

Міністерство культури та інформаційної політики України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
Кафедра режисури телебачення

Кваліфікаційна робота
на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
за освітньо-професійною програмою «Режисура телебачення»
021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»
02 «Культура і мистецтво»

УКД: 791.633:791.24

**«КОЛИ ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ СТАЮТЬ КІНОПРИЙОМАМИ ТА ЯК
СЛУГУЮТЬ ВТІЛЕННЮ ЗАДУМУ РЕЖИСЕРА»**

Виконавець:

Студент 2м-РТБ курсу
денної форми навчання

Шадурський Владислав Ігорович

Науковий керівник:

Доцент кафедри режисури телебачення
Інституту екранних мистецтв

КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого

ПРАВИЛО Ірина Олександрівна

Допущено до захисту «08» січня 2024 р.

Завідувач кафедри
Режисури телебачення

В. П. Вітер

Київ-2024

АНОТАЦІЯ

Шадурський В.І. Коли виражальні засоби стають кіноприйомами та як слугують втіленню задуму режисера.

Кваліфікаційна робота (магістерський проєкт). Освітній ступінь МАГІСТР. Спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Освітньо-професійна програма «Режисура телебачення». Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Інститут екранних мистецтв. Кафедра режисури телебачення.

Зміст анотації. У магістерському проєкті здійснено дослідження кіноприйому як особливого типу виражального засобу кіномови та проведено аналіз принципів роботи з ним у площині реалізації режисерського задуму.

Тема осмисленого використання кіноприймів є актуальною, оскільки сучасна кіномова налічує більше сотні виражальних засобів різних категорій, має широкий спектр можливостей у використанні, комбінуванні та навіть переосмисленні їх значення й полягає в систематизації знань про природу кіноприймів та їх впливу як на роботу режисера, так і на глядача.

У першому розділі досліджується роль виражального засобу в створенні фільму, прослідковується шлях формування режисерського задуму та його зв'язків з іншими елементами фільму, формулюється принцип «фільтрації» виражальних засобів у залежності від задуму та пропонується загальна схема формування вирішення фільму.

У другому розділі визначається особливість кіноприйому як форми виражального засобу, досліджуються умови трансформації виражального засобу в кіноприйом, визначаються типи кіноприймів та принципи їх використання, на конкретних прикладах проводиться аналіз, як кіноприйоми працюють на втілення

задуму режисера, а на основі аналізу виводяться методи роботи з кіноприйомами відповідно до режисерських завдань.

У третьому розділі на прикладі практичної частини (фільму) описується формування режисерського задуму і визначення теми та жанру, розглядається процес фільтрації та вплив на нього інших авторів фільму, визначаються місця та роль кіноприймів у фільмі, їх продумування, розглядається похибка імпровізації у використанні виражальних засобів під час зйомок (її правила), формуються загальні поради щодо роботи з кіноприйомами, засновані на дослідженні та власному досвіді.

Практичною частиною дослідження є короткометражний ігровий фільм, при створенні якого застосовано отримані від дослідження знання і свідомо використано певні кіноприйоми, що наочно демонструє їх можливості для втілення задуму режисера.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел і додатків.

Ключові слова: кіномова, виражальний засіб, кіноприйом, режисерський задум, вирішення фільму, жанр, тематика, тема, акцентуація.

Abstract

V. Shadurskyi When expressive means become cinematic techniques and how they serve for the implementation of the director's vision.

Qualification work (master's project). Master's degree. Specialty 021 "Audiovisual Art and Production". Educational and professional program "TV Directing". Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television. Institute of Screen Arts. Department of TV Directing.

Abstract content.

In the master's project, a study of cinematic techniques as a special type of expressive means of the film language was carried out and an analysis of the principles of working with it in the field of realization of the director's vision was carried out.

The topic of the meaningful use of cinematic techniques is relevant because the modern film language has more than a hundred expressive means of various categories, has a wide range of possibilities for using, combining and even rethinking their meaning. It consists in systematizing knowledge about the nature of cinematic techniques and their impact on both the director's work and the viewer.

The first chapter examines the role of expressive means in the creation of a film, traces the way the director's vision is formed and its connections with other elements of the film. It formulates the principle of “filtering” of expressive means depending on the vision, and proposes a general scheme for forming the film solution.

The second chapter defines the peculiarity of the cinematic technique as a form of expressive means, examines the conditions of transformation of the expressive means into the cinematic technique, identifies the types of cinematic techniques and the principles of their use, analyzes how cinematic techniques work to realize the director's intention, and, based on the analysis, develops methods of working with cinematic techniques in accordance with the director's tasks.

The third chapter describes the formation of the director's vision and the definition of the theme and genre, examines the filtering process and the influence of other film authors on it, defines the place and role of cinematic techniques in the film, considers the error of improvisation in the use of expressive means during filming (its rules), and provides general advice on working with film techniques based on research and personal experience.

The practical part of the study is a short feature film, which was created using the knowledge gained from the research and consciously using certain film techniques, which clearly demonstrates their capabilities for the realization of the director's intentions.

The work consists of an introduction, three chapters, a conclusion, references, and appendices.

Key words: film language, expressive means, cinematic technique, director's vision, film solution, genre, topic, theme, accentuation.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ЗМІСТ.....	5
ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ І. КІНОМОВА ТА РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ	10
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	10
1.2. Мовна природа кінематографа	11
1.3. Природа виражального засобу.....	12
1.4. Режисерський задум як основа розробки фільму	15
1.5. Процес «фільтрації» виражальних засобів та його складові	18
1.6. Особливості роботи з жанром. Жанрові категорії.....	23
1.7. Контекст використання виражальних засобів.....	28
1.8. ВИСНОВКИ РОЗДІЛУ І	31
1.8.1. Перехід до кіноприйому	32
РОЗДІЛ ІІ. КІНОПРИЙОМ: ОСОБЛИВИЙ ТИП ВИРАЖАЛЬНОГО ЗАСОБУ	33
2.1. Природа кіноприйому. Граматика і пунктуація у площині кіномови ...	33
2.2. Аналіз функцій кіноприйому	36
2.2.1. Значення терміну «кіноприйом».....	36
2.2.2. Функції акцентуації та створення ефекту	37
2.2.3. Контекстна інтегрованість кіноприйому.....	42

2.3. Наслідування контексту	44
2.3.1. Повторюваність сюжетів і використання штампів	44
2.3.2 Кіноприйом «типовий» і «нетиповий»	46
2.4. «Простий» та «комплексний» кіноприйоми.....	50
2.5. ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II	51
РОЗДІЛ III. АЛГОРИТМИ ПРАКТИЧНОГО ЗАСТОСУВАННЯ	
КІНОПРИЙОМУ НА ПРИКЛАДІ КОРОТКОМЕТРАЖНОГО	
ІГРОВОГО ФІЛЬМУ "ВОЄНТИКА"	53
3.1. Процес розробки. Від ідеї до режисерського задуму	53
3.2. Визначення теми. Режисерський задум фільму "Воєнтика"	56
3.3. «Фільтрація» виражальних засобів та кіноприймів і формування	
вирішення фільму	58
3.4. Відбір виражальних засобів та кіноприймів для фільму "Воєнтика" ..	61
3.5. ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III.....	62
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ДЖЕРЕЛ:	65
ФІЛЬМОГРАФІЯ.....	68
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК	71
ДОДАТКИ.....	72

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сьогодні кінематограф – це не просто атракціон чи візуальна забавка: це величезне індустріальне мистецтво, що стало невіддільною частиною життя сучасної людини. За 127 років свого існування кіно пройшло шлях від примітивних форм до масштабних епопей зі спецефектами, які дозволяють створити на екрані що завгодно. Над розвитком цього мистецтва працювали десятки тисяч режисерів, операторів, художників, композиторів, сценаристів та інших спеціалістів – а паралельно розвивалися технології, розширювалися візуальні та звукові можливості, комерційні масштаби виробництва.

Все це напряму впливало на розвиток і розширення **кіномови** – системи виражальних засобів кінематографа. Сучасна кіномова налічує сотні виражальних засобів, що поділяються на різні категорії (звукові, монтажні, операторські тощо), має широкий спектр можливостей у використанні, комбінуванні та навіть переосмисленні їх значення, та спирається на віковий мистецький досвід не тільки суто кінематографу, а й інших мистецтв, що постійно впливають на нього: живопису, театру, музики, літератури, архітектури, танцю тощо.

Експерименти та постійний пошук нових можливостей виражальних засобів призвели до появи **кіноприйому** – особливого типу виражального засобу, що в конкретний момент історії об'єднує декілька виражальних засобів у єдину структуру для підкреслення або втілення певних дій, слів, звуків, станів, реакцій, емоцій, подій тощо. Кіноприйом виділяє їх та надає більшого смислового навантаження, а одночасно з цим створює ефект, що тим чи іншим чином вражає глядача.

У силу своєї потужності, в інструментарії режисера кіноприйом посідає особливе місце саме тому, що може втілювати задум через активізацію та акцентуацію уваги глядача до потрібних інформації та сенсу, є прекрасною основою для використання найкращих ідей усіх авторів фільму і дуже добре слугує для

передачі метафор, алюзій та інших тропів. Свідомо чи несвідомо, його використовувала більшість режисерів світу.

З огляду на такий обсяг напрацьованого досвіду використання кіноприймів, але, одночасно з тим, невеликої кількості наукових досліджень на цю тему, актуальність дослідження полягає в необхідності систематизації знань про кіноприйоми, їх можливості та методи їх використання, а також розширення національної наукової бази у сфері кіновиробництва та телебачення.

Об'єкт дослідження – кіномова (система виражальних засобів кіно).

Предмет дослідження – кіноприйом як особливий тип виражального засобу.

Мета дослідження полягає у вивченні природи кіноприймів та осмисленні принципів роботи з ними.

Реалізація означеної мети зумовила виконання таких **завдань**:

- визначити роль та функції режисерського задуму у формуванні вирішення фільму;
- визначити, що є кіноприйомом та яке місце він займає у вирішенні фільму;
- дослідити умови трансформації виражального засобу в кіноприйом;
- порівняти принципи використання кіноприйому в типовому та нетиповому варіантах;
- на конкретних прикладах проаналізувати, як кіноприйоми втілюють задум режисера, та чи є вони взаємозамінними в конкретних ситуаціях;
- систематизувати основні принципи роботи з кіноприйомами для подальшої практичної реалізації цих принципів.

Методи дослідження. Окрім загальнонаукових методів дослідження (*аналіз, синтез, спостереження, узагальнення*), у роботі застосовано *порівняльний аналіз, гіпотезо-дедуктивний аналіз, семіотичний аналіз, паралелізм, аналогію*, а також *моделювання* (ілюстрації та графіки).

Теоретичну базу наукового обґрунтування становлять:

– праці фахівців національної наукової та педагогічної галузі (В. Кісін, Г. Шклярєвський, В. Миславський, О. Рутковський, І. Правило, С. Максимюк, М. Лядов С. Мартиненко);

– дослідження з теорії, історії національного та світового аудіовізуального мистецтва (В. Горпенко, Р. Альтман, Дж. Стайгер, Ф. Трюффо, М. де Вальк, М. Хагенер);

– лексикографічні праці («Словник Української Мови», «Словник термінів образотворчого мистецтва», «Словник мистецьких термінів та ін.»)

Науковою новизною отриманих результатів є систематизації знань про природу кіноприйомів та їх впливу як на роботу режисера, так і на сприйняття глядача.

Теоретичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані в подальшому вивченні кіноприйомів та особливостей їх використання, а також як дидактичний матеріал у навчальних курсах з кіно- та телережисури та операторської майстерності, для профільних навчальних закладів вищої освіти гуманітарного напрямку, а також для підготовки спеціальних курсів для режисерів, операторів, художників-постановників, кінознавців, мистецтвознавців.

Практичне значення отриманих результатів. Дослідження направлене на студентів кінотелевиробництва та пропонує їм осмислення процесів розробки фільму, можливостей кіноприйомів і принципів їх ефективного використання.

Структура проєкту. Магістерський проєкт містить теоретичну та практичну частини. Структура та обсяг теоретичної частини зумовлені метою дослідження і відображають послідовність поставлених завдань. Робота містить вступ, три розділи (18 підрозділів), висновки, список використаних джерел (34 найменування), додатки. Загальний обсяг роботи – 79 сторінок, з яких 58 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І. КІНОМОВА ТА РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Дослідження розглядає один із найважливіших аспектів роботи режисера в процесі розробки фільму – відбір виражальних засобів відповідно до режисерського задуму та теми. Важливість вивчення цього аспекту в умовах постійного динамічного розвитку кінематографа є незаперечною, оскільки разом із ним завжди розширюється і кіномова, складовими частинами якої є виражальні засоби та кіноприйоми.

Дослідженні шляху формування режисерського задуму та вирішення фільму здійснено в ході аналізу праць: видатного українського теоретика кіно В. Горпенка (монографії «Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища», наукових статей «Специфіка кінообразу і виражальні засоби» та «Стиль фільму як практичний процес»), роботи видатного українського режисера та педагога В. Кісіна «Режисура як мистецтво та професія. Книга 1. Як видовища породили режисуру» та роботи відомого угорсько-американського драматурга й викладача Лайоша Еґрі «Мистецтво драматургії».

З метою аналізу та визначення досліджуваних термінів були застосовані лексикографічні джерела: «Словник Української Мови в 11 томах», «Словник термінів образотворчого мистецтва», «Словник мистецьких термінів», «Енциклопедичний словник класичних мов», «Практичний словник синонімів української мови» та «Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus».

Дослідження жанру та його впливу на формування вирішення фільму було здійснено за допомогою: роботи британського теоретика кіно Р. Альтмана (R. Altman) «Film / genre», роботи «Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History Film Criticism» дослідниці Дж. Стайгер (J. Staiger) та статті української режисерки й дослідниці І. Правило «Формування нових жанрів на сучасному етапі».

У мистецькій складовій проекту – короткометражному ігровому фільмі "Воєника" – застосовані отримані при дослідженні знання, що дозволило свідомо

використати певні кіноприйоми та наочно продемонструвати їх можливості для втілення задуму режисера.

1.2. Мовна природа кінематографа

Кожне мистецтво має притаманну лише йому систему засобів, за допомогою яких можна передавати сенси, відображати чи переосмислювати реальність, виражати погляд автора на неї, доносити до людей інформацію, емоції, відчуття. Ці засоби можуть як пересікатися в різних видах мистецтва, бути універсальними (ритм, акцент, метафора тощо) – так і бути унікальними, притаманними лише конкретному виду мистецтва, без аналогів. Вони отримали назву «**засоби виразності**», яка бере свій початок у літературі.

Кіно, як один з основних видів мистецтва, має свою систему засобів виразності, яка, однак, відрізняється своїм складом від інших мистецтв. Кіно ввібрало в себе основні засоби виразності передуючих їй мистецтв (в основному це література, музика, зображальне мистецтво, театр) та відкрило свої, специфічні (монтаж, рух камери тощо), які не є можливими в інших мистецтвах (або не були розвинені в них). Можливості кінематографа роблять його мистецтвом максимально зрозумілим для людей різних культур та віку – «медіумом» (лат. *medium* «посередник») смислів та емоцій, що володіє універсальною мовою спілкування, якою є **система виражальних засобів кінематографа – «кіномова»**.

Існування, структурне дослідження, обґрунтування мови кіно з точки зору структуралізму, семіотики, психоаналізу, теорії комунікацій та інших дисциплін є предметом багаторічних дискусій, але через те, що будь-яка теорія семіотики все ще залишається теорією – і з огляду на практичну мету – дане дослідження буде посилатися не на конкретну теорію, а на один з двох основних напрямків у семіотиці – так званого «сосюрівського» (на честь швейцарського лінгвіста Фердинанда де

Соссюра), який визначає кіно як справжню аудіовізуальну мову, яка відповідно має свою граматику (Рутковський 2007, с. 185).

Серед українських теоретиків кіно на «мовну» природу кінематографа ще на початку ХХ ст. звернув увагу сценарист та кінознавець Микола Лядов (1900 - 1937 рр.). У своєму дослідженні він зазначає: «Кожний окремий кінематографічний образ є подібним до слова або фрази літературного твору. Він має певне логічне значення. Фільм щось говорить. Глядач перекладає німу мову зорових рефлексів на мову абстрактного мислення... Під кіносемантикою ми розуміємо логічне значення кадру» (Лядов, 1930, с. 92).

Ця думка є важливою для даного дослідження: кожен кадр – це візуалізація драматургії (образів, дій, емоцій тощо), тобто він несе в собі інформацію не тільки про те, **що** в ньому зображено, а ще й про те – **як**.

Ця теза підтверджується видатним українським теоретиком кіно Володимиром Горпенком (1941 - 2019 рр.) в його статті «Специфіка кінообразу і виражальні засоби»: «Як змістовна одиниця виразний кадр являє собою сукупність інформативних значень, що містять в собі з одного боку — об'єктивну інформацію про предметно-матеріальний світ і взаємозв'язки між його частинами, а з другого — об'єктивну оцінку, тобто змістовні значення ставлення автора до об'єкта» (1979, с. 26). Тут виникає важливе питання різниці між тим, **що** ми зображуємо, і тим, **як** ми це зображуємо – і пріоритет цього «**як**» лежить у площині дослідженні кіномови.

1.3. Природа виражального засобу

Основою кінематографу є зображення, тож і почати потрібно з нього. "Об'єктивна" реальність – тобто те, "що" зображується на екрані – так описується В. Горпенком:

Найперше, зображуваний у кадрі момент – це предметний світ, що фіксується на плівку. Зовнішні характеристики кожного предмета, певні інформативні значення, наприклад, місця, часу, умов існування, що їх визначає «зовнішність» предмета, становлять його вигляд. Вигляд характеризує предмет з усіх доступних зовнішній зображальності сторін, вбирає у себе всі можливі ознаки, існує до зйомки. Він об'єктивний як певна змістовність, що робить предмет саме таким. (1979, с. 27-28)

А український режисер-документаліст та педагог Георгій Шклярєвський у книзі «Вікно у реальність. Режисура аудіовізуальних мистецтв» наводить наступну думку: «Зображення – це не копія предмета, а предмет, відчутий, осмислений автором і відтворений засобами певного виду мистецтва... Кадр – це відображений образ, що несе якусь думку» (2014, с. 89-90).

Якщо все, що ми бачимо на екрані, – це відтворення й осмислення реального світу, то логічно, що «об'єктивна інформація» (фактично – реальність як така) існує незалежно від її «оцінки» (осмислення), але саме ця оцінка і створює сам кадр. А це значить, що все, що ми бачимо в кадрі (незалежно від самих зображуваних об'єктів), є виражальними засобами: і план, і композиція кадру, і рух камери, і світло, і ракурс, і смислова метафора, і монтажна склейка тощо. Це підтверджується і думкою В. Горпенка: «Конкретно процес творення образу відбувається як розгортання звуко-зображальної картини за допомогою виражальних засобів. ... характер творення структури кінообразу як цілого ... виникає лише внаслідок обробки матеріалу засобами виразності» (1979, с. 30).

Тому можна стверджувати, що **виражальний засіб є одиницею кіномови**. В такому випадку смисл кадру (кадру-тексту) буде повністю залежати від використаних виражальних засобів.

Та ж сама логіка застосовується і до звукових виражальних засобів: музичний супровід, звуковий акцент, контрапункт, синхронні шуми, звукова метафора – це не звучання реального світу, а відтворення\створення звукової реальності фільму.

До прикладу можна навести фільм «Третя людина» (1949, реж. Керол Рід). У стрічці використовується засіб «голландський кут», тобто зйомка з нахиленою вбік камерою (заваленим горизонтом), що є нехарактерним для погляду людських очей (додаток А). У такому випадку він виступає елементом створення реальності фільму – а оскільки за жанром це трилер, який оповідає про брехню, змову та справедливість, то і реальність його наповнена постійним відчуттям тривоги, «щось тут не так». Голландський кут, що з'являється в моменти брехні, досить ефективно передає ці відчуття, а глядач приймає візуальну умовність як правила світу.

"Ставлення автора до об'єкта", "предмет, осмислений автором", "вираження погляду автора на реальність" – все це опосередковано приводить до ще одного важливого аспекту природи виражальних засобів – залежності від завдання, мети. Автор не використовує засоби просто так, випадково вибираючи декілька з поміж сотень, в нього завжди є ціль та завдання, напряду пов'язані зі сприйняттям глядача.

Поясненням цьому є те, що кінематограф – це мистецтво видовищне.

У навчальному виданні «Режисура як мистецтво та професія» видатний український режисер та педагог Віктор Кісін зазначає: «Видовище – спеціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки» (1998, с. 6). Він пояснює: «У цьому визначенні терміну "видовище" звернено увагу на його основні специфічні "параметри": поділ на виконавців та глядачів і те, що вони заздалегідь повідомлені про видовищний акт, а отже, – готуються до нього» (Кісін, 1998, с. 6), а також: «Видовищні мистецтва відрізняє від видовищ тільки одна особливість: виконавець демонструє не власну, а чужу поведінку» (Кісін, 1998, с. 6). Всі наведені характеристики притаманні кінематографу, тож питань щодо його видовищної природи не виникає, а щодо режисури, то природа її визначається В.

Кісіним так: «Отже, режисура є мистецтвом створення будь-якого видовища... Режисура як самостійне мистецтво починає від життя і закінчує новонародженням цього життя у видовищному акті» (Кісін, 1998, с. 7).

Ці тези підтверджують, що режисер має передати соціальну важливо поведінку, беручи її з життя та спираючись на культурні та історичні особливості глядачів (що робить спектр поведінки досить широким), а можливістю її втілення в кінематографі стає кіномова.

1.4. Режисерський задум як основа розробки фільму

Оскільки кіномова містить в собі велику кількість виражальних засобів, то варіантів їх комбінацій може бути нескінченна кількість. Але потреба коректно підібрати виражальні засоби під конкретну історію призводить до надважливого як для дослідження, так і для професії поняття – «режисерський задум».

«Задум: 1) Задуманий план дій; намір. 2) Основна ідея художнього, музичного, публіцистичного і т. ін. твору» (СУМ 1972, 3:116). Саме режисерський задум як основна ідея кінематографічного твору є ядром, навколо якого формуються як всі інші ідеї, так і виражальні засоби. І оскільки кіно є не ілюстрацією реальності, а її відображенням через авторське бачення режисера, то задум — це призма, крізь яку глядач бачить світ на кіноекрані (іл. 1.1). Ця думка знаходить підтвердження в монографії В. Горпенка «Архітектоніка фільму»: «...кожен виражальний засіб і компонент бере участь у творенні цілого і входить у відповідну систему обробки матеріалу. Ця система є своєрідним процесом розгортання авторського ставлення до відтворюваного –



Ілюстрація 1.1

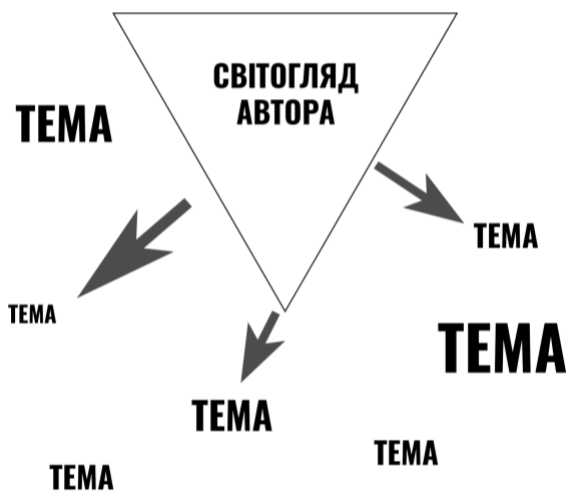
відтвореного і в цьому плані набуває певних типологічних ознак» (2000, с. 18).

Зрозуміло, що авторське ставлення є суб'єктивним та індивідуальним: воно залежить від культурно-історичного контексту, в якому існує режисер, географічного розташування, обсягу його знань у різних галузях, фізичних чи психологічних особливостей, рівня професіоналізму тощо – чинників дуже багато, і всі вони є елементами світогляду автора.

Світогляд – це «система поглядів на життя, природу і суспільство» (СУМ 1978, 9:96). Це сукупність усіх факторів матеріального, духовного, ідейного формування автора, що створюють авторську індивідуальність у світосприйнятті. Саме світогляд є першопричиною створення режисерського задуму, що фактично обумовлює вибір спочатку **тематики**, а потім – конкретної **теми** (іл. 1.2).

Тематика – «сукупність, коло тем» (СУМ 1979, 10:66). Одного автора цікавлять спорт і стосунки, другого – релігія та історія, третього – і те, і інше одночасно. Тематика дає направлення і поле для пошуку матеріалу, сенсів, характеристик, роботи з ними – але не дає чіткого розуміння, про що конкретно буде мистецький твір.

На це питання відповідає лише одна тема, яка, на перший погляд, може не мати



дотичності до тематики. «**Тема** (від лат. *thema*) - це предмет або головна ідея у розмові, письмовому чи художньому творі» (Oxford Learner's Dictionaries 2014). Темою спортивної драми можуть бути «суперництво» чи «саморозвиток» – але також, наприклад, і «прощення», і «зародженні стосунків». У такому випадку два фільми з відмінними темами, попри спільну тематику, будуть

Ілюстрація 1.2

зовсім різними. Тема стає «фільтром», який звертає увагу на певний конкретний емоційний аспект історії.

Незаперечним фактом є те, що режисер вибирає та опрацьовує тему фільму з огляду на свій світогляд – саме тому робота кожного автора є індивідуальною, особливо у погляді на тему (навіть попри загальні збіги в методах розкриття теми, драматургічній побудові, підборі виражальних засобів). Відмінність виникає через різницю смаків: естетичне сприйняття та комбінування тих чи інших мистецьких засобів у кожного автора своє. Наявність схожих смаків у різних авторів може призвести до розвитку нового стилю чи жанру.

Водночас тема сама по собі – це лише набір слів та явищ, що за ними стоять, в грубій, «об'єктивній» формі, яку мистецтво, в силу своєї природи, передати не може. «Необроблений життєвий матеріал» – так визначає її В. Горпенко (2000, 1:43), доповнюючи та поглиблюючи розуміння природи теми.

Саме тому висвітленням теми, її суб'єктивізацією та розкриттям на екрані слугує режисерський задум – він стає **ідеєю реалізації** фільму, і це пояснює природу задуму, тому що ідеї підпорядковуються всі елементи фільму, від драматургії до звукових вирішень та кольорокорекції.

Відомий угорсько-американський драматург і викладач Лайош Еґрі у своїй книзі «Мистецтво драматургії» наводить декілька важливих тез щодо задуму. У першій він посилається на французького письменника та теоретика літератури Фердинанда Брюнет'єра (1849-1906 рр.), який стверджував, що у п'єси, перш за все, має бути «ціль» (Еґрі 1942, с. 2). Сам Еґрі пропонує інший термін - «посилка» (premise): це думка, яку автор «посилає» глядачу і яку той має сприйняти та зробити свої висновки (1942, с. 1). На поширене питання: «що ви хотіли сказати своїм твором?» – і відповідає режисерський задум.

Але «посилка» є лише теоретичною половиною режисерського задуму, а для даного дослідження важливішою є його друга частина – практична, «яким чином».

Перед режисером на етапі створення задуму стоять два основних завдання: розкрити тему і донести свою думку до глядача за допомогою кіномови. Постає проблема підбору виразальних засобів: їх кількість величезна, типів багато – потрібно відібрати саме ті, що будуть максимально ефективно виконувати творчі завдання та втілювати драматургію.

Варіантів, від чого відштовхнутись при виборі засобів, багато: особистий досвід, візуальна динамічність, традиція використання, емоційний вплив, психологічно підтверджена реакція глядача тощо – але будь-який вибір автора залишатиметься індивідуальним. Це підтверджує і В. Горпенко: «Своєрідність авторського погляду на світ обумовлює вибір засобів» (2000, с. 22). Світогляд кожного автора і його режисерський задум є унікальними – а значить, і підбір виразальних засобів стає суто індивідуальним.

1.5. Процес «фільтрації» виразальних засобів та його складові

Процес підбору виразальних засобів є одним із найважливіших етапів у розробці фільму режисером (окрім читки, кастингу, репетицій тощо), і, попри особливості світогляду режисера, є достатньо структурованим та поетапним. З усього масиву кіномови має бути відібрано, «відсіяно» найбільш ефективні для конкретного фільму виразальні засоби. Звісно, цей процес не проходить на 100% осмислено та раціонально, тому що мистецтво має вагому інтуїтивну та емоційну складові. Дане дослідження пропонує осмислити процес підбору виразальних засобів для реалізації екранного твору й означити його терміном «**фільтрація**».

Вирішення фільму – сукупність виразальних засобів, що пройшли відбір («фільтрацію») для конкретного фільму і зібрані у єдину структуру задля реалізації режисерського задуму. Вирішення стрічки є комплексним процесом і складається з різних аспектів (від яких і отримало свою назву): стилістичне вирішення,

операторське вирішення, музичне вирішення, монтажне вирішення тощо. Щодо нього як до системи обробки матеріалу В. Горпенко зазначає:

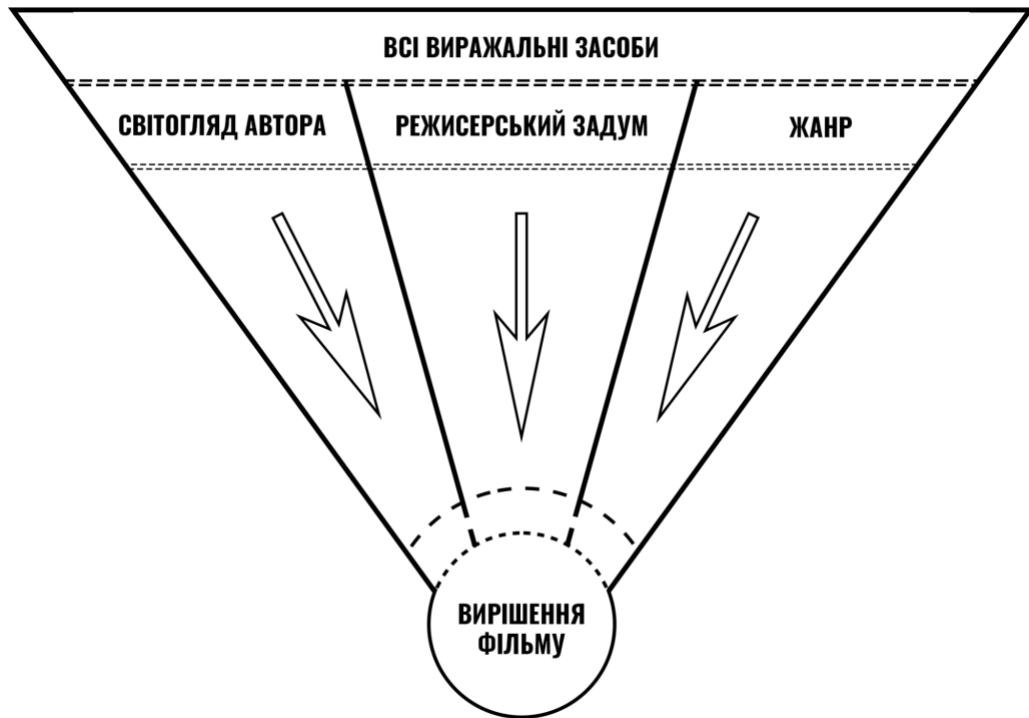
Змикаючись, існуючи одна в одній, форма об'єктивних значень і авторського ставлення утворюють художню єдність як загальний цілісний зміст. Специфічні особливості двопланової єдності відтворення дійсності і вираження ставлення до неї реалізуються типами взаємозв'язків, в результаті встановлення яких у фільмі виникає певне співвідношення об'єктивного і суб'єктивного. Воно формується принципами використання виражальних засобів, з яких складається певна система впливу на матеріал. (1979, с. 34-35)

На етапі відбору виражальних засобів і створення вирішення фільму до роботи з режисером доєднуються інші автори фільму (оператор, художник, композитор): кожен із них, спираючись на режисерський задум, пропонує виражальні засоби для того аспекту фільму, за який він відповідає. Всі разом і кожен окремо вони проходять процес «фільтрації» (іл. 1.3).

Є три основні «фільтри» виражальних засобів: світогляд, режисерський задум і жанр. Вони працюють паралельно та одночасно, відсіюючи виражальні засоби за своїми критеріями, а в кінці формують вирішення фільму. Паралельність процесу дозволяє не пропустити доречний виражальний засіб, який міг би бути забракованим через один із фільтрів у випадку, якби процес проходив послідовно.

СВІТОГЛЯД є першим «фільтром». Кожен автор має свій бекграунд: особистий досвід життя, інтереси, захоплення, уподобання, робота – все це впливає на особливість погляду автора в мистецтві. Для одного виражальний засіб «ручна камера» – це вільне, природне, органічне, «дихаюче» зображення; для іншого ж це простий засіб здешевлення виробництва, коли на щось цікавіше немає ні грошей, ні ідей. Сюди ж докладається і професійний досвід (експерименти з виражальними

засобами, ефективність використання тих чи інших засобів, відгук глядачів, звичка, талант тощо), який ще сильніше впливає на вибір виражальних засобів.



Ілюстрація 1.3

Втім, автори можуть вибирати ті засоби, які набагато краще реалізують режисерський задум, навіть якщо з індивідуальної точки зору вони не пройшли відбір (приклад з «ручною камерою», яка, попри свою простоту, для конкретного задуму виступить найкращим операторським вирішенням). «Взагалі, практика показує, що вибір засобів втілення залежить не від довільного бажання авторів» (Горпенко 1981, с. 23). Та все ж почасти світогляд та досвід режисера прямо впливають на вирішення фільму, тому при підборі знімальної групи є необхідним залучати лише тих авторів, яким резонує як задум режисера, так і його світогляд.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ є основною ідеєю аудіовізуального твору, метою якої є розкриття теми. На задум прямо впливає світогляд режисера (який ці тему та задум вибирав), і саме вони формують ядро «світу» фільму, тобто умов сприйняття

його реальності (через це в даному дослідженні й пропонується порівняння з призмою). На задум відгукуються ідеї інших авторів, які проходять перевірку на відповідність задуму (див. попередній пункт). У більшості випадків задум не містить в собі конкретних пропозицій щодо виражальних засобів, а є орієнтиром для їх вибору (що глядач має відчувати, які кольори світу побачити, на який аспект життя звернути увагу тощо). Автори фільму спираються на загальні ідеї й пропонують, як їх краще втілити. Якщо ж режисер має конкретні пропозиції виражальних засобів (наприклад, «ручна камера як основне візуальне рішення»), то інші автори можуть прийняти їх і відштовхуватися в подальшій роботі.

Але варто зазначити, що іноді ідеї інших авторів можуть настільки вплинути на режисера і його задум, що останній змінюється, а разом із ним – і вся концепція фільму. Такі випадки є результатом людського фактора: хтось з авторів може відчувати тему в інакшому, відмінному від режисера аспекті, та запропонувати йому зробити задум ще сильнішим (і це не є проявом непрофесійності, а з огляду на колективну природу кінематографа є адекватним).

Підсумовуючи, можна стверджувати, що режисерський задум є основною ідеєю аудіовізуального твору (зазвичай комплексною), метою якої є розкриття теми та яка слугує орієнтиром при взаємодії з іншими ідеями та є фільтром при виборі виражальних засобів.

ЖАНР є третім "фільтром". Цей термін досить місткий (оскільки в різних мистецтвах набуває різних ознак) і має декілька значень. За «Кінословником» українського кінознавця та історика кіно Володимира Миславського:

Жанр (фр. Genre, від лат. Genus - рід, вид) - групи екранних творів, об'єднані за схожими рисами їх внутрішньої будови. В основу жанру покладено певний тип зображення людини та навколишнього середовища, системи поглядів на світ. Це визначає зміну жанрово-композиційної структури творів. Жанр –

певний набір схожих складових ознак, що дозволяють об'єднати фільми у споріднені типи (2006, с. 67).

Акцентуючи на важливому для даного дослідження практичному аспекті, можна сказати, що жанр – це «спосіб що-небудь робити; сукупність прийомів; стиль, манера» (СУМ 1971, 2:508). Якщо світогляд та режисерський задум завжди є індивідуальними, то жанр – спільний, загальний, напрацьований багаторічний досвід кінематографістів світу.

Жанр грає важливу роль у процесі відбору виражальних засобів: по-перше, драматургічно тема розкривається в його площині – одна й та сама історія може сприйматися абсолютно по-різному в залежності від жанру.

Певному жанру притаманне використання тих чи інших засобів, але не в жорсткій прив'язці («ручна камера» = драма, швидкий зум = комедія), а за принципом відчуттів, які ті викликають у глядача: наприклад, швидкий зум в комедіях часто супроводжує смішні дії, і тому він став притаманним цьому жанру. Використання цього виражального засобу в іншому жанрі може або призвести до непотрібної емоційної реакції (сміх у драматичній сцені), або, навпаки, відкрити новий варіант використання, який стане притаманним для цього жанру (хорошим прикладом є використання slow-mo в бойовику та комедії, що викликає різну емоційну реакцію).

Жанр «відсіює» ті виражальні засоби, що не зможуть коректно втілити драматургію фільму в площині жанру (не допоможуть викликати у глядача потрібних емоційної реакції чи відчуття) – саме тому він напряду пов'язаний з режисерським задумом, який ставить завдання досягнення потрібних реакцій та відчуттів.

Британський теоретик кіно Рік Альтмен у книзі «Кіно/Жанри» зауважує: «Якщо група фільмів не означена індустрією та не розпізнана аудиторією як жанр, значить, ця група фільмів жанру не становить, тому що "кіножанр" за визначенням є не тільки

науково виведеною чи теоретично сконструйованою категорією, а й категорією, яку сертифікує індустрія та розділяє аудиторія» (Altman 1945, 16\246).

Таким чином підхід до роботи над жанром може варіюватися: очікуванням\бажанням глядачів притаманно змінюватися, а роботи окремих авторів, що складно ідентифікуються науковими критеріями конкретних жанрів (наприклад, серед авторського кіно), можуть бути визнані самими глядачами та створять попит, який запустить виробництво.

1.6. Особливості роботи з жанром. Жанрові категорії

Українська кінорежисерка та дослідниця Ірина Правило у своїй статті «Формування нових жанрів на сучасному етапі», що є частиною колективної монографії «Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. Кінематографічні студії» (2022) наводить декілька теорій щодо принципу визначення жанрів:

Існують теорія супержанрів Еріка Р. Вільямса, теорія жанрів тіла Лінди Вільямс, що базується на фізичній реакції глядача. Дослідниця історії кіно Джанет Стейгер серед чотирьох методів для визначення жанру виокремлює «ідеалістичний» (тобто визначення жанру заздалегідь встановленими нормами), «емпіричний» (порівняння нової стрічки з подібними, жанр яких уже визначено), «метод апіорі» (визначення жанру за загальними жанровими характеристиками) та «соціальних стереотипів» (визначення жанру через загальноприйняте в суспільстві уявлення про той чи інший жанр). (2022, с. 180)

Це ілюструє, що в кінематографі формувалися різні підходи до категоризації жанрів за «...темою, місцем та часом дії, бюджетом – способом виробництва, завдяки аналізу цільових груп аудиторії, авторського методу. Є також теорії, що базуються на тематичному очікуванні аудиторії» (Правило 2022, с. 180).

З огляду на вищесказане, визначити конкретний жанр і конкретні методи роботи з ним є задачею дуже складною і занадто обширною для даного дослідження. Однак, загалом їх можна класифікувати: одні й ті ж жанри, в залежності від категорії, мають різний вигляд і по-різному втілюються на екрані.

У цьому дослідженні пропонується класифікація за категоріями, розроблена І. Правило у вищезгаданій статті (2022, с. 180):

1. Тематичне очікування глядача.
2. Вимоги кіноіндустрії як масової культури.
3. Роль автора.

Як стає зрозуміло з назв категорій, в залежності від вибору категорії підхід до роботи буде різнитися – а позаяк жанр є однією з найважливіших складових у роботі режисера, то варто розглянути кожну з категорій, адже вибір підходу до роботи напряму вплине на зміст та форму фільму.

Тематичне очікування глядача. Історичні події, суспільні хвилювання, віяння моди – все це формує запит індивіда на мистецтво, а в більшому масштабі – на формування нових течій\стилів у мистецтві. «Без сумніву, жанр – це також спосіб усвідомлення історичного контексту (часу), в якому люди живуть» (Правило 2022, с. 180). Відповідно, вибір жанру, в якому працюють кіномитці, має впливати на розкриття важливих соціальних тем, що об'єднують суспільство. З практичної точки зору це означає, що автори фільму більше орієнтуються на очікування, побажання та вподобання глядачів, коли вибирають виражальні засоби (і драматургію) для фільму (принцип роботи масового кінематографа). Два приклади: американські фільми часів Великої Депресії та українське кіно з 2014 року.

Крах фінансової системи, тотальна відсутність роботи, знищена промисловість, державні борги, голод, дитяча смертність – Велика депресія почалася в 1929 році й

тривала 10 років, забравши тисячі життів. Але, з іншого боку, у 1928 році Волт Дісней створив Мікі Мауса, і вся Америка, попри катастрофу, фанатіла від нього. Глядач, що жив на межі голодної смерті, бажав солодкої мрії, світу щастя, радості – всього, що дозволить хоч на деякий час відірватися від горя реального життя. Режисера Франка Капру називають «Великим Утішителем» тих часів: його герої – чесні, справедливі та добрі американці з низів – здійснюють американську мрію та домагаються висот, фільми – світлі (як у зображальному, так і драматургічному значеннях), а емоції – яскраві. Попри нелогічність та неправдоподібність сюжетів, американці ці фільми любили, вони прощали режисеру похибки. Він використовував усі виражальні засоби того часу, що дозволяли відчутти казковість, легкість, яскравість – і в цьому виборі спирався на те, що хотіли б побачити люди.

«Україна. Революція Гідності, війна – події, що відновили національну свідомість, змусили переосмислити категорії «свобода», «гідність», «демократія», призвели про загальнонаціональній рефлексії та самоідентифікації народу» (Правило 2022, с. 181). В контексті нашої країни ці події підштовхнули суспільство до розуміння важливості культури в процесі розбудови держави та соціуму – і відновлення національного кінематографа стало одним із важливих кроків.

З одного боку, суспільство радо вітало й підтримувало кінематографічні пошуки у воєнній тематиці, в історичних подіях – в усьому, пов'язаному з національним духом та самоідентифікацією українців. Такими були фільми: «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва, «Черкаси» Тимура Яценка, «Позивний Бандерас» Зази Буадзе, «Наші Котики» Володимира Тихого, «Чорний ворон» Тараса Ткаченка – всі вони поєднані тематикою української самоідентифікації, якої прагнув глядач. Зі зображальної точки зору вони не виділяються особливою «мистецькістю», пошуками саме кращої форми – частіше за все вони використовують підхід масового кінематографа для того, щоб максимально імпонувати широким масам.

З іншого боку, в суспільстві почали точитися дискусії щодо визначення

«патріотичне кіно», якість виробництва якого скептично оцінювалось окремими категоріями аудиторії, що почало впливати на процес, не стимулюючи його, а, навпаки, сповільнюючи.

Вимоги кіноіндустрії як масової культури. На відміну від попереднього підходу, що має на меті дати глядачу бажані йому теми заради самого глядача, рефлексії суспільних думок чи підвищення популярності кінематографа в масах, індустріальний підхід орієнтований на заробіток. Весь Голлівуд побудований як великий бізнес, і в площині саме цього підходу з'явилася категорія фільмів, що іменується «масове кіно» (або «мейнстрім»), яка в першу чергу має за завдання заробляння грошей. Це відділило її від категорії тих проєктів, що в основі своїй мали на меті мистецький пошук.

Якщо кіно орієнтовано на прибуток, то є два варіанти дій: знайти найбільш цікаві глядачу теми й персонажі, або створити їх. Перший варіант дуже дотичний попередній категорії, оскільки фільми того ж Френка Карпі, не дивлячись на економічну катастрофу, мали великі касові збори. Це показало студіям, що подібні фільми є бажаними для глядача, тож їх було запущено в серійне виробництво (наприклад, фільми з Ширлі Темпл були однотипними, «конвеєрними», але мали великий попит і навіть були відзначені Франкліном Рузвельтом як такі, що підіймали дух народу). В епоху популярності нуару десятками знімалися детективи, трилери. Коли глядачу сподобалися пародійні комедії, вони стали основою програм кінотеатрів (фільми братів Цукер «Голий пістолет», «Аероплан», «Дуже лячне кіно»; фільми Арона Зельцера та Джейсона Фрідберга «Супергеройське кіно», «Дуже голодні ігри» тощо). Варто додати, що створена Голлівудом «система кінозірок» також розвинула кінобізнес, бо масовий глядач охоче йде на фільми з відомими акторами, навіть якщо за мистецькою якістю вони виявляються слабкими.

В Україні бізнес вважається однією з найслабших сторін кінематографа, тому намагання індустрії розвинути її є позитивними, навіть якщо фільми, зняті з таким підходом, дуже поступаються іншим категоріям (наприклад «Скажене весілля» чи фільми зі співаком Дзідзьо, які просто копіюють американські кінофільми подібного формату). З іншого боку, такі фільми, як «Захар Беркут» Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна, «Довбуш» Олеся Саніна, «Сторожова застава» Юрія Ковальова тощо, намагаються бути фінансово успішними та по-мистецьки цікавими.

«Мейнстрім» використовує велику кількість штампів, однакових виражальних засобів та схожих вирішень фільму, що довели свою успішність – аж до моменту, поки це не набридне глядачу. Саме за це він і критикується прибічниками кінематографу як чистого мистецтва. Але, маючи безсумнівні переваги, такий підхід залишається головним в кінематографі. Франсуа Трюффо ще в 1957 році запропонував вирішення суперечностей всередині кінематографу: «Хибна постановка проблеми паралізує виробництво: "Кіно – це мистецтво чи індустрія?" – Ні те, ні інше, але індустріальне мистецтво» (Truffaut 1957, vol. 605).

Роль автора. Студійні комедії типу «Сам удома», «Похмілля у Вегасі», «Маска» чи українські комедії типу «Шаленого весілля» разюче відрізняються від комедій Вуді Алена («Ені Голл», «Кулі над Бродвеєм»), Веса Андерсона («Готель "Гранд-Будапешт"», «Родина Тененбаумів») чи Едгара Райта («Круті фараони», «Скотт Пілігрим проти світу»). Причина полягає в тому, що в загальне розуміння функціонування жанру інтегрується авторська його інтерпретація, тобто превалює світогляд саме режисера.

Такими особливостями є авторський гумор (відомі діалоги героїв Вуді Алена чи фільми колишніх стендап-коміків), візуальна комедія (акцент на досягненні сміху через саме візуальні «геги», виражальні засоби), використання виражальних засобів інших жанрів у контексті комедії (на власний розсуд режисера). Зазвичай,

найсильнішою авторською «фішкою» є саме візуальний гумор. До прикладу: дуже швидкий монтаж деталей Едгара Райта, що став впізнаваним стилем, театральність побудови кадрів та кольори Веса Андерсона, а мок'юментарі-комедія Тайки Вайтіті «Реальні упирі» зародила цілий стиль, побудований на наслідуванні прийомів документалістики.

На противагу цьому, фільми зі слабкою роллю авторського стилю (студійний мейнстрім; фільми, одразу орієнтовані на великі касові збори) зазвичай використовують роками напрацьовані й перевірені засоби візуального чи вербального гумору, роблячи похибку на потреби сьогодення, використовують найбільш ефективні та безпрограшні виражальні засоби – і виглядають, загалом, усередненими.

Але варто зазначити, що масовий кінематограф постійно вбирає в себе найкращі ідеї авторського, тому що саме в ньому часто народжуються нові підходи, йде переосмислення використання різних засобів чи просто незвичайні вирішення фільмів, що породжують нові стилі.

Виходячи з цих трьох підходів до роботи з жанром та виражальними засобами в них, стають зрозумілими не тільки важливість жанру як фільтру, а й варіативність фільтрації виражальних засобів: пропорційний вплив кожного фільтру не є постійним і змінюється в залежності від задачі (мети), підходу режисера до роботи (стилю), сформованій традиції – і таким чином дозволяють створити цікавіше, «мистецьке», чи навпаки – «глядацьке» вирішення фільму, кожне з яких знайде свою аудиторію. Константою є тільки їх наявність і необхідність в процесі розробки фільму.

1.7. Контекст використання виражальних засобів

Оскільки жанр напряму впливає на вирішення фільму, то виникає необхідність зрозуміти, як одні й ті ж виражальні засоби працюють у різних жанрах та який ефект створюють.

Прослідковуючи шлях формування вирішення фільму, стає очевидним, що виражальні засоби, сформовані для втілення режисерського задуму, працюють як на загальне (ефект від усього фільму), так і на кожен драматургічний елемент (атмосфера, стан героїв, їх стосунки, дії, погляди тощо) – але вони сформовані в загальну систему, що використовується протягом усього фільму. Саме тому глядач звикає до їх повторення і сприймає їх як художню умовність. Хорошим прикладом цього є фільм «Дитя людське» (2006, реж. Альфонсо Куарон): ручна камера у фільмі є частиною операторського вирішення, яке діє протягом всього фільму, і тому глядач при звичаюється до неї. Цей засіб працює на загальну атмосферу тривожності, яка наповнює фільм, виражає стан героя, що потрапив у небезпечну ситуацію, направляє глядача на потрібне сприйняття світу.

Але ручна камера сама по собі, без контексту конкретного фільму, не є вираженням тривожності, страху тощо – це лише технічний метод зйомки, сенс якому надають автори та контекст історії. Комедія «Що ми робимо у тінях» (2014, реж. Тайка Вайтіті) є протилежним прикладом: тут ручна камера стає провідником реалістичності (точніше псевдореалістичності), оскільки фільм подається як зйомка документального фільму про життя сучасних вампірів. Тут використання ручної камери створює контраст між подіями фільму (фантастичними, які глядач звик бачити знятими більш традиційно, «по-голівудські») та його вирішенням, що набагато більше підходить репортажній документалістиці, що висвітлює реальні події. Контраст ще більше посилюється з огляду на технічні характеристики цього фільму, що використовує професійну кінотехніку, яка імітує примітивну (IMDB 2014).

В обох цих випадках використання ручної камери спостерігаються зовсім різні контекст та сприйняття, хоча засіб однаковий. Суть полягає в тому, що взяті окремо виражальні засоби є **контекстно нейтральними**: вони напругу не залежать від конкретної драматургії (героїв, подій, ситуацій тощо) і можуть бути використані в різних фільмах для зовсім різних задач. Найбільш примітивний приклад

використання ручної камери – це зовсім не стилістичне рішення, а здешевлення виробництва, оскільки з рук знімати швидше (мінімізуються поправки кадрів і відкривається можливість вільного руху камери в просторі). В такому випадку цей засіб може викликати або відчуття дисгармонії у вирішенні фільму, або відчуття чогось дивакуватого чи незвичайного – що може піти на користь режисеру.

Єдине, що може надати виражальним засобам контекст поза конкретним фільмом, – це традиція використання, в якій ті чи інші засоби використовуються в певних подібних ситуаціях – але це стосується не окремих засобів, а вирішення фільму загалом або частково. Фактично, це й становить жанр (із виражальної точки зору), бо, говорячи про кожен із них, йдеться не лише про тип змісту, а й тип форми. На прикладі зі «Що ми робимо в тіні» можна яскраво побачити, як вирішення фільму, характерне для одного жанру (а також різновиду кіно) переноситься на інший, в інші умови – і як це створює новий жанр.

У такому разі це породжує мок'юментарі (англ. mockumentary): «жанр ігрового кіно і телебачення, який використовує стиль документального фільму, щоб вигадані події здавалися реальними» (Cambridge Dictionary 2015). Треба зауважити що, на думку автора цього дослідження, мок'юментарі належить до жанрів форми, а не змісту, оскільки може використовуватися для історій різного жанрового змісту («Відьма з Блер» тому приклад), але для даного дослідження це не становить великої різниці.

Така дивна комбінаторика є абсолютно нормальною для мистецтва, особливо періоду постмодернізму (рок-опера в музиці, наприклад), але в кіно досягає своєї максими. В. Горпенко пише: «Здатність будь-якого виражального засобу, створюючи "додаткові" щодо змістовності елементів значення, синтезуючи об'єктивні значення предметної основи з суб'єктивними значеннями авторського ставлення, утворювати якісно новий рівень змісту цілого становить сутність естетичних можливостей кожного засобу...» (1980, с. 32).

1.8. ВИСНОВКИ РОЗДІЛУ I

Підводячи результати розділу, пропонується розглянути досліджену концепцію роботи з виражальними засобами (іл. 1.4).



Ілюстрація 1.4

Світогляд автора впливає на тематику, в якій той буде працювати, та на ідеї, які він буде втілювати (тобто на режисерський задум), а також на тему фільму – і виступає першим фільтром виражальних засобів. Режисерський задум виступає як ідейне ядро фільму, через яке розкривається тема та створюється вирішення фільму, тобто стає другим фільтром виражальних засобів. Жанр стає площиною, в якій розкривається тема, та підходом до відображення реальності, на який спирається режисерський задум, і виступає третім фільтром виражальних засобів. Всі разом вони формують вирішення фільму, яке стає практичною реалізацією режисерського задуму – тобто розкриває тему в площині жанру за режисерським задумом, використовуючи

«відфільтровані» виражальні засоби. Вирішення фільму складається з самих виражальних засобів та кіноприйомів – окремої категорії засобів кіномови.

1.8.1. Перехід до кіноприйому

Повертаючись до двох вищеназваних прикладів використання ручної камери як одного з основних засобів вирішення фільму, необхідно розглянути ситуацію, за якої режисеру може прийти ідея у важливий момент фільму несподівано поставити камеру на штатив. Тобто, використати «протилежний» для ручної камери вирішення виражальний засіб.

Це швидко акцентує увагу глядача на зображуваному, оскільки нетипове чисто психофізично привертає увагу, і в даному випадку сприймається глядачем (підсвідомо) як виділення: найімовірніший за все далі буде щось важливе для історії, можливо навіть подієва зміна. Не важливо, чи станеться в рамці кадру, чи поза ним (хоча перший варіант візуально більш експресивний) – відбудеться підкреслення, виділення подієвого через зображення.

Наведене вище становить другий елемент вирішення фільму – **кіноприйом**. Що саме його характеризує та чому він акцентований – ключова частина даного дослідження.

РОЗДІЛ II. КІНОПРИЙОМ: ОСОБЛИВИЙ ТИП ВИРАЖАЛЬНОГО ЗАСОБУ

2.1. Природа кіноприйому. Граматика і пунктуація у площині кіномови

Попередньо було розглянуто природу виражального засобу та його зв'язок із режисерським задумом. Для виконання завдань даного дослідження важливо проаналізувати особливу форму виражального засобу – **кіноприйом**, принципи його використання та місце у вирішенні фільму. З огляду на практичну мету дослідження, даний розділ у більшості наповнено прикладами з фільмів та цитатами режисерів, які доповнюють теоретичні засади першого розділу.

«Кіно – це мова, а мова не може існувати без граматики. Граматика – це суть спілкування: поступово ... ви приходите до усвідомлення того, що певні знаки означають певні речі...» (Tirard 1999, 144:93) – таку тезу наводить в інтерв'ю відомий канадський режисер Девід Пол Кроненберг, підтверджуючи «мовну» природу кінематографа.

Граматика – це «будова і форми слова, речення і словосполучення певної мови або групи мов» (СУМ 1971, 2:155). Ідучи за логікою Д. Кроненберга, можна стверджувати, що мова, крім граматики, не може існувати й без системи правил уживання розділових знаків – пунктуації. Неможливо побудувати повноцінне речення без розділових знаків (як мінімум одного – крапки), а тим більше – складні, багаті на художні засоби та смисли сентенції.

Оскільки кіномова повністю складається з виражальних засобів, то саме вони будуть виступати й своєрідними «розділовими знаками». Розділові знаки «...виконують допоміжну функцію розділення (виділення) смислових відрізків тексту, речень, словосполучень, слів, частин слова, вказівки на граматичне та логічне відношення між словами, вказівки на комунікативний тип речення, його емоційне забарвлення, завершеність тощо» (Звонська та ін. 2017, с. 439-40).

Серед усіх функцій найважливішим для даного дослідження є **виділення**, за допомогою якого увага читача\глядача повертається до конкретних змістовних елементів.

Розповідаючи історію мовою кіно, режисер завжди приходиться до необхідності виділити якусь інформацію: слово, звук, стан, дію, емоцію тощо – й акцентувати увагу глядача на ній. Зробити це можна різними засобами, та, в залежності від типу інформації, що підкреслюється, ефект буде різний. Акцент може просто залишитися красивою деталлю, що не становить драматургічної значущості (наскільки б візуально\звуково естетичною вона не була), а може утворити дещо вище, якісно новий рівень змісту, що «...становить сутність естетичних можливостей кожного засобу...» (Горпенко 1979, с. 32).

Сонячний пляж. Діти хлюпаються у воді. Дорослі засмагають. Нічого не прогнозує біди. І тут камера під водою починає рухатися, ніби чийсь погляд. Звучить тривожна мелодія-ритм. Камера підіймається все вище до поверхні, до ніг дитини... І наступний кадр – дитину затуляє під воду, а вода стає червоною. Акула.

Описаний вище кіноприйм – один із найвідоміших в історії кіно – було використано у фільмі «Щелепи» (1975 рік, реж. Стівен Спілберг). Існують особливості, що відрізняють цей «акулячий» кадр (і його виражальні засоби) від інших кадрів фільму, виділяють його в окрему категорію, підіймають на якісно новий рівень змісту та кіноестетики.

У цій історії режисер мав необхідність виділити для глядача наближення акули й таким чином викликати в нього відчуття страху та переживання за персонажів, до яких акула наближається (додаток Б.1). Спілберг міг би обійтися кадром плаваючого над водою плавника або взагалі не показувати акулу – тільки реакцію жертви чи реакцію людей на крики жертви. Однак, такі варіанти не створювали б ні акценту, ні ефекту – це була б констатація факту, знята за допомогою вже визначених для фільму

виражальних засобів – тож, нічого нового, крім інформації про напад акули, вони не додали б.

Але режисер, розуміючи важливість появи акули у фільмі (а також протягом оповіді фільму), має на меті «оживити» її та викликати у глядача наростаючі переживання та страх, тому поєднує декілька виражальних засобів в одне ціле – і виводить їх на новий рівень сприйняття. В. Горпенко вказує, що «Естетична цінність кадру залежить не від кількісного розширення обсягу інформативних значень, а від якісного стрибка – інформативність елементів переходить у виразність цілого» (1979, с. 31) – і загалом, цей принцип застосовується до будь-якого кадру як спосіб поєднання його виражальних засобів у найкращу для втілення конкретних змісту та задуму структуру. Фактично, це принцип, за яким протікає процес фільтрації виражальних засобів (за Горпенко – обробка матеріалу фільму (1979, с. 30)), описаний в першому розділі даного дослідження – і без нього не буде відповідності між формою, змістом та темою, а кадр залишиться лише фільмуванням факту з набором випадкових виражальних засобів.

У даному прикладі цим «цілим», що становить новий рівень змісту, є **кіноприйм.** Він формується за тим самим принципом, але має певні відмінності у природі та функціях – тож тепер виникає необхідність окреслити, в чому полягає його природа та чому в результаті процесу фільтрації виникають або змістовні, якісно наповнені засобами кадри, або кіноприйоми.

Для пояснення природи кіноприйому, яка по суті своїй є комплексною, необхідно розглянути три аспекти: значення терміна, його функції у порівнянні зі засобом та контекстна інтегрованість.

2.2. Аналіз функцій кіноприйому

2.2.1. Значення терміну «кіноприйом»

У мережі Інтернет термін «кіноприйом» зустрічається дуже часто (статті, глядацькі рецензії, відеоесе тощо), але серед наукових робіт, як і серед професійних рецензій, використовується набагато рідше. Причина полягає в тому, що в більшості випадків кіноприйомом називають виражальний засіб: так легше одразу пояснити тип мистецтва і підкреслити особливість саме його засобів (а також це слово є зручнішим у використанні, ніж «виражальний засіб»). Цьому допомагає й те, що з точки зору лексикології слова «засіб» та «прийом» є синонімами (Караванський 2000, с. 129).

Але такий підхід є невірним, оскільки він ототожнює ці поняття, в той час, як кіноприйоми становлять **окремий тип виражальних засобів**. Попри свою синонімічність, зі семантичної точки зору ці поняття мають різні смислові відтінки.

Відомі кінословники не дають визначення цим двом термінам, хоча й постійно користуються ними у визначенні інших, тому далі будуть наведені тлумачення зі Словника Української Мови (СУМ), що наразі є найбільшим словником української мови (таблиця 2.1). Серед усіх визначень вибрано такі, що є дотичними до дослідження та сфери мистецтва загалом.

Таблиця 2.1

ЗАСІБ (СУМ 1972, 3:307)	ПРИЙОМ (СУМ 1976, 7:630)
<ul style="list-style-type: none">– Прийом, якась спеціальна дія, що дає можливість здійснити що-небудь, досягти чогось; спосіб.– Те, що служить знаряддям у якій-небудь дії, справі.	<ul style="list-style-type: none">– Спосіб виконання або здійснення чого-небудь.– Певний захід для здійснення чого-небудь, досягнення якоїсь мети.– Засіб вираження, зображення.– Технічний прийом: усталений спосіб виконання або виготовлення чого-небудь.

Дане порівняння показує, що «засіб» є терміном більш загальним та орієнтованим на фізичну, фактичну дію – в той час, як «прийом» тяжіє до конкретності та має творчий відтінок, навіть ідейний. Фактично, прийом може виступати системою того, як ті чи інші засоби використовувати – і таким чином виконуватиме ту ж роль, що й засіб, тільки на більш загальному рівні.

Підтвердити цю думку може «Словник термінів образотворчого мистецтва», яке є мистецтвом на пряму спорідненим із кінематографом. «Художній прийом – властивий митцю або художній школі технічний спосіб вирішення конкретного художнього завдання взаємодії засобів, матеріалів, інструментів» (Шевнюк 2015, с. 13). За даним визначенням, прийом є вирішенням художнього завдання, яке зазвичай є комплексним та потребує об'єднання декількох різних дій (фактично – засобів) у систему, тобто фактично він виступає її координаційним ядром, «засобом взаємодії засобів».

Варто зазначити, що в даному визначенні звернено увагу тільки на взаємозв'язок і ролі засобу та прийому, оскільки задачі та способи вирішення в кіно та образотворчому мистецтві різняться.

2.2.2. Функції акцентуації та створення ефекту

Процес створення вирішення фільму закінчується окресленням виражальних засобів та кіноприйомів, які будуть втілювати задум режисера в конкретному фільмі. В першому розділі було визначено, що задум є відповіддю на питання, поставлені режисером, та екранним втіленням думки, яку він хоче донести та втіленим через вирішення фільму.

Отже, вирішення фільму є методом досягнення його мети, а метод – це мистецький термін. «**МЕТОД** (від гр. *methodos* – шлях дослідження, теорія, вчення) – спосіб досягнення мети, вирішення завдання; сукупність дій та прийомів, призначених допомогти досягненню бажаного результату» (Сотська та Шмельова

2016, с. 11) – таке визначення зазначено в «Словнику мистецьких термінів». Так само як і вирішення фільму, метод складається із засобів (дій) та прийомів, та різниця між ними полягає в тому, що метод – це теоретичне міждисциплінарне поняття, а вирішення – його практичне втілення в кінематографі.

З огляду на це, кіноприйом – хоч він також є виражальним засобом – має відмінну від нього задачу, в якій і полягають його функції. В умовах відсутності їх визначення в кінословниках (приклади з інших видів мистецтва не підходять для кіно), варто звернутися до дисципліни, що найкраще за все репрезентує їх у прийнятній для кінематографа формі – педагогіки.

У педагогіці також існують поняття методу та засобу і прийому як його складових. Ось що про них говорить рекомендований Міністерством освіти і науки «Педагогіка: Навчальний посібник»:

Метод – це спосіб, за допомогою якого вчитель передає, а учень засвоює знання, уміння, навички. Методи потрібно відрізнити від прийомів і засобів навчання. Прийом – це частина методу (наприклад, запис на дошці, певна інтонація голосу, логічні акценти, перехід учителя від дошки до столу, перехід у кінець класу, повторення думки декілька разів)... Засоби навчання – весь арсенал, інструментарій, за допомогою якого вчитель досягає мети. (Максимюк 2005, с. 169).

Наведені приклади прийому мають одну спільну характеристику: вони направлені на привертання уваги учня до тієї чи іншої інформації – яка, своєю чергою, здобувається за допомогою засобів (наочні посібники, фільми, письмові вправи, трудова діяльність тощо). «Прийоми навчання – окремі операції, розумові або практичні дії вчителя чи учнів, які розкривають або доповнюють спосіб засвоєння

матеріалу...» (Мартиненко та Хоружа 2002, с. 123) – так зазначає інший посібник з педагогіки.

Отже, виходячи з наведених визначень, прийом виконує функцію активізації та підтримки уваги, а також є разовою дією – тобто такою, що використовується в певній конкретній ситуації (в залежності від методу, що реалізується). Таким чином, функції прийому, наявні в педагогіці, притаманні прийому в кінематографі та добре їх пояснюють.

Ці тези легко підтверджуються на прикладі «акулячого» кіноприйому з фільму «Щелепи». Напружена тривожна музика та суб'єктивна камера, що повільно наближається до жертви, змушують глядача "затамувати подих" та повністю активізують його увагу. Також у фільмі цей кіноприйом використовується тільки в ситуаціях наближення акули та асоціюється з ними, хоча окремо виражальні засоби, з яких він складається, присутні в інших сценах та в інших контекстах.

Ще один, класичний та простіший кіноприйом, використаний ще в 1924 році у фільмі «Остання людина» (1924, реж. Ф. Мурнау) – це «п'яна камера», імітація погляду людини в стані алкогольного сп'яніння (додаток Б.2). Глядач і так бачить стан героя, а кіноприйом підкреслює його, акцентує – і дозволяє глядачу через візуальні виражальні засоби (розфокус, суб'єктивна рухлива камера, розмиття) самому відчувати цей стан. Функція привертання уваги присутня (хоч тут і немає напруги, притаманної попередньому прикладу), і використовується кіноприйом тільки в ситуаціях сп'яніння персонажу. Цей приклад дозволяє висунути декілька тез, що є важливими для дослідження природи кіноприйому.

Два вищенаведених приклади мають різний ступінь акцентування уваги: перший змушує повністю «ввімкнутися» в історію (як розумово, так і емоційно), другий є більше «атракціоном» і викликає легкий сміх. Наведене порівняння підводить до першої важливої тези: кіноприйоми мають різний ступінь акцентування уваги глядача в залежності від мети\задачі. Це є логічним, оскільки в кожній

зображеній на екрані ситуації потрібний різний ступінь емоційного чи розумового залучення глядача, а також важливим є і тип інформації, яку кіноприйом акцентує: дія, слово, звук, стан, реакція чи емоція несуть різне смислове навантаження і можуть по-різному втілюватися на екрані (різними виражальними засобами), що впливає на рівень акцентування.

Цю тезу можна підтвердити за допомогою порівняння двох інших кіноприймів із фільмів «Щелепи» та «Остання людина».

У «Щелепах», у тій же сцені атаки акули, що згадувалася на початку цього розділу, є ще один кіноприйом, за допомогою якого автори акцентують увагу глядача вже не на наближенні акули, а на реакції героя – і важливості атаки акули для його драматургічної арки. Він став культовим, і наразі відомий як «доллі-зум» (або «золлі»), що є поєднанням назв двох засобів виразності, з яких він складається: руху камери за допомогою доллі та зумуванню (додаток В.1). Але варто зазначити, що «доллі-зум», у першу чергу, є самостійним засобом виразності, оскільки засоби, які він об'єднує, створюють один візуальний ефект, який неможливо розбити на частини.

У даному випадку, «доллі-зум» підкреслює реакцію героя і те, наскільки подія сцени змінює його життя. Ефект, який створює цей прийом, за своєю природою є експресивним та незвичним для людського ока, чим дуже привертає увагу. Фактично, динамічна зміна простору, яку спостерігають глядачі, є візуальним втіленням відчуття героя в цей момент.

Інший приклад – це візуальне втілення звуку труби з «Останньої людини». В цьому випадку об'єктом акцентування уваги стає звук, який в німому кіно не може бути почутий – але автори втілюють його візуально, дають можливість «відчутти» його. Для реалізації цього кіноприйому використовується від'їзд камери за допомогою крану: від деталі раструбу камера швидко від'їжджає на загальний план, імітуючи звук, що виходить з труби (додаток Г.1). Оскільки цей кіноприйом в контексті фільму виступає як атракціон і підкреслює не сюжетно важливу

інформацію (це просто звук, який герой чує і реагує на нього), то й рівень акцентування уваги невисокий.

Ці два приклади підтверджують тезу про різні рівні акцентування уваги глядача, але вони завжди її акцентують, інакше кіноприйому ці засоби не становили б. Дана функція для дослідження надалі буде іменуватися «акцентуація».

Ще один, сучасний приклад, продемонструє важливість функції акцентуації. У фільмі «Круелла» (2021, реж. Крейг Гіллеспі), коли героїня дізнається про те, що антагоністка є вбивцею її матері, вона вирішує помститися. Для підкреслення важливості цього рішення для героїні та історії автори використовують кіноприйом, що складається з наїзду, закадрового голосу та звукового акценту: камера наїжджає на обличчя героїні (від другого середнього плану до крупного), поки в закадровому голосі лунають її роздуми про помсту, а в самому кінці героїня посміхається, і це підкреслено звуковим акцентом – важливе рішення прийняте (додаток Г2). Даний кіноприйом складніший за аналізовані раніше, оскільки містить в собі виражальні засоби різних типів, однак складність («комплексність») кіноприйому буде розглянута пізніше. У даному випадку, використовуючи кіноприйом, режисер підкреслює важливість саме цього рішення героїні порівняно з іншими, для яких кіноприйоми не використовувалися. Глядач залучається до роздумів героїні та чекає прийняття рішення – і разом із нею приходять до нього.

Якби режисер вирішив не підкреслювати це рішення кіноприйомом, воно все одно залишилося б важливим елементом драматургії, оскільки кіноприйом, як і виражальний засіб, не впливає на історію, а лише втілює її (змінити чи доповнити драматургію може тільки режисерський задум, а не окремий засіб). Однак такі варіанти не створювали б ні акценту, ні ефекту – увага глядача до конкретного елементу історії не приверталася б, і глядач бачив би констатацію факту, зняту за допомогою вже визначених для цього фільму виражальних засобів та гри акторів.

Результатом цього та всіх інших кіноприймів, крім акцентуації, є також і створення ефекту, в кожного кіноприйому – свого. «Кінословник» наводить таке визначення ефекту:

ЕФЕКТ (лат. effectus – виконання, дія, вплив, результат) – 1) наслідок якихось впливів на будь-що, зокр., сильне враження на свідомість і почуття людини якихось обставин життя або спец, засобів психологічного впливу... викликає незвичний хід глядацьких думок, сприяє загостренню емоційних реакцій глядачів на дію (дивує, жахає, смішить тощо), створює акцентовано достовірну або, навпаки, фантастичну атмосферу дії, передає несподівані автор. образи і т. ін. (Миславський 2006, с. 72)

Ефект може бути різним: часто це передача різних станів (сп'яніння, затьмарення, тривоги, закоханості тощо), або втілення відчуттів (приклад з «доллі-зум»), або акцентована реакція (що сприймається глядачем вже гіперболізовано) – список можливих ефектів є дуже великим.

Отже, підсумовуючи, зазначимо, що кіноприйомам притаманні такі функції:

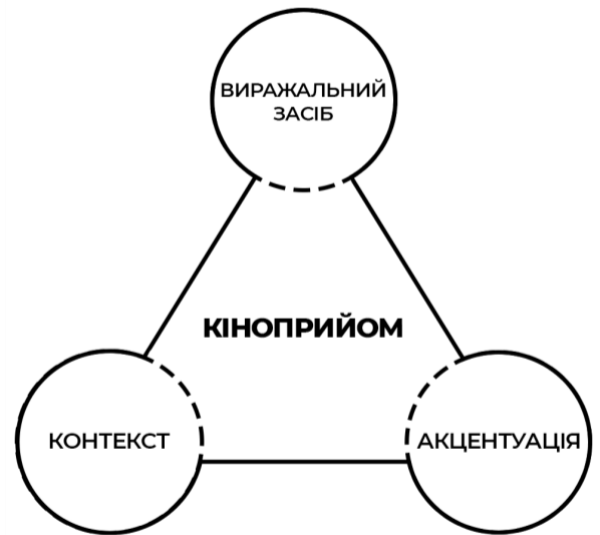
1. Акцентуація
2. Створення ефекту

2.2.3. Контекстна інтегрованість кіноприйому

Виразальний засіб сам по собі також здатен створити ефект, однак, у порівнянні з кіноприйомом, його інтенсивність буде слабшою, оскільки буде відсутня акцентуація та поєднання з іншими виразальними засобами (а якщо поєднання буде, то існує вірогідність, що цей засіб перетворився на кіноприйом), а також залишиться відірваність від контексту конкретної ситуації. У розділі 1.6 було визначено, що виразальні засоби є контекстно нейтральними: вони напряду не залежать від

конкретної драматургії (героїв, подій, ситуацій тощо), і можуть бути використані в різних фільмах для вирішення зовсім різних задач.

Але, на відміну від виражального засобу, кіноприйом є **контекстно інтегрованими** (прив'язаними до контексту) – і це становить одну з найважливіших особливостей його природи (іл. 2.1). Кіноприйом «п'яна камера», наприклад, не може бути використаний для зображення погляду тверезої людини і залишатися при цьому «п'яною» – в новому контексті вона сповнюється іншого значення, тож і виконувати стару роль не може. Можливо, режисер хоче показати хибність людських думок\поглядів, або продемонструвати «дзеркальний» світ, де все навпаки. Технічно кіноприйоми можуть виглядати абсолютно ідентичними, але контекст кожної ситуації надає їм різного сенсу, а отже, в результаті, формуються різні кіноприйоми.



Ілюстрація 2.1

«Погляд акули» з фільму «Щелепи», використаний в іншому фільмі без зміни контексту використання (тобто підводна зйомка та люди, що плавають), залишатиметься для глядача «поглядом акули» – якщо тільки режисер не має наміру ввести його в оману: акулою виявиться маленька рибка чи взагалі людина. В такому випадку це буде вже імітація «акулячого» кіноприйому, а отже вона матиме інші завдання та контекст, і, як було визначено раніше, становитиме інший кіноприйом. Це порушує питання про наслідування контексту одних фільмів іншими.

2.3. Наслідування контексту

2.3.1. Повторюваність сюжетів і використання штампів

Французький письменник, театро- та літературознавець Жорж Польші вважав, що існує лише 36 драматичних ситуацій (Polti, 1924). В одному творі може бути одна або декілька колізій, але загалом їх кількість обмежена – а, отже, вони повторюються.

Для даного дослідження це означає, що під час опрацювання сценарію, що містить один і той же тип сюжету (а також властиві цьому сюжету сцени), велика кількість режисерів різних країн та часів доходили до подібних висновків щодо вирішення фільму – або самостійно, або надихнувшись існуючими роботами. Це призвело до формування «типових» для конкретного сюжету (в ширшому масштабі – жанру та стилю) вирішень фільму (одного або декількох), тобто «типових» комбінацій виражальних засобів та кіноприйомів. Режисерський задум і наповнення драматургії (конкретні характери та сетінг) могли бути різними, але вирішення залишалося подібним. Особливо це стосувалося жанрів, оскільки вони є «групи екранних творів, об'єднані за схожими рисами їх внутрішньої будови» (Миславський 2006, с. 67), отже їм притаманні певні драматургічні колізії чи вирішення.

Причини цього були різні, але найбільш вагома для даного дослідження та, що за своє більш ніж сторічне життя кіно потрапило до залежності від власної історії. Молодим режисерам потрібно на когось орієнтуватися, когось наслідувати, а дорослі колеги знаходяться в постійному пошуку, з одного боку, комерційного успіху, а з іншої – максимально якісного втілення драматургії. І періодично ці елементи поєднувалися.

Ситуація з наслідуванням комерційно успішних фільмів отримала найбільше поширення в Голлівуді (оскільки він є найбільшим кінобізнесом світу). Хорошою ілюстрацією є фільм "Брудний Гарі" (1971, реж. Дон Сігел): він на багато років уперед став зразком наслідування для жанру гостросюжетного бойовика та притаманним йому сюжетам – наприклад, для відомих франшиз "Міцний горішок" та "Смертельна

зброя", за якими наслідування також продовжилося. Інший приклад – шпигунські фільми: ще починаючи з Альфреда Хічкока, який багато зробив для їх популяризації, були закладені зображальний базис і сюжетні штампи, які наслідувалися протягом багатьох десятиліть (повністю або частково), тож навіть у сучасних фільмах можна зустріти елементи, що залишилися від оригінальних кінокартин.

Найбільший рівень наслідування проявляється у штампах. Штмп – це «переносно – художній прийом або зворот мови, що багаторазово механічно повторюється без творчого осмислення» (Мельничук 1974, с. 860). Штмп присутній як у сюжетних повтореннях, так і у використанні виражальних засобів. Шпигунські фільми, наприклад, частіше за все: «...шаблонна розповідь про розкриття агентів та їх загрозу національній або світовій безпеці» (Миславський 2007, с. 208).

Коли певні виражальні засоби чи кіноприйоми використовуються в однакових за жанром чи стилем фільмах, дуже часто повторюється і контекст їх використання. Наприклад, жанр фільмів бойових мистецтв (Martial Arts) так описується Миславським: «Сюжетна сфера каратешних бойовиків зазвичай не відрізняється оригінальністю: хоробрий герой, що досконало володіє бойовими мистецтвами... кидає виклик знахабнілим злочинцям, перемагає їх і у фінальному двобої завдає нищівної поразки головному злочинцю, великому майстру східних єдиноборств» (2007, с. 168). Окрім наслідування сюжетами одне одного (що створило штампи), часто наслідуються й вирішення фільмів: найяскравішим зразком є використання швидкого зумування (більш доречними є англійські варіанти «crash\snap zoom») у кунг-фу фільмах 1970-х років (та навіть пізніших), що використовувався для підкреслення появи «крутих» персонажів, чи прийняття важливих рішень, чи акцентування реакції героя. На відеохостингу YouTube (канал «El Rey Network») існує підбірка «snap zoom», що презентує більше ніж 60 прикладів його використання – а оскільки по часу цей кіноприйом триває від половини до однієї секунди, то й відео триває близько хвилини (YouTube 2017).

З огляду на таку кількість повторень, цей кіноприйом, що на початку вжитку свідомо використовувався кінематографістами, перетворився на штамп, який втратив своє оригінальне значення. В наш час уже неможливо повторити той ефект, який він мав у перших фільмах, оскільки всюди сприйматиметься глядачем як штамп, використаний або для стилізації, або для провокації сміху. А стилізація вже є тільки «навмисна імітація формальних ознак і образної системи того чи іншого стилю у новому, незвичайному для нього художньому контексті» (Сотська та Шмельова 2016, с. 16).

2.3.2 Кіноприйом «типовий» і «нетиповий»

Оскільки, як було зазначено, з певного моменту у використанні кіноприйому його зміст може змінитися, виникає розділення кіноприймів на 2 різновиди: «**типові**» та «**нетипові**» (іл. 2.2). «Типові» – це такі, що притаманні певному жанру чи стилю (тобто контексту) в період свого найширшого використання з моменту винаходу, а «нетипові» – такі, що використовують кіноприйом у



непритаманному для нього контексті, що часто є наслідком перенесення в інший жанр чи стиль, а, отже, і в інший драматургічний контекст. Варто одразу зазначити, що наслідування не дорівнює штампу, оскільки штамп є лише найяскравішим його прикладом. Певні кіноприйоми чи сукупність виражальних засобів можуть дійсно бути найкращими розв'язаннями певних режисерських задач і використовуватимуться осмислено та в гармонії з усім вирішенням фільму. Частіше за все, «типовість» кіноприйому вкладається в часові рамки, коли той мав найбільше поширення.

Прикладом «типового» кіноприйому з наведених раніше прикладів є «crash zoom»: у 70-ті це був хоч і штамп, але притаманний фільмам одного жанру та подібним за наповненням драматичним ситуаціям.

З іншого боку, відомий американський режисер Квентін Тарантіно відверто захоплювався стилістикою гонконгських фільмів тих часів, особливо фільмами виробництва студії «Shaw Brothers», що була однією з основних кінокомпаній по виробництву фільмів жанру бойових мистецтв (Valck and Hagener 2005, 72). Особливо його приваблював «crash zoom» – тому він використав його у своїх фільмах "Убити Білла. Фільм 1" (2003) та "Убити Білла. Фільм 2" (2004).

Але ці фільми не є представниками гонконгського кіно 70-х років, їх зняв режисер зі зовсім іншої культури, вони мають інший жанр і відмінний сюжет – однак в обох фільмах неодноразово застосовується цей кіноприйом. Оскільки герої фільму використовують східні бойові техніки, а фільм рясніє бойовими сценами, їх застосування видається подібним до «оригінальних» фільмів, якими Тарантіно надихався – але це неможливо вже з вищеназваних причин, які, фактично, змінюють контекст фільму. У результаті ми бачимо стилізований штамп, не притаманний контексту фільму, від чого змінюється ефект від кіноприйому та реакція глядачів. У теперішнього глядача швидкий «crash zoom» на крупний план (додаток Д.1) викличе більше сміху, ніж серйозної рецепції, оскільки сприйматиметься або як елемент пародії або як посилення до оригінальних фільмів, що теж не буде сприйнято серйозно.

Також цей кіноприйом може використовуватися з «нетиповою» для нього задачею: наприклад, «crash zoom» на предмети, які помічають герої (додаток Д.2), одразу дає зрозуміти, що далі вони точно будуть використані як важливі деталі, але при цьому можна зберегти високу динаміку темпоритму: режисер наїздом акцентує предмет, і сенс кадру зчитується швидше. Ще один подібний приклад – «crash zoom» на дуло рушниці, яка моментально стріляє, а в наступному кадрі жертва одразу ж

відлітає і падає (додаток Ж). Даний кіноприйом є відмінним втіленням неочікуваної засади, що сталася з героїнею: різкий зум в поєднанні з монтажною склейкою (за темпом також швидкою) створюють дезорієнтуючий від швидкості ефект, неочікуваний як для глядача, так і для героїні.

Варіантів таких «нетипових» кіноприйомів, як наведені вище, може бути безліч. Почасти вони використовуються в пародіях або фільмах зі стилізацією під конкретний жанр (інші варіанти також існують, але їх менше). Фільми «Убити Білла» фактично є «...цілком синефільським твором, омажем та вшануванням» (Valck and Hagener 2005, 72), що використовує посилання до багатьох жанрів світового кіно: італійських спагетті-вестернів, китайського та японського кінематографів (які містять різні специфічні для кожної країни жанри), американських фільмів жахів та аніме. Існує навіть вебсайт, де покадрово зібрано всі посилання, цитати, омажі та алюзії з цих двох фільмів (The Quentin Tarantino Archives 2015). Також на відеохостингу YouTube (канал «CineSound Studio») існує підбірка «crash zoom» у фільмах Тарантіно, яка в порівнянні з підбіркою з оригінальних кунг-фу фільмів, добре демонструє відмінність між цими двома різновидами кіноприйомів (YouTube 2023).

Інший режисер – британець Едгар Райт – також використовує «crash zoom» у своїх фільмах, але в нього вони виконують інше завдання: в його фільмах («Круті фараони» (2007), «Скотт Пілігрим проти всіх» (2010), «Зомбі на ім'я Шон» (2004), «На драйві» (2017)) «crash zoom» в більшості випадків є не окремим кіноприйомом, а складовою частиною комплексного кіноприйому, що базується на динамічному монтажі деталей, які часто знімаються за допомогою зумування. Едгар Райт не спирається на штамп чи його пародіювання, тим самим «стираючи» у своїх фільмах відсилку до оригінального контексту, а створює свій, абсолютно новий. Це є прикладом дуже грамотного режисерського задуму, в якому режисер враховує «штамповане» минуле цього виражального засобу та свідомо прибирає будь-який натяк на жанр бойових мистецтв.

Будь-який кіноприйом має «типову» та «нетипову» версії, особливо ті, що використовуються в пародіях. Наприклад, наїзд камери (push in) на крупний план героя використовувався у фільмах жахів або як підкреслення реакції героя (переляку), або як POV (суб'єктивна камера) антагоніста, що наближається до жертви. У відомому пародійному фільмі «Дуже страшне кіно» (2000, реж. Кінен Айворі Веянс) в одній з початкових сцен дзвонить телефон, героїня налякано кричить, камера швидко наїжджає – і вдаряється їй об лоба. Настрій сцени одразу змінюється, героїня забуває про переляк і рукою відсуває камеру. Кіноприйом отримує новий контекст і змінюється (додаток И.1).

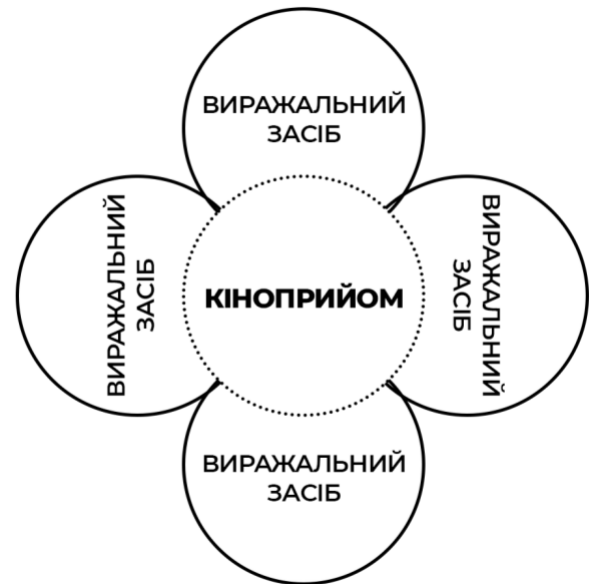
Більшість наведених прикладів «нетипових» кіноприйомів існують в контексті постмодернізму, оскільки «переосмислюють» використання елементів мови кіно, надаючи їм іншого сенсу. У своєму «Кінословнику» В. Миславський так описує постмодернізм у кіно: «...проголошує принципову неможливість набуття сенсу й обмежується стилізованим відтворенням найрізноманітніших, але рівно умовних мов... Постмодернізм, відмовляючись від будь-якої ідеології та ціннісної ієрархії, слідом за деконструкцією створює зворотну реконструкцію кінематографічної мови, але вже у межах свідомої стилізації» (2007, с. 103). Цей опис добре пояснює характер «нетипового» кіноприйому та принцип його використання сучасними режисерами, хоча не є обов'язковою константою й існують приклади "класичного" (стосовно модерного та постмодерного) принципу у використанні кіномови та кіноприйомів зокрема.

Таким, наприклад, є «доллі-зум» у фільмі «Володар Перснів: Хранителі Персня» (2001, реж. Пітер Джексон), в якому цей кіноприйом використовується, щоб візуалізувати відчуття наближення назгулів (прислужників темряви): герой дивиться вглиб дороги, що йде крізь ліс, – і тут ніби сам простір лісу викривляється, стає пласким (додаток И.2). В даному випадку «доллі-зум» не підкреслює реакцію героя і не втілює його відчуття, але, використовуючи свої оптичні властивості, демонструє

вплив надприродного, що загрожує героям. Це не є формальною стилізацією чи наслідуванням, але є винайденням ще одного «базового» варіанту використання для даного кіноприйому.

2.4. «Простий» та «комплексний» кіноприйоми

Останньою важливою характеристикою кіноприйому є його складність, «**комплексність**», тобто наповненість різною кількістю виражальних засобів (іл. 2.3). Є кіноприйоми «прості», тобто складені з 1-2 виражальних засобів (такими серед аналізованих прикладів були «доллі-зум» або «crash-zoom», а яких містився візуальний виражальний засіб та звуковий акцент – це стандартна комбінація для кіноприйому). Є кіноприйоми «комплексні», тобто складені з 3-ох і більше виражальних засобів, причому різних типів (тобто операторські, монтажні, звукові, світлові, музичні тощо). Серед проаналізованих кіноприймів таким є кадр із фільму «Круелла» (див. розділ 2.2.2), що складається з наїзду, закадрового голосу, звукового акценту та музичного супроводу. Якщо прибрати навіть один виражальний засіб із цієї комбінації, то зміниться ефект і рівень акцентуації, а значить, кіноприйом стане іншим.



Ілюстрація 2.3

Другий приклад – динамічний монтаж Едгара Райта, яким той часто послуговується як втіленням поспіху або як ефектним скороченням побутових задач, які виникають у героїв. У даному випадку складовими кіноприйому є динамічний монтаж (тобто високий темпоритм склейок), «crash zoom» (як виражальний засіб),

«swipe» (різке панорамування камери, під час якого легко склеїтися з іншим панорамуванням та перейти до інших локацій\дій), динамічний саунд-дизайн.

Однак навіть у «комплексних» кіноприйомах є домінуючий виражальний засіб, що має найбільшу експресію (візуальну\звукову, в залежності від типу кіноприйому), навколо якого будуються інші (у випадку з «Круеллою» це наїзд, у фільмах Едгара Райта це «crash zoom»). «Комплексні» кіноприйоми не завжди мають вищу за прості акцентуацію, але можуть набагато яскравіше та виразніше донести до глядача потрібну інформацію та\або втілити її сенс.

2.5. ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

У другому розділі було проаналізовано природу кіноприйому, його функції та задачі. Нижче наводиться скорочений, тезовий перелік результатів.

1. Кіноприйом – це особливий тип виражального засобу.
2. Він об'єднує один або декілька виражальних засобів у єдину структуру.
3. Він є контекстно інтегрованим, тобто використовується в певній конкретній ситуації та є прив'язаним до її контексту.
4. Його задачею є акцентування певної інформації (дій, реакцій, станів, подій, почуттів тощо), її втілення за допомогою кіномови та створення ефекту.
5. Існує 2 типи кіноприймів: "типові" та "нетипові"; кожен кіноприйом може бути реалізованим в обох типах, в залежності від режисерського задуму та задачі.
6. Кіноприйоми бувають прості та комплексні; цю характеристику визначає кількість виражальних засобів, що в них містяться.

Виходячи з результатів другого розділу, можна дати повне визначення предмета дослідження.

Кіноприйом – це особливий тип виражального засобу, що в конкретний момент історії об'єднує декілька засобів виразності в єдину структуру для підкреслення або втілення певного драматургічного елемента та є повністю інтегрованим у її контекст, без якого не існує.

РОЗДІЛ ІІІ. АЛГОРИТМИ ПРАКТИЧНОГО ЗАСТОСУВАННЯ КІНОПРИЙОМУ НА ПРИКЛАДІ КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ІГРОВОГО ФІЛЬМУ "ВОЄНТИКА"

3.1. Процес розробки. Від ідеї до режисерського задуму

Даний розділ присвячено систематизації та узагальненню досліджених знань про кіноприйоми, практичним принципам використання режисерами кіноприймів (доречність, рівень акцентуації, залежність від задуму режисера), та їх підтвердженням на особистому досвіді здобувача магістерського ступеня, зокрема реалізації практичної частини магістерського проєкту – ігрового короткометражного фільму "Воєнтика".

Отже, перше, з чим режисер має діло під час розробки творчого задуму фільму, – це сама його ідея, бажання розказати певну історію мовою кіно. Вона, зазвичай, є продуктом світогляду автора та його мистецьких смаків, і з'явитися може від будь-чого: чиєїсь репліки, життєвої події, несподіваного натхнення, перегляду інших фільмів, філософських роздумів режисера тощо. Вже на цьому етапі починає формуватися режисерський задум.

Після вибору конкретної ідеї для опрацювання (зі списку тих, що були обдумані режисером) починається етап пошуку тематики, в площині якої буде реалізовано історію фільму. Задля досягнення якісного результату режисер має бути дотичний до неї, тобто вона має відповідати його світогляду (або настільки зацікавити його, що він почне її вивчати).

Тематика є важливою складовою режисерського задуму, оскільки режисеру потрібно враховувати:

- фільми, раніше вже зняті в площині даної тематики (тобто бекграунд цільової аудиторії, культурний контекст);
- певні штампи та традиції у виборі виражальних засобів, притаманні даній тематиці (які можуть не співпадати зі смаком режисера);

– особистий рівень обізнаності режисера в цій тематиці та можливості її глибинного дослідження, наявність особистого досвіду.

Зачатки кіноприйому можуть формуватися вже на цьому етапі (під впливом штампів\традицій тематики), але ще не є достатньо виразними для затвердження режисером.

Наступним етапом є вибір теми – найскладніший та найважливіший у розробці фільму, оскільки вона напряму обумовлює засади режисерського задуму та через нього впливає на всі інші елементи фільму: все в екранному творі має зіставлятися з темою. Визначення теми може стати пасткою для недосвідчених режисерів, оскільки, як зазначалося в розділі 1.3, в різних ситуаціях тематикою та темою можуть бути однакові явища. Для запобігання цьому – але, в першу чергу задля більш точної роботи з "необробленим життєвим матеріалом" (Горпенко 2000, 1:43) – тема деталізується (а часто і відокремлюється від тематики).

Хорошим прикладом цього є німецький фільм «Робота без авторства» (2018, реж. Ф. фон Доннерсмарк): це історія про творче та життєве становлення молодого художника, що пережив травматичне дитинство та намагається знайти своє місце в житті та мистецтві. Коло тем фільму досить широке: це і мистецтво, і Німеччина часів поділу на НДР і ФРН, і боротьба за кохання, і злочини минулого – але нічого з цього темою не є, оскільки не дає пояснення, які задачі давати акторам та як формувати вирішення фільму. Тому в цьому фільмі темою є «проявлення»: всі герої так чи інакше або проявляються, або бояться цього проявлення.

Режисер розкриває цю тему, задіюючи історичні події, професію героя, його стосунки – все, що стосується тематики. У героя є дитяча травма (пов'язана з Третім Рейхом), яку він волів би забути – але вона є частиною однієї з сюжетних ліній, фактично, передумовою історії фільму. Саме тому вона впливає на багато інших елементів сюжету (це причина, чому фільм містить 50-хвилинну експозицію). У

кожній із подій ця тема втілюється в певному елементі минулого, що нагадує про себе, затримує рух вперед, заважає героям «проявитися».

Будучи професіоналом, режисер підбирає історичні події, характери вирішення фільму таким чином, щоби слугувати площиною для найкращого розкриття теми. Але, попри те, що вона впливає на всі аспекти фільму, тема є лише набором слів та явищ, що за ними стоять, в грубій, «об'єктивній» формі, яку мистецтво, в силу своєї природи, передати не може. Так само тема не може напряду диктувати конкретні виражальні засоби.

Саме тому висвітленням теми, її суб'єктивізацією та розкриттям на екрані є **режисерський задум**, якому підпорядковуються всі елементи фільму, від драматургії до звукових вирішень та кольорокорекції. З моменту появи сформованого режисерського задуму можна говорити про можливе використання тих чи інших кіноприйомів.

Однак варто зазначити, що через складність роботи з темою навіть для професіоналів, у багатьох випадках її пошук може тривати аж до фінального монтажу фільму: сформована на початку розробки, під час зйомок тема може змінитися, якщо буде віднайдено її кращу форму або буде доведено її «непрацездатність». А на монтажі тема може бути ще раз переформована, і в такому вигляді залишиться. За темою змінюються й інші складові фільму.

Такий варіант є небажаним, оскільки створює ризики «відщеплення» певних елементів фільму від загальної концепції через їх невідповідність або слабку відповідність новій темі – але реалії виробництва змушують йти на ризик.

Однак розкриття теми неможливо без визначення жанру, оскільки саме в його площині тема знаходить своє втілення. Зазвичай, розуміння жанру приходить ще з першою ідеєю або тематикою, оскільки підхід до роботи буде дуже варіюватися в залежності від жанру. Існують окремі випадки, коли жанр змінюється на етапі

монтажу фільму, але це є скоріше вдало використаною помилкою, оскільки не може бути задуманим зі самого початку.

3.2. Визначення теми. Режисерський задум фільму "Воєника"

Оскільки практична частина цього магістерського проекту від початку спиралася на дослідження, то першопочатковою ідеєю стало порівняння роботи певних виражальних засобів та кіноприйомів, що з них утворені (прослідкувати «трансформацію» одного в інше), а також їх використання в декількох різних жанрах (використати «типовий» та «нетиповий» кіноприйоми). Але, оскільки дослідження зазнало змін з початку роботи над ним, режисерський задум змінився також.

Тематикою фільму стало «волонтерство»: про нього знято дуже обмежену кількість фільмів, тому важливішою стала його нерозривність із контекстом війни (про яку знято багато робіт) для українського глядача, і притаманність воєнним фільмам певних варіантів вирішень фільму – які все ж були відкинуті.

Тема була визначена як «хибні судження призводять до хибних рішень», а режисерським задумом і щодо драматургії, і щодо вирішення фільму стало розділення фільму на 3 частини та вирішення кожної в окремому жанрі (не поєднуючи їх, як це популярно в кінематографі XXI ст., а з чіткими переходами між жанрами). З точки зору кіномови це означало, що можна використати певний визначений набір виражальних засобів, які в кожній частині-жанрі будуть працювати по-різному.

Однак з розвитком задуму та формуванням сценарію стало зрозуміло, що таку форму дуже складно та майже неможливо гармонійно поєднати в рамках короткого метру, оскільки глядач не матиме достатньо часу для звикання до різких жанрових та виражальних змін. Іншим фактором стало й те, що використаний один раз, виражальний засіб сприймався б глядачем в іншому жанрі як спільний з попереднім, а, отже, це було доведенням неефективності задуму. Можемо висунути здогад, що такий експеримент матиме місце в повнометражному фільмі з дуже грамотно

сконструйованим сценарієм, що ще на етапі драматургії дасть можливість реалізації такого експериментального задуму.

Після осмислення неспроможності втілити оригінальний задум, почалися пошуки іншого вирішення. Тематика волонтерства залишилася, але тема «хибності» відпала: вона потребувала зовсім іншої будови сценарію, з причин економії часу повністю змінювати сценарій не було можливості – тож було вирішено замінити тему на більш відповідну драматургії та задуму.

Цей приклад демонструє, що в певний момент роботи режисерський задум може відокремитися від теми та намагатися «підім'яти» її під себе, що вказує на бажання режисера втілювати різні цікаві йому ідеї, не співвідносячи їх з темою. В такому випадку режисер перестає контролювати процес і результатом може стати виразно яскравий, але негармонійний фільм.

Після довгих пошуків було визначено іншу тему: «встигнути цінувати стосунки». Вона передбачала високий темпоритм історії, і, відповідно, монтажу – а також використання запланованих для розкриття попередньої теми виразальних засобів, що гармонійно працювали б із новою. У тематиці волонтерства ця тема розкривалася дуже добре, фактично втілюючи сенси волонтерства.

Режисерський задум щодо розкриття теми полягав у постійних «обманках»: герой задля зустрічі з братом розв'язує різні проблеми, а коли думає, що вони закінчилися – з'являються нові. З точки зору виразальних засобів потрібно було показати часті перепади емоційного стану героїв (вони не встигають насолодитися моментами радості). Також потрібно було показати буремність волонтерського життя, в якому діють герої – для цього постала необхідність пропустити їх крізь простори з різною атмосферою. Було вирішено додати елементи трилеру (залишок від першої версії режисерського задуму) в середину фільму. Ще одне завдання – показати прийняття героєм свого дорослішання, прийняття покликання волонтера. Ці основні задачі були сформовані режисерським задумом.

Жанр фільму був визначений як «волонтерська драма», оскільки за типом конфлікту історія є драматичною, і тільки в окремих епізодах використані елементи трилеру та комедії (що було частиною режисерського задуму).

3.3. «Фільтрація» виражальних засобів та кіноприймів і формування вирішення фільму

Як тільки режисерський задум щодо розкриття теми сформовано, а жанр визначено, постає етап відбору виражальних засобів – «фільтрація» (цей процес детально розглянуто у розділі 1.4.). Варто звернути увагу на інший її аспект – залучення знімальної групи до розробки вирішення фільму.

Зазвичай прямий вплив на формування вирішення фільму мають оператор-постановник та художник-постановник: вони є основними співавторами режисера (пізніше додається ще композитор, роботу ж сценариста зазвичай завершено). Орієнтуючись на режисерський задум, кожен із цих співавторів пропонує свої ідеї, а задачею самого режисера є відбір найбільш відповідних задуму й темі.

Світогляд та професіоналізм кожного автора (фактично, його особистість) грають велику роль у формуванні фільму, однак тут немає прямої залежності «професіонал – хороше кіно, новачок – погане кіно», оскільки молоді спеціалісти часто заряджені ідеями, а досвідчені роблять все швидко та якісно – та не завжди ідейно найкращим чином. Існують випадки, коли вже досвідчені режисери знімали з молодими операторами, а молоді режисери запрошували визнаних професіоналів операторської справи. Головним критерієм у виборі співавторів часто є творче порозуміння, співзвуччя – за таких умов фільм виходить найбільш якісно втіленим.

Один з найбільших впливів на візуальне вирішення фільму має оператор-постановник: саме його «очима» бачать фільм і режисер, і глядач; і оскільки основою кіно є зображення, то й більшість виражальних засобів належать до сфери впливу оператора. Як і режисер, він має свій бекграунд і своє бачення вирішення кожного

елементу фільму – фактично, свій задум. Далеко не всі режисери бачать кадр так само як оператори, тому навіть при згоді у загальних питаннях формування вирішення фільму, в деталях режисер може побачити нюанси, про які навіть і не думав, оскільки вони є продуктом уже операторського бачення. При вдалому варіанті співпраці ці нюанси є логічним продовженням режисерського задуму в роботі оператора і працюють на розкриття теми, але дуже часто вони не співпадають із задумом режисера, що може викликати певну конфліктність. Іноді в результаті такого конфлікту може народитися краще вирішення, ніж було продумано режисером та оператором окремо.

Досить поширеним є варіант співпраці, коли режисер дає задачу щодо атмосфери\стану\відчуттів конкретної сцени та пропонує оператору опрацювати її візуальну складову самостійно. Такий підхід потребує довіри, але й результат може бути максимально виразним, оскільки зображальною частиною буде займатися її спеціаліст.

Отже, режисер приймає ідеї інших авторів фільму та залишає найцікавіші та коректні, що відповідають задуму та темі, за допомогою «фільтрації» виразальних засобів – свідомо чи несвідомо. Кіноприйоми проходять той же шлях, що й виразальні засоби, але їх кількість залежить від наявних у сценарії драматургічних ситуацій, що вже мають сформований кіноприйом (як «типовий», так і «нетиповий»), або можуть створити новий. Оскільки кіноприйом є акцентуацією, історія не має бути ним перевантажена, тому відповідальністю режисера є визначення тих «точок» у тілі фільму, що будуть ефективними саме з кіноприйомом. Для режисера важливо розуміти рівень акцентуації кожного кіноприйому та не застосовувати досить сильні кіноприйоми до не відповідного йому місця у фільмі, оскільки це створить дисбаланс.

Прикладом перевантаження може слугувати фільм «Аквамен» (2018, реж. Джеймс Ван), який «напхано» кіноприйомами без драматургічного підґрунтя та

оцінки значущості тих чи інших ситуацій, що створює ефект заради ефекту і викликає сміх, хоча комедією за жанром не є.

При відборі застосовуються ті самі «фільтри»: світогляд, режисерський задум і жанр. Якщо світогляд – це особисті вподобання режисера щодо певних кіноприймів, які б він хотів використати або постійно застосовує (наприклад, Едгар Райт і його монтажні секвенції), то режисерський задум є більш суворим, тому що кіноприйм, як і будь-який виражальний засіб, має гармонійно поєднуватися з іншими виражальними засобами (навіть якщо сам він не є максимально ефективним у втіленні певних ситуацій). Саме про це йде мова, коли до виражального засобу використовуються слова «відповідний» та «адекватний».

Жанр же пропонує найбільш виразні для себе кіноприйоми та виражальні засоби й може не допустити ні вподобані режисером, ні визначені режисерським задумом як відповідні загальному вирішенню, оскільки вони не є притаманними жанру, що використовується (або недостатньо ефективними). Право вибору завжди залишається за режисером, і він може надати перевагу тому чи іншому фільтру, свідомо йдучи на порушення рівноваги.

Таке рішення може призвести як до погіршення якості фільму, так і до створення нестандартних результатів, що матимуть успіх, але завчасно вгадати наслідок такого вибору майже неможливо.

Сформоване вирішення фільму є практичним втіленням режисерського задуму, що служить розкриттю теми та працює як для всього фільму на загал, так і для окремих моментів (до яких і відносяться кіноприйоми). Режисеру важливо усвідомлювати, де який виражальний засіб він використовує, щоби в ситуації необхідності імпровізації використати подібний за типом, але доступний засіб (або відмовитися від нього на користь зовсім іншого).

Тепер варто перейти до розгляду формування вирішення фільму в практичній частині магістерського проекту.

3.4. Відбір виражальних засобів та кіноприймів для фільму "Воєнтика"

Щодо процесу "фільтрації" виражальних засобів для практичної роботи, варто розібрати особливості проходження всіх трьох "фільтрів".

1. З точки зору **світогляду**, режисеру імпонував класичний голлівудський підхід зйомки драматичних фільмів (статична камера та доллі-наїзди, драматичне світло, стримані кольори з акцентами та емоційний музичний супровід). Бажаною була наявність чіткої колірної гами та її прогресії протягом розвитку історії. Як кіноприйоми планувалося використовувати наїзди та звукові акценти.
2. З точки зору **режисерського задуму**, необхідно було показати перепади станів героя, що потребувало двох контрастних камерних засобів. Такими могли стати статична камера та ручна камера, оскільки вони є протилежностями. Також необхідність показати контраст між атмосферами основних просторів, де відбуваються події фільму, диктувала використання декількох різних по стилю схем світла. Заплановані елементи трилеру також потребували відповідної світлової схеми та ракурсною зйомки, а також мізансценічної побудови кадрів.
3. **Жанр** драми в даному випадку загалом було узгоджено з виражальними засобами, які було відсіяно іншими "фільтрами", однак він потребував від них максимальної контрастності, що обумовило вибір основного кіноприйому – внутрішньокадрової зміни зі статичної на ручну камеру.

Основним референсом такого переходу зі статичної на ручну камеру став уже аналізований фільм "Круелла": в момент, коли вона дізнається що антагоністка і є її мати, камера, що до цього робила плавні наїзди та від'їзди, за допомогою імітації падіння на землю мотоцикла, перетворюється на ручну, тим самим передає внутрішній злам героїні.

У практичній частині цей кіноприйом використовується у двох моментах: перший, коли герої знаходять підроблені аптечки, і другий, коли герой нарешті приїжджає на місце зустрічі й не знаходить там брата. В обох випадках цей кіноприйом є "типовим" та передає зміну внутрішнього стану героїв із позитивного на негативний (додаток К).

Крім цього, використовувався «комплексний» кіноприйом, що складався з перетину осі вісімки, некомфортної склейки та суперкрупного плану, що дуже несподівано акцентує для глядача реакцію героя, яку завдяки цьому кіноприйому йому не потрібно було підкріплювати словами.

Також у стрічці присутня низка несуттєвих за рівнем акцентуації кіноприймів, що працюють на контекст маленьких сцен, тобто підкреслення окремих реакцій чи дій героїв.

3.5. ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

У цьому розділі було розглянуто формування режисерського задуму та вирішення ігрового короткометражного фільму «Воєнтика», залученість інших авторів фільму, використання «фільтрації» виражальних засобів та кіноприймів з точки зору практичних аспектів виробництва та ґрунтуючись на прикладі роботи над практичною частиною даного дослідження.

Загалом, у розробці практичної частини проекту було використано результати досліджень щодо особливостей застосування виражальних засобів та кіноприймів, і в доцільних для цього ситуаціях було застосовано декілька видів кіноприймів. Деякі з аспектів наукових розвідок реалізувати не вдалося, але це відкрило інші методи роботи над фільмом, що доповнюють описаний у цьому дослідженні метод і дають можливість для кращої імпровізації, оскільки вона є поширеним явищем під час виробництва фільму з огляду на його колективну природу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Дане дослідження присвячене кіноприйому як особливому типові виражального засобу, який є частиною кіномови – системи виражальних засобів кінематографа.

У першому розділі досліджено природу виражального засобу та визначено роль та функції режисерського задуму у формуванні вирішення фільму: світогляд автора впливає на вибір тематики й теми та на формування режисерського задуму, і стає першим фільтром виражальних засобів. Режисерський задум виникає як ідейне ядро фільму, через яке розкривається тема та створюється вирішення фільму, і стає другим фільтром виражальних засобів. Жанр виступає підходом до відображення реальності та площиною, в якій розкривається тема, і виступає третім фільтром виражальних засобів. Всі разом вони формують вирішення фільму, яке стає практичною реалізацією режисерського задуму. Вирішення фільму складається з самих виражальних засобів та кіноприймів – окремої категорії засобів кіномови.

У другому розділі досліджено природу кіноприйому та його місце у вирішенні фільму, було проаналізовано умови трансформації виражального засобу в кіноприйом, порівняно принципи використання кіноприйому в "типовому" та "нетиповому" варіантах. Визначено, що кіноприйом формується та проходить процес "фільтрації" одночасно з іншими виражальними засобами, але більше залежить від наявного драматургічного матеріалу. На конкретних прикладах проаналізовано, як кіноприйоми втілюють задум режисера, та систематизовано основні принципи роботи з кіноприйомами для подальшої практичної реалізації цих принципів.

У третьому розділі було розглянуто формування режисерського задуму та вирішення ігрового короткометражного фільму «Воєнтика», залученість інших авторів фільму, використання «фільтрації» виражальних засобів та кіноприймів з

точки зору практичних аспектів виробництва та можливість і правила імпровізації використання виражальних засобів та кіноприйомів у процесі зйомок.

В ході дослідження було реалізовано практичну частину магістерського проекту – ігровий короткометражний фільм "Воєнтика", в межах якого були використані принципи та алгоритми, сформовані в теоретичній частині дослідження та які вплинули на переосмислення деяких тез та принципів.

Дане дослідження може бути використано в дидактичних цілях для наочного осмислення природи виражального засобу та кіноприйому студентами кіновузів, а також науковими співробітниками, що вивчають кіномову та підходи до її класифікації та використання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білодід, Іван, редакт. 1971. *Словник української мови: в 11 тт.* 2
Київ: Наукова думка.
2. _____, редакт. 1972. *Словник української мови: в 11 тт.* 3 т.
Київ: Наукова думка.
3. _____, редакт. 1976. *Словник української мови: в 11 тт.* 7 т.
Київ: Наукова думка.
4. _____, редакт.. 1978. *Словник української мови: в 11 тт.* 9 т.
Київ: Наукова думка.
5. _____, редакт. 1979. *Словник української мови: в 11 тт.* 10 т.
Київ: Наукова думка.
6. Горпенко, Володимир. 1979. «Специфіка кінообразу і виражальні засоби». *Мистецтво кіно: Респуб. міжвідом. науковий збірник / М-во культури УРСР. КДІ театрального мистецтва УРСР ім. І.К. Карпенка-Карого.* Вип. I: 26-36. Київ: Мистецтво.
7. _____. 1981. «Стиль фільму як практичний процес». *Мистецтво кіно: Респуб. міжвідом. науковий збірник/М-во культури УРСР. КДІ театрального мистецтва УРСР ім. І.К. Карпенка-Карого.* Вип. II: 21-32. Київ: Мистецтво.
8. _____. 2000 а. «Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища». Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
9. _____. 2000 б. *Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища.* В 5-ти томах [Текст]: моногр. Т. 1. : Довиразне зображення / В. Горпенко. Київ: ДІТМ.
10. Звонська, Леся, редакт. 2017. *Енциклопедичний словник класичних мов.* Київ: ВПЦ "Київський університет".

11. Караванський, Святослав. 2000. *Практичний словник синонімів української мови*. Київ: Українська книга.
12. Кісін, Віктор. 1998. *Режисура як мистецтво та професія. Книга 1. Як видовища породили режисуру: навчальне видання*. Київ: Науково-освітній Центр «АЕЛС-технологія».
13. Лядов, Микола. 1930. *Сценарій. Основи кінодраматургії й техніка сценарію*. Київ: Укртеакіновидав.
14. Максимюк, Світлана. 2005. *Педагогіка : Навчальний посібник*. Київ: Кондор.
15. Мартиненко, Світлана, та Хоружа, Людмила. 2002. *Загальна педагогіка: Навч. посіб.* Київ: МАУП.
16. Мельничук, Олександр. 1974. *Словник іноземних слів*. Київ: ГР УРЕ.
17. Правило, Ірина. 2022. «Формування нових жанрів на сучасному етапі». В *Енергія відродження. Українське кіно 2014–2020. Кінематографічні студії. Випуск тринадцятий : колективна монографія*. 178–191. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», Вид. дім «Освіта України».
18. Рутковський, Олександр. 2007. *Український словник-довідник екранних медіа*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
19. Сотська, Галина, та Шмельова, Тетяна. 2016. *Словник мистецьких термінів*. Херсон: Видавництво «Стар».
20. Шевнюк, Олена. 2015. *Словник термінів образотворчого мистецтва: Навч. посіб: Вид. 2-ге, виправлене і доповнене*. Київ: НПУ імені М.П.Драгоманова.
21. Шклярєвський, Георгій. 2014. *Вікно у реальність. Режисура аудіовізуальних мистецтв*. Київ: Вадим Карпенко.
22. Altman, Rick. 1945. "*Film/Genre*". London: BFI Publishing, 1999.
23. Truffaut, François. 1957. "The French Cinema Is Dying Under False Legends". *Arts Magazine*, No 605. Accessed October 23, 2023.

24. Staiger, Janet. 2012. Hybrid or Inbred: *The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History Film Criticism*. // *Film genre reader IV Grant*, edited by Barry Keith. Austin: University of Texas Press, 2012.
25. Valck, Marijke de and Hagener, Malte. 2005. "Cinephilia: Movies, Love and Memory." Amsterdam University Press.
26. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mockumentary>.
27. "El Rey presents 60 Kung Fu Zooms in 60 Seconds... it's a Zoomapalooza!"
<https://youtu.be/WMhjXPQMZPI?si=XH0jWWYb7BjO8J7V>.
28. IMDB "What We Do in the Shadows" Technical specifications.
<https://www.imdb.com/title/tt3416742/technical/>.
29. Lajos, Egri. 1942. "The art of dramatic writing, its basis in the creative interpretation of human motives" – *New York: Simon & Schuster*. Accessed via <https://archive.org/details/dli.bengal.10689.12919>.
30. Laurent, Tirard. 1999. "La leçon de cinéma. David Cronenberg". *Studio Magazine* 144:92-94
<https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=921>.
31. Polti, Georges. 1924. *The thirty-six dramatic situations*. Franklin (Ohio): J.K. Reeve.
archive.org/details/thirtysixdramati00polt/.
32. "Quentin Tarantino Master of Crash Zoom Effect". YouTube 2023.
https://youtu.be/dWUs1Jfn3Ts?si=gNVB--u7rKw_eESK.
33. "The Signature Moves of Edgar Wright | TIFF 2018". YouTube 2018.
<https://youtu.be/auslPBcTEUA?si=3pwtX6Jv3vl9XJd->.
34. The Quentin Tarantino Archives. *Kill Bill: The Tarantino Archives Ultimate Reference Guide*. Modified September 2015.
https://wiki.tarantino.info/index.php/Kill_Bill_References_Guide

ФІЛЬМОГРАФІЯ

- «**Аероплан!**» \ «Airplane!». Реж. Дж. Абрагамс, Д. Цукер, Дж. Цукер, США, 1980
- «**Брудний Гарі**» \ «Dirty Harry». Реж. Дон Сігел, США, 1971
- «**Відьма з Блер**» \ «The Blair Witch Project». Реж. Едуардо Санчес, Деніель Мірик, США, 1999
- «**Володар Перснів: Хранителі Персня**» \ «The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring». Реж. Пітер Джексон, США, 2001
- «**Голий пістолет: з архівів поліції!**» \ «The Naked Gun: From the Files of Police Squad!». Реж. Девід Цукер, США, 1988
- «**Готель "Гранд-Будапешт"**» \ «The Grand Budapest Hotel». Реж. Вес Андерсон, США, Німеччина, 2014
- «**Дитя людське**» \ «Children of Men». Реж. Альфонсо Куарон, США, 2006
- «**Довбуш**». Реж. Олесь Санін, Україна, 2023
- «**Дуже голодні ігри**» \ «The Starving Games». Реж. Дж. Фрідберг, А. Зельцер, США, 2013
- «**Дуже лячне кіно 3**» \ «Scary movie 3». Реж. Девід Цукер, США, 2003
- «**Дуже лячне кіно**» \ «Scary movie». Реж. Кінен Айворі Веянс, США 2000
- «**Ені Голл**» \ «Annie Hall». Реж. Вуді Аллен, США, 1977
- «**Захар Беркут**» \ «The Rising Hawk». Реж. Ахтем Сеітаблаєв, Джон Вінн, Україна, США, 2019
- «**Зомбі на ім'я Шон**» \ «Shaun of the Dead». Реж. Едгар Райт, Велика Британія, Франція, 2004
- «**Кіборги. Герої не вмирають**». Реж. Ахтем Сеітаблаєв, Україна, 2017
- «**Круелла**» \ «Cruella». Реж. Крейг Гіллеспі, США, 2021

«Круті фараони» \ Hot Fuzz. Реж. Едгар Райт, Велика Британія, Франція, 2007

«Кулі над Бродвеєм» \ «Bullets Over Broadway». Реж. Вуді Аллен, США, 1994

«Маска» \ «The Mask». Реж. Чак Рассел, США, 1994

«Міцний горішок» \ «Die Hard». Реж. Джон МакТірнан, США, 1988

«На драйві» \ «Baby Driver». Реж. Едгар Райт, США, Велика Британія, 2017

«Наші Котики». Реж. Володимир Тихий, Україна, США, Канада, 2020

«Остання людина» \ «Der letzte Mann». Реж. Ф. Мурнау, 1924

«Позивний “Бандерас”». Заза Буадзе, Україна, 2018

«Похмілля у Вегасі» \ «The Hangover». Реж. Тодд Філіпс, США, 2009

«Реальні упирі» \ «What We Do in the Shadows». Реж. Тайка Вайтіті, Нова Зеландія, 2014

«Робота без авторства» \ «Werk ohne Autor» Реж. Ф. Х. фон Доннерсмарк, Німеччина, 2018

«Родина Тененбаумів» \ «The Royal Tenenbaums». Реж. Вес Андерсон, США, 2001

«Сам удома» \ «Home Alone», Реж. Кріс Коламбус, США, 1990

«Скотт Пілігрим проти всіх» \ «Scott Pilgrim vs. the World». Реж. Едгар Райт, США, Велика Британія, Японія, 2010

«Смертельна зброя» \ «Lethal Weapon». Реж. Річард Доннер, США, 1987

«Сторожова застава». Реж. Юрій Ковальов, Україна, 2017

«Супергеройське кіно» \ «Superhero Movie». Реж. Крейг Мейзін, США, 2008

«Третя людина» \ «The Third Man». Реж. Керол Рід, Велика Британія, 1949

«Убити Білла. Фільм 1» \ «Kill Bill Volume 1». Реж. Квентін Тарантіно, США, 2003

«Убити Білла. Фільм 2» \ «Kill Bill Volume 2». Реж. Квентін Тарантіно, США, 2004

«Черкаси». Реж. Тимур Яценко, Україна, Польща, 2019

«Чорний ворон». Реж. Тарас Ткаченко, Україна, 2019

«Скажене весілля». Реж. Влад Дикий, Україна, 2018

«Щелепи» \ «Jaws». Реж. Стівен Спілберг, США, 1975

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Кіномова: система виражальних засобів кінематографа

Виражальний засіб: найменша одиниця кіномови.

Кіноприйом: особливий тип виражального засобу, що в конкретний момент історії поєднує декілька виражальних засобів у єдину структуру для підкреслення або втілення певного драматургічного елемента та є повністю інтегрованим в його контекст, без якого не існує.

Світогляд автора: сукупність усіх факторів матеріального, духовного, ідейного формування автора, що створюють авторську індивідуальність у світосприйнятті.

Режисерський задум: основна ідея аудіовізуального твору, метою якої є розкриття теми, яка слугує орієнтиром при взаємодії з іншими ідеями та є фільтром при виборі виражальних засобів.

Вирішення фільму: сукупність виражальних засобів, що пройшли відбір (фільтрацію) для конкретного фільму і зібрані у єдину структуру задля реалізації режисерського задуму.

«Фільтрація» виражальних засобів: процес відбору виражальних засобів для конкретного фільму, що складається з 3-х компонентів (світогляд, режисерський задум і жанр), які «відсіюють» потрібні виражальні засоби кожен за своїми критеріями.

Акцентуація: одна з головних характеристик кіноприйому, що полягає в акцентуванні уваги глядача на певній інформації, з якою пов'язаний кіноприйом (дій, слів, звуків, станів, реакцій, емоцій, подій тощо), її підкресленні.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

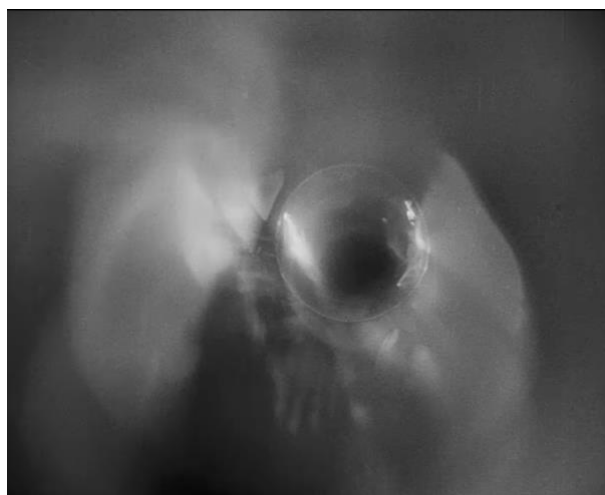


ДОДАТОК Б

Б.1



Б.2

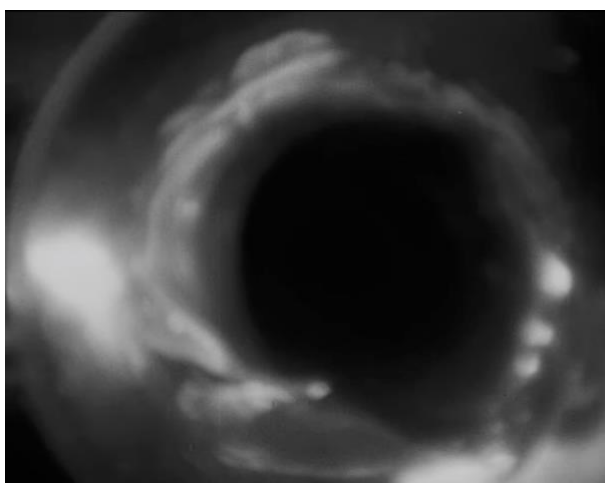


ДОДАТОК В

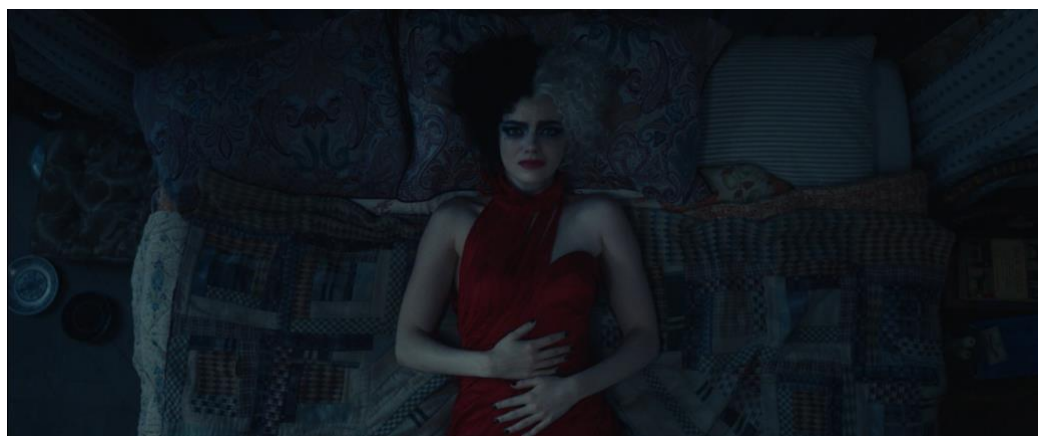


ДОДАТОК Г

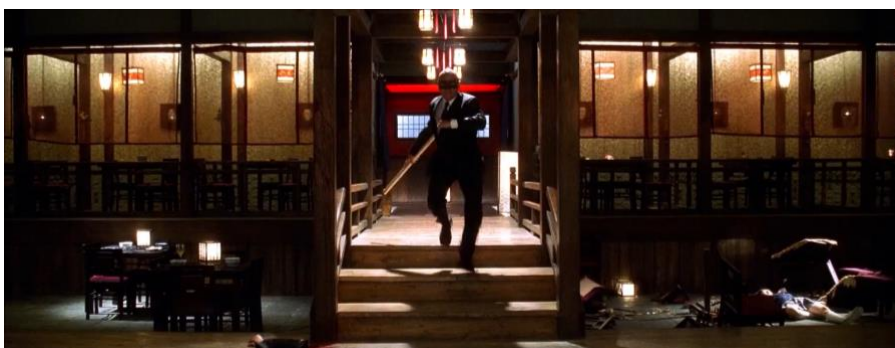
Г.1



Г.2



ДОДАТОК Д
Д.1



Д.2





ДОДАТОК И

И.1



И.2



ДОДАТОК К

