грим, костюм, напрацьовує інтонації, жести, ходу, міміку, які передають зовнішність і манеру поведінки зображуваного персонажа. Але справжнє перевтілення полягає в тому, щоб розкрити духовний світ свого героя, його характер, думки та переживання.

Поряд з професійними акторами, які мають професійну акторську освіту, існують непрофесійні актори. Тим не менш, вони також можуть стати відомими. До непрофесійних акторів можна віднести акторів-дітей.

Амплуа (фр. *emploi* – роль, посада, заняття) – певний вид ролей, що відповідає зовнішнім і внутрішнім даним акто-

ра. Назва А. йде від головної функції, яку виконує персонаж (наприклад, герой-коханець, герой, тиран, благородний батько та ін.).

Артхаус (англ. *Art house*, букв. «будинок мистецтв», також існують назви «art cinema», «art movie» та «art film») – фільм, спрямований не на масову аудиторію. Зазвичай, це некомерційні фільми, зроблені самостійно або маленькими кіностудіями. Кінокритики часто протиставляють цю категорію т.з. «голлівудським фільмам».

В таких фільмах режисери здійснюють пошук нових форм художньої виразності та розширення мови кіно. Бюджет таких стрічок як правило невеликий, тому немає змоги запрошувати відомих акторів, застосовувати коштовні спецефекти. На відміну від «мейнстрімових» стрічок, А. не націлений на розвагу, не використовує шаблонні сюжетні лінії та персонажів.

Бойовик, екшн-фільм (англ. *Action movie*, букв. «фільм дії») – жанр кінематографа, в якому основна увага приділяється насильству: перестрілкам, погоням, бійкам, і т.і. Б. часто мають високий бюджет, насичені каскадерськими трюками та спецефектами. Такі фільми не мають складного сюжету, зазвичай головний герой стикається зі злом (тероризм, викрадення, вбивство), несправедливістю. Не знаходячи іншого виходу, герой вирішує застосувати насильство, в результаті чого знищуються десятки або навіть сотні негативних персонажів. Найчастіше Б. закінчуються хепі-ендом. Більшість Б. не рекомендовані до перегляду підліткам до 16 років.

Вестерн (англ. *Western*, букв. «західний») – напрям в кінематографі, характерний для США, може включати в себе різні жанри, наприклад бойовик, детектив, трилер. Дія в вестернах в основному відбувається у другій половині XIX століття на Дикому Заході – майбутніх західних штатах США, а також в Західній Канаді і в Мексиці. Вперше з'явився в літе-

ратурі, потім в кінематографі. В. розповсюдився з США на інші країни, котрі поступово створили свої власні еквіваленти вестерна. Важлива характеристика В. – зіткнення примітивного і застарілого устрою з новаторським укладом життя. Наприклад, боротьба індіанців з білими переселенцями і американською кавалерією.

Детективний фільм – жанр ігрового кіно, де показані злочини, їхні розслідування і визначення винних. На відміну від *трилера*, де оповідь ведеться від особи жертви або злочинця, в класичному детективі оповідь ведеться від особи сищика (детектива).

Драма (гр. *Drama*, букв. «дія») – літературний і кінематографічний жанр. Специфіка жанру полягає в сюжетності, конфліктності дії. Драми зображують зазвичай приватне життя особистості і її драматичні стосунки із суспільством. Зазвичай акцент робиться на загальнолюдських протиріччях, втілених в поведінці і вчинках конкретних персонажів.

Гег (англ. *Gag* – жарт, комічний епізод) – комічний прийом, в основі якого полягає очевидна безглуздість. Наприклад, коли під час пожегу людина носить воду в решеті – це безглуздість, що може розсмішити глядача.

Документальне кіно (неігрове кіно) – вид кінематографа. Документальним називають фільм, в основу якого були покладені зйомки справжніх подій та постатей. Темою для документальних стрічок частіше за все стають цікаві події, наукові факти і гіпотези, знамениті персони. Перші документальні зйомки були здійснені ще при зародженні кінематографа. Реконструкції справжніх подій в ігровому кіно (наприклад, історична драма, бойовик та ін.) не відносяться до документального кіно.

Екранізація – інтерпретація засобами кіно іншого виду мистецтва (найчастіше, літературних творів). Літературні твори є основою екранних образів ігрового кіно з перших днів його існування.

Ігрове кіно – вид кінематографа. Ігровий фільм – твір, що має в основі сюжет, втілений в сценарій та інтерпретований режисером. Такий фільм створюється за допомогою гри акторів, операторського мистецтва, декорацій і т.і. Ігрове кіно протиставляється неігровому кіно (документальні та науково-популярні фільми).

Істерн (англ. *Eastern* – східний, також інколи нім. *ostern*) – жанр пригодницьких фільмів, отримав свою назву за аналогією з вестерном. Ці фільми знімалися в СРСР, в них використовувалися теми радянської історії. Характерною рисою І. є симпатія до робочого класу, ідеї про «світле майбутнє», заклики «бити буржуїв». Дія І. зазвичай відбувається на Сході – в азійських частинах СРСР переважно в період громадянської війни. (Напр. «Біле сонце пустелі»).

Але радянська романтика була очевидною для закордонних критиків, тому інколи для позначення таких фільмів, відзнятих в СРСР, використовувався термін «борщ-вестерн» (за аналогією з італійськими «спагеті-вестернами»).

Історичне (костюмне) кіно – зображує конкретні історичні епохи, події та постатей минулого. Розрізняють історико-біографічні фільми (про життя реальних історичних діячів), та історико-пригодницькі фільми (про вигаданих персонажів минулого, з гостросюжетною інтригою). Історичні фільми часто є екранізаціями історичних романів.

Кінетограф (кінетоскоп) (від гр. «*кінетос*» - той, що рухається, і «*скопіо*» - дивитися) – оптичний пристрій, що дозволяв демонструвати рухомі картинки з фонограмою, записаною на фонографі. К. був винайдений у 1891 році Томасом Едісоном. За допомогою фотографічної камери на целулоїдній стрічці робиться ряд знімків об'єктів, які рухаються, що швидко пересуваються один за одним (15 кадрів в секунду). Таким чином, у глядача складається враження, що він бачить предмети в русі.

Кінематограф (від гр. *cinema* – рух та *grapho* – пишу, тобто «той, що записує рух») – 1. Пристрій для демонстрації на екрані рухомих картин. Стрічки демонструвались за допомогою К.

2. Галузь людської діяльності, що полягає в створенні рухомих зображень. Інколи також згадується як **сінематограф** (фр. *cinématographe*, застаріле) та **кінематографія**. К. був винайдений в ХІХ столітті.

Кіномистецтво – є синтезом літератури, образотворчого мистецтва, театру і музики. Тому кажуть, що 28 грудня 1895 року народилась нова муза – муза кіно.

Кінооператор – професія в кінематографі. Людина, що знімає фільм на кінокамеру. Створює образотворче рішення фільму спільно з режисером та художником. Є однією з ключових фігур в створенні кінофільмів усіх видів, ігрових та неігрових.

Кінорежисер – одна з основних професій в кіномистецтві, керівний учасник процесу створення фільму. Відповідає за художню і сценічну складові стрічки. Існує три напрями кінорежисури: ігрове, документальне та анімаційне кіно. Обов'язки режисера: реалізація сценарію, керування акторами (манерою гри, будування мізансцен і т.і.), керування роботою оператора, керування монтажем фільму.

Кінофестиваль – фестиваль творів кіномистецтва. Зазвичай супроводжується публічним показом багатьох фільмів і приїздом їх авторів. В ході багатьох фестивалів проводиться конкурс фільмів, за результатами котрого вручають призи (гран-прі, приз глядацьких симпатій і т.і.).

Комедія (кінокомедія) – до цього жанру відносяться фільми, які мають на меті розсмішити глядача, викликати посмішку, підняти настрій. К. з'явилась майже одночасно з виникненням кінематографу. Перші комедійні фільми були німі. Найбільш відомим коміком епохи німого кіно був Чарлі Чаплін. Розрізняють декілька видів К.: пародія, романтична К.,

ексцентрична К., трагікомедія, комедія ситуацій (ситком), комедія жахів, кримінальна К., музична К.

Короткометражне кіно (короткий метр) (фр. *Court métrage*) – один з форматів кінофільму. Типова тривалість короткометражного фільму 10-20 хвилин, зазвичай не більше 40-50 хвилин. Спочатку весь ігровий кінематограф був короткометражним. Практично всі кінорежисери починали з короткого метра, адже витрати на виробництво такого фільму значно нижчі, аніж у повнометражного.

Макгаффін (англ. *MacGuffin*) – термін для позначення предмету, навколо володіння котрим будується сюжет фільму (найчастіше *пригодницького жанру*). Зав'язка побудована на пошуках цього предмету. А. Хічкок каже: «Не важливо, що це за предмет; головне, що всі хочуть володіти ним». Інколи М. навіть виноситься в назву фільму (наприклад, «Брильянтова рука», або «Дванадцять стільців»).

Монтаж (фр. *montage*) відео- або аудіоматеріалу в кінематографі – процес переробки або реструктурування первинного матеріалу, в результаті чого отримують інший цільовий матеріал. Вважають, що монтаж в кіновиробництві не менш важливий, аніж кінозйомка: монтаж здатен надати фільмові потрібний ритм і атмосферу. Розрізняють внутрішньокадровий та міжкадровий монтаж.

Музичний фільм – жанр кіномистецтва, особливістю якого є те, що актори фільму не тільки приймають участь у діалогах, але й виконують пісні, зміст яких доповнює сюжет. До музичних також відносяться ті фільми, в яких актори не співають, а танцюють під музику, при чому ці танці також є частиною сюжету.

Мультиплікація (анімація), мультиплікаційне (анімаційне) кіно (від лат. *multiplicatio* — множення, зростання; від фр. *animation* – одушевлення, оживлення) – вид кіномистецтва, твори якого створюються методом покадрової зйомки послідовних фаз руху мальованих (*графічна* або *мальована*

мультиплікація) або об'ємних (*об'ємна* або *лялькова* мультиплікація) об'єктів, з подальшим їх з'єднанням в єдиний відеоряд.

Науково-популярний фільм – жанр кінодокументалістики, завданням якого є оприлюднити наукові відомості, факти, гіпотези, результати випробувань, описати їх т.зв. «популярною мовою», тобто на рівні загальних понять. Таким чином, науково-популярні фільми популяризують серед глядачів науковий підхід до сприйняття оточуючого середовища.

Незалежне американське кіно (англ. *(American) independent film, indie film, underground film*) – цим терміном позначена частина кіноіндустрії США, що існує поза межами великих кінокомпаній. Характерні риси: сміливі творчі експерименти та невеликі бюджети фільмів. На відміну від голлівудського кінематографа, незалежне американське кіно не таке популярне.

Німе кіно – загальноприйняте позначення кінематографу в перші десятиліття його історії, коли фільми демонстрували без синхронно записаного звуку. Саме відсутність технічної можливості запису і синхронного відтворення звуку стала важливою обставиною, що визначила художню специфіку кінофільмів в цей період. Тоді як відсутність кольору виявилась менш принциповою для розвитку мови кіно. Через відсутність звуку з'явилась специфічна особливість німих фільмів – *титри* (інтертитри) – текстові вставки, яки надавали пояснення по ходу сюжету, відтворювали репліки персонажів, коментували відтворюване на екрані, пов'язували окремі сюжетні фрагменти.

Основою акторської гри в цей період став специфічний різновид *пантоміми*.

Також кінематограф дозвучової епохи називають «*Великий німий*».

Нуар (фр. *film noir* – «чорний фільм») – напрям в американському кінематографі 1940-х – початку 1950-х років,

яке зафільмувало атмосферу песимізму, недовіри, розпачу і цинізму, характерну для суспільства США в період Другої світової війни. Термін «чорний фільм», або «фільм нуар» був введений у 1946 році французькими критиками. Для нього характерні кримінальний сюжет, атмосфера цинічного фаталізму і песимізму, стирання граней між героєм і антигероєм, темне освітлення сцен, зазвичай нічних.

Повнометражний фільм – один з форматів кінофільму. В Росії повнометражним вважається фільм, якщо його тривалість не менше 52 хвилин (перша російська повнометражна постановка – «Оборона Севастополя», 1911 р.). Гільдія кіноакторів США вважає, що такий фільм має бути не коротшим, аніж 80 хвилин. Американська академія кіномистецтва визначає фільм повнометражним, якщо він триває 40 хвилин і більше. Національний центр сінематографії у Франції визначає повнометражним фільм, якщо його плівка довжиною більше 1600 м (тобто 58 хвилин і 29 секунд для звукового фільму).

Пригодницький фільм – жанр ігрового кіно. На відміну від бойовика, в пригодницьких фільмах акцент зміщений з грубого насильства на кмітливість, вміння перехитрити злодія. Герой має оригінально виплутатися зі складних ситуацій. Часто закінчуються хепі-ендом. Коли пригодницький жанр перетинається з *історичним*, виникають специфічні піджанри, наприклад, *вестерн* (якщо дія відбувається на Дикому Заході).

Продюсер (від англ. *Produce* – виробляти) – довірена особа кінокомпанії, здійснює ідейно-художній і організаційно-фінансовий контроль над постановкою фільму. Приймає участь у відборі акторів, технічного персоналу. Система продюсерів зародилась у Голівуді наприкінці 1910-х рр. Наразі існують різноманітні галузі цієї професії: головний продюсер, виконавчий продюсер, співпродюсер, асоційований продюсер, лінійний продюсер, адміністративний продюсер.

Ремейк (англ. *Remake*, букв. «переробка») – в сучасному кінематографі нова версія або інтерпретація більш раннього фільму. Тобто фільм-ремейк (або *фільм за мотивами*) – це фільм, в основу якого покладений оригінальний фільм, відзнятий раніше.

Саспенс (англ. *suspense* – невизначеність, тривожність, очікування) – особливий тривалий тривожний стан глядача при перегляді фільму; а також набір художніх прийомів, які використовуються для занурення глядача в цей стан. С. найчастіше використовується в *трилерах* і *фільмах жахів*. Найвидатнішим «майстром саспенсу» названий А. Хічкок.

Сіквел (англ. *Sequel* – продовження) – фільм, що за сюжетом є продовженням іншого фільму, і побудований на його персонажах.

Спагеті-вестерн – піджанр вестернів, що виник в Італії, і користувався популярністю у 60-70-х рр. ХХ ст. Зйомки відбувались на півдні Іспанії, було побудовано декілька кіномістечок для імітації ландшафтів «Дикого Заходу» з його салунами, банками, та ін. Ці фільми, на відміну від вестернів американського виробництва, не претендували на реалістичність зображуваного. У спагеті-вестернах підкреслена фантастичність персонажів, ставка зроблена на ефектний візуальний ряд а не логіку сюжетної лінії.

Спецефект, спеціальний ефект (англ. *Special effect*, скор. *SPFX, SFX, FX*) – технологічний прийом в кінематографі для візуалізації сцен, що не можуть бути відзняті у звичайний спосіб (наприклад, сцена битви космічних кораблів). С. також застосовують, коли зйомка певної сцени у звичайний спосіб була б більш коштовною (наприклад, сцена вибуху будівлі). С. умовно поділяються на дві групи: *візуальні* і *механічні* ефекти. Візуальні С. – це комбіновані зйомки та комп'ютерна графіка. Механічні С. – піротехніка, технічні засоби, спеціальний грим. Існують також *звукові* С.

Сценарій – літературно-драматичний твір, написаний як основа для постановки кінофільму. С., як правило, схожий за будовою на п'єсу, і детально описує кожну сцену і діалоги персонажів. Інколи сценарієм є адаптація літературного твору для кінематографу, тоді автор цього твору може бути і автором сценарію, але не обов'язково. Зазвичай цю роботу виконує сценарист. *Сценарист – це людина, яка пише сценарій до фільму.* Існує чотири головних елемента С.: описова частина (ремарка), діалог, закадровий голос, титри.

Теорія авторського кіно (фр. *Cinéma d'auteur*) – впливове вчення, що зародилось у Франції у 1950-х роках. Вважається, що режисер є ключовою фігурою усього кінопроцесу. Не дивлячись, що фільм є результатом роботи всього колективу, прибічники авторського кіно бачать у кінострічці відображення творчого задуму режисера, як у картині художника. До появи авторської теорії фільм сприймався як сукупний витвір продюсера, режисера, сценариста, композитора і акторів.

Теорія була проголошена Франсуа Трюффо у 1954 році, і згодом мала значний вплив на кінокритику по всьому світі. На основі авторської теорії сформувались такі поняття як «арт-хаус» і «незалежне американське кіно».

Трагедія – драматичний жанр, що базується на осмисленні гострих проблем людського буття. Відбувається непримириме зіткнення героя з обставинами, що супроводжується стражданнями і загибеллю важливих для життя цінностей. Характери і конфлікти настільки напружені, що немає шляху для їх урегулювання. Т. протилежна комедії.

Трилер (гостросюжетний фільм) (від англ. *thrill* – «викликати гострі емоційні відчуття») – жанр ігрового кіно, що прагне викликати у глядача відчуття напруженого хвилювання, переживання. Жанр не має чітких меж. Часто до Т. відносять детективно-пригодницькі твори, в котрих акцент зміщено на підготовку якогось складного злочину. За визна-

ченням Роса Макдональда, в детективі дія рухається в часі назад, до розгадки; в трилері – вперед, до катастрофи. Кінокритики виділяють: комедійний Т., шпигунський Т., політичний Т., пригодницький Т., гангстерський Т., психологічний Т., романтичний Т., містичний Т.

Фентезі (від англ. *fantasy* – «фантазія») – жанр ігрового кіно, оснований на фантастичній літературі. Використовує міфологічні і казкові мотиви. Твори Ф. часто нагадують *історико-пригодницькі* твори, дія яких відбувається у вигаданому світі, де герої стикаються з надприродними явищами та істотами. На відміну від *наукової фантастики*, Ф. не прагне пояснити світ, в якому відбувається дія фільму, з точки зору науки. Власне цей світ існує гіпотетично, і його місце розташування відносно нашої реальності ніяк не пояснюється. В такому світі може бути реальним існування міфічних істот (дракони, гноми, ельфи), привидів і т. і. Більшість фільмів в жанрі Ф. є екранізаціями книжок, або створені за їх мотивами.

Фільм (англ. *Film* – плівка) кіно/теле/мульт- фільм, кінокартина – окремий витвір кіномистецтва. З технологічної точки зору, Ф. – це послідовність фотографічних зображень (кадрів), пов'язаних єдиним сюжетом. Ф. може включати в себе звуковий супровід.

Фільм жахів, хоррор (англ. *Horror* - жахливий) – жанр художнього фільму. Такі фільми покликані налякати глядача, вселити почуття тривоги і страху; створити атмосферу очікування чогось жахливого – так званий *ефект «саспенс»* (від англ. *suspense* - невизначеність). Як і в багатьох інших жанрах кінематографу, в фільмі жахів перед глядачем розгортається картина боротьби добра зі злом, де цей процес виражений схемою «кат – жертва». В якості ката може виступати монстр, потойбічна стихія, людина з відхиленнями (навіжений, психопат, маніяк, вбивця і т. і.). Добро в таких фільмах не завжди перемагає.

Художній фільм (те ж саме, що й ігровий фільм) – витвір кіномистецтва, в основу якого покладений сюжет, втілений в сценарії та інтерпретований режисером. Створений за допомогою акторської гри, операторського, режисерського та інших видів мистецтв. В більш широкому плані розуміється як продукт художньої творчості.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино: основы анализа фильма [текст] / Н. А. Агафонова. – М. : Тесей, 2008. – 390 с.
2. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн: Портрет-художника / И. А. Аксенов. – М. : Киноцентр, 1991 – 126 с.
3. Аттали Ж. На пороге нового тысячелетия : [пер. с англ.] / Жак Аттали ; [предисл. Э. Тоффлера]. – М. : Междунар. отношения, 1993. – 135 с.
4. Баженова Л. М., Некрасова Л. М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова. – СПб. : Питер, 2008. – 432 с.
5. Безклубенко С. Д. Відеологія: Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – К. : Альтерпресс, 2004. – 327 с.
6. Бейли Клод. Кино: фильмы, ставшие событиями / Пер. с франц. // Клод Бейли. – СПб. : «Академпроект», 1998. – 395 с. – Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/klimova/komm.shtml>.
7. Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / [Упорядник М. Є. Миколайчук] : – К. : Мистецтво, 1991. – 400с.
8. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры : два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 413 с.
9. Бодрийар Ж. В тени безмолвствующего большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийар. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 119 с.

10. Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского Н. Болдырев. – М. : ВАГРИУС, 2004 . – 528 с.
11. Брюховецька Л. Иван Миколайчук / Л. Брюховецька. – К. : Кіно-Театр; Академія, 2004 . – 272 с.
12. Вайда А. Кіно і решта світу / А. Вайда. – К. : Етнос, 2001. – 312 с.
13. Гуревич П. Информационное общество в России : проблемы и перспективы / Павел Гуревич [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://firoz.narod.ru/science/informros.htm>.
14. Дейнегіна Т. О. Майстерність телеведучого – вступ до спеціальності / Т. О. Дейнегіна // Навчальний посібник. – Луганськ: ТОВ «Віртуальна реальність», 2010. – 332 с.
15. Дери М. Скорость убегания : киберкультура на рубеже веков / Марк Дери; [пер. с англ. Т. Парфёновой]. – Екатеринбург: Ультра. Культура; М. : АСТ МОСКВА, 2008. – 478, [2] с.
16. Довженко і світ : Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. – К. : Радянський письменник, 1984. – 222 с.
17. Довженко О. П. Сторінки щоденника (1941-1956) / О. П. Довженко. – К. : Гуманітарна л-ра, 2004. – 384 с.
18. Довженко О. П. Творча спадщина [Мульти. ел. изд.] / О. П. Довженко. – К. : IBS d'Art, 2006. – 10 ел. опт. дис. (DVD-video).
19. Довідник «Телебачення і радіо України. Професіонали» (2000). – Київ. : ТОВ «Оранта», 2001. – 296 с.
20. Зоркая Н. М. Кино. Театр. Литература [текст] : опыт системного анализа / Н. М. Зоркая. – М. : АГРАФ, 2010. – 400 с. (Символы времени).
21. Капельгородська Н. Кіномистецтво України в біографіях. / Н. Капельгородська. – К. : АВДІ, 2004 . – 712 с.
22. Кастельс М., Кисилева М. Россия и сетевое общество : аналитическое исследование [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.rus-lib.ru/book/30/eko/02/02-1/023-052.html>.

23. Кино. 365 главных фильмов всех времен и народов: Путеводитель. – М. : Афиша индастриз, 2002. – 311 с. – Именной указатель.
24. Кормич Л., Багацький В. Теорія та історія культури ХХ століття / Л. Кормич, В. Багацький. – К. : ПАРАПАН, 2006. – 307 с.
25. Краткий энциклопедический словарь кино [Текст] Сост. М. Н. Мыславский. – Х. : Колорит, 2007. – 215 с.
26. Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры / Л. В. Кулешов. – М. : Искусство, 1995. – 464 с.
27. Лосев А. Ф. История античной эстетики : [в 8 т.] / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ ; [Харьков] : Фолио, 2000. – / [Т. 4]: Аристотель и поздняя классика. – 2000. – 878 с.
28. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ю. М. Лотман. Об искусстве – СПб. : 1998. – 314 с.
29. Марьямов А. Довженко / А. Марьямов. – М. : Изд-во «Молодая гвардия», 1968. – 383 с.
30. Массовые виды искусства и современная художественная культура. – М. : Искусство, 1996. – 381 с.
31. Мастера литературы, театра и кино / Сост. Н. Б. Сергеева. – М. : Вече, 2006. – 400 с.
32. Масуда Е. Информационное общество как постиндустриальное общество / Е. Масуда. – М. : АСТ, 1997. – 412 с.
33. Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и о своем искусстве. – М. : Искусство, 1983. – 207с.
34. Нечай О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 287 с.
35. Олег Даль: Дневники. Письма. Воспоминания / Олег Даль. – М. : Центрполиграф, 2001. – 455 с.
36. Орлова И. Жизнь посвящая кинематографу : Документальная повесть об основателе отечественного кинематографа А. Ханжонкове / И. Орлова. – Донецк : Промінь, 2007. – 128 с.

37. Параджанов С. Исповедь / С. Параджанов. – СПб. : Азбука, 2001.
38. Платонова Э. Культурология: Учебное пособие для высшей школы / Э. Платонова. – М. : Гардарики, 2003. – 630 с.
39. Поетичне кіно: Заборонена школа: Пам'яті Івана Миколайчука : Зб. статей і матеріалів. – К. : АртЕк, 2001. – 464с.
40. Раззаков Ф. И. Никита Михалков: Чужой среди своих / Ф. И. Раззаков. – М. : ЭКСМО, 2005. – 576 с.
41. Роміцин А. А. Українське радянське кіномистецтво (1941-1954) / А. А. Роміцин. – К. : Вид-во АН УССР, 1959. – 229 с.
42. Ромм М.И. О профессии кинорежиссера и месте кинематографа в современном мире / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1991. – 138 с.
43. Сааков Ю. А. Любовь Орлова и Григорий Александров / Ю. А. Сааков. – М. : АЛГОРИТМ; ЭКСМО, 2005. – 349 с.
44. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність : Твори, листи, документи архівів. спогаді, ст., фот. / Сергій Параджанов. – К. : Спалах ЛТД, 1994. – 280 с.
45. Создание кино- и видеопольмов от А до Я. – М. : ТРИ-УМФ, 2003. – 352 с.
46. Соколов В. С. Киноведение как наука [текст] / В. С. Соколов. – М. : Канон+, 2010. – 416 с.
47. Тоффлер Э. Информационная цивилизация / Э. Тоффлер. – Режим доступа : <http://www/aquarun.ru/futurenet/kbrl.html>.
48. Тоффлер Э. Футурошок : [перевод] / Элвин Тоффлер. – СПб. : Лань, 1997. – 461 с.
49. Утилова Н. И. Монтаж как средство художественной выразительности / Н. И. Утилова. – М. : Искусство, 1994. – 191 с.
49. Фортунатов А. Н. Проблемы истории телевидения : философский и культурологический подход [Курс лекций] / А. Н. Фортунатов. – Нижний Новгород : Нижегородский гуманитарный центр, 2007 [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://evartist.narod.ru/text12/90.htm>.

50. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, Трикста, 2008 . – 512 с.
51. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
52. Экранные искусства и литература: Звуковое кино. – М. : Искусство, 1994. – 199 с.
53. Эпштейн М. От многокультурия – к транскультуре / М. Эпштейн // Вестник Российского философского общества. – 2003. – № 3. – С. 108–122.
54. Эпштейн М. Проективный философский словарь: новые термины и понятия / М. Эпштейн. – Спб. : Алетейя, 2003. – 512 с.
55. Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства / Р. Н. Юренев. – М. : Искусство, 1997. – 228 с.
56. Юренев Р. Н. Советское киноискусство 30-х годов / Р. Н. Юренев. – М. : ВГИК, 1997. – 109 с.
57. Юренев Р. Н. Чудесное кино: история мирового кинематографа / Р. Н. Юренев. – М. : Искусство, 1994. – 348 с.
58. Юровский А. Т. Телевидение – поиски и решения / А. Т. Юровский. – М. : Наука, 1983. – 370 с.

Науково-методичне видання

ШЕЛУПАХІНА Катерина Миколаївна

ІСТОРІЯ СВІТОВОГО ТА ВІТЧИЗНЯНОГО КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА

*Навчально-методичний посібник
для студентів I-II курсів заочного відділення
Інституту культури та мистецтв
спеціальності «Кіно-, телемистецтво»*

За редакцією автора
Комп'ютерний макет – Пивоваров С. О.

Здано до склад. . . 2012 р. Підп. До друку . . . 2012 р.
Формат 60×84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризо графічний. Ум. друк. арк. 8,37. Наклад 200 прим. Зам. №

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК 3459 від 09. 04. 2009 р.