

емоціями, почуттями, знаннями, ідеями. Схоплюючи навіть найтонші риси, дрібниці, що залишаються непоміченими іншими, режисер відтворює їх у своєму авторському задумі, звертаючи на них увагу оточуючих. Отже, спостереження — це невіддільна частина роботи режисера над собою. З першого курсу підготовки майбутні митці навчаються професійному сприйняттю навколишнього життя: наочичують спостереження, відбирають і колекціонують несподівані й гострі деталі, що чітко характеризують героя або точно передають атмосферу, емоції, внутрішній стан. Український режисер і сценарист Дмитро Сухолиткий-Собчук влучно зауважив, що режисура — це, насамперед, спостереження, у якому все залежить від того, на що звертаєш увагу.

Справжня уважність розвивається в унікальних, цікавих, дієво прописаних спостереженнях. Як проявляється спостережливість? Це передусім цікавість і аналіз. Уява — процес сприйняття на основі наявного у людини життєвого досвіду, тобто це процес перетворення дійсності. Важливо врахувати, що творча уява не просто копіює життя, а створює гострі художні образи, у яких це життя правдиво відбивається в її найбільш яскравих і узагальнених рисах. Чому творчість походить від спостережень і уяви? Все, що робить режисер, ґрунтується на реальності. Реальність набагато цікавіша і правдивіша для глядача, який може ідентифікувати себе лише з тим, що йому знайоме. Також актор може зіграти тільки те, що йому знайоме: власний життєвий досвід, напрацьований досвід, емоційна пам'ять. Чим більше режисер спостерігає реальне життя, тим простіше йому допомагати акторові шукати мотиви і логіку поведінки героїв. Необхідно не лише бачити і запам'ятовувати дрібниці, але й пропускати їх через себе, стаючи більш сприйнятливими. Важливо бути відкритими до отримання нових знань і нових емоцій.

Х. О. Воскобойник, Н. В. Мархайчук

МОВНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОГО КІНОВИРОБНИЦТВА

К. О. Voskoboïnik, N. V. Markhaiichuk

LANGUAGE ASPECT OF UKRAINIAN FILM PRODUCTION

За радянських часів українське кіновиробництво розвивалося, відповідало загальнодержавній політиці русифікації в російськомовних реаліях. Так, якщо в 1930-х рр. на Київській кінофабриці (зараз Національна кіностудія художніх фільмів імені О. Довженка) виходили україномовні стрічки («Іван» О. Довженка, «Наталка Полтавка» І. Кавалеридзе, «Сорочинський ярмарок» М. Екка), то у 1940-х рр. жодної україномовної стрічки знято не було. У 1950-х рр. відсоток україномовних фільмів не досягає й 5% (9 стрічок з 50). І хоча 1960–70-ті рр. позначені злетом українського поетичного кіно, доля україномовних стрічок не змінюється. Із 166 фільмів, знятих на київській кіностудії впродовж двадцяти років, лише 8 були україномовними (серед яких «Тіні забутих предків» та «Білий птах з чорною ознакою»), що ледь сягає 13% від усього загалу кінопродукції. У 1980-х рр. з'явилося лише 2 (зі 107!) україномовних стрічки (реж. С. Клименко). Цікаво зауважити, що іноді фільми які знімали українською, доходили до глядача в російськомовному дубляжі. Наприклад, фільм «За двома зайцями» (В. Іванов, 1961), що знімався мовою М. Старицького та І. Нечуя-Левицького. У ньому герой О. Борисова — «кумедний малорос» Свирид Голохвостий, розмовля суржиком, що підкреслювало його недолугість та легкодумність. Відомий глядачу в російськомовному варіанті фільм програє

україномовному у «правдивості», образності та колоритності. До того ж, у ньому С. Голохвостий говорить російською, що знижує «специфічність» і навіть комічність героя.

Відзначимо, що тоді формується тенденція до виробництва двомовних (російсько-українських) фільмів, у яких мова виступає способом творення контексту чи екранного образу. Передусім, це фільми про Штепселя і Тарапуньку, які знімали режисери Єф. Березин (1953; 1957) та В. Іванов (1955). На противагу військово-історичній драмі О. Довженка «Щорс» (1939), де двомовність виправдовувалася історичним контекстом, фільми про Штепселя і Тарапуньку були комедіями, в яких українська мова вводилася для створення комічного антуражу (у контексті «кумедні малороси»). Зазначимо, що двомовне кіно в українському кіновиробництві буквально до останнього часу існувало в таких мовних реаліях. Це підтверджує заява продюсерки каналу «1+1» О. Єремєєвої (2020), що в кіно українська мова краще сприймається в комічному жанрі, аніж у драмах, оскільки «знайти тональність української мови, щоб глядач її сприймав, досить непросто». Проте причина цього, на наше переконання, полягає не в сприйманні глядачами української мови. Від 2000-х рр. глядач із задоволенням дивиться зарубіжні стрічки, дубльовані українською. Зокрема, якщо у 2008 р. менше 60% фільмів іноземного виробництва виходило в прокат українською мовою, то у 2013 р. цей показник збільшився до 70% і продовжив зростати надалі. Якісний дубляж став початком україномовного кіно.

Причину певного «неуспіху» україномовного кіно слід вбачати в рівні володіння акторами українською мовою «у реальному часі» (її фонетикою, мелодикою, діпазоном «відтінків смислів» тощо). І це попри те, що в кінематографі мова має бути одним із виразників національної ідентичності.

Після занепаду кіновиробництва, який спіткав українське кіно у 1990-х рр., кінематограф України зазнав розвитку. У 2017 р. було ухвалено Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні». І, як результат, від «осені 2017 р. кількість національних прем'єр вийшла на рівень, коли щотижня в кінотеатрі з'являвся новий український фільм», і «за п'ять останніх років загальні збори від українських фільмів зросли у 10 (!) разів». Проте, власне криза українського кіновиробництва ще не подолана і про «ренесанс» українського кіна говорити ще зарано. Про це свідчить наступний факт. Наразі в кінотеатрах України діє квота на демонстрацію українського кіно на рівні 15 % від загального щомісячного часу демонстрації фільмів, яка часто не виконується не з вини кінотеатрів, які відчують брак національного кіно продукту. І це при тому, що протягом 2019 р. у прокат вийшло понад 20 вітчизняних україномовних стрічок, частина з яких робить рекордні касові збори. Чинний Закон «Про забезпечення функціонування української мови як державної» передбачає, що виробництво кіно в Україні має стати україномовним. Зокрема, фільми українського виробництва мають виходити в прокат зі звукоорядом, виконаним державною мовою (наприклад, шляхом дублювання або озвучення; виключення складає лише кримсько-татарська мова, фільми якою можуть демонструватися навіть без українських субтитрів).

У сучасній українській кіноіндустрії режисери часто використовують багатомовність як один із засобів творення / посилення смислу стрічки. Вдалими в цьому сенсі стали фільми «Хайтарма» (А. Сейтаблаєв, 2013; російська та кримсько-татарська); «Червоний» (З. Буадзе, 2017; українська, російська); «Кіборги» (А. Сейтаблаєв, 2017; українська, російська) та ін.

Відкритий білінгвізм у сучасних історичних, військових, біографічних драмах особливо доречний. Він, як і у фільмі О. Довженка «Щорс», підкреслює світоглядні «зіткнення» героїв, доповнює екранні образи, посилює конфлікт.

Дебютний фільм Н. Алєва «Додому» (2019), який став головною сенсацією українського кіно останніх років, є тримовним (як, до речі, і стрічка «Поводир» (О. Санін, 2013; українська, англійська, російська). У ньому на рівних використовуються українська, російська і кримсько-татарська (субтитри) мови. Від цього фільм дуже виграв. Режисер, як і у свій час С. Лозниця, зазначає: «Мене засмучує, коли мені пропонують продублювати фільм українською. Це просто нерозуміння матеріалу». Саме сплетіння трьох мов підсилює колорит часового простору і суспільно-світоглядні орієнтири героїв.

У трагікомедії «Донбас» (С. Лозниця, 2018; українська, російська, суржик), як і в драмі «Дике поле» (Я. Лодигін, 2018; українська, російська, суржик), багатомовність акцентує локальність топосу, підкреслює трагікомічність ситуацій, посилює реалістичність /документальність окремих сцен. Багатомовність виступає як потужна зброя режисера, яка допомагає довершити драматургію твору.

Ю. В. Мартиненко

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ

Yu. V. Martynenko

EXPERIMENTAL SEARCH OF THE MODERN CINEMATOGRAPHY

Модернізаційні трансформації сучасного суспільства не минули й мистецький простір, зокрема вони стали характерною ознакою розвитку сучасного кінематографу. Саме експериментальне кіно привертає нині найбільшу увагу як виробників кінопродукту, так і його споживачів.

Експериментальне кіно має свою історію й сягає витоків кінця XIX — початку XX ст. Саме авангардне кіно «першої хвилі» 20-х рр. XX ст. надихає сучасних митців на пошуки нових методів утілення екранних образів. Концепція «монтажу атракціонів» Сергія Ейзенштейна не втрачає своєї актуальності в сучасному кінопросторі, набуваючи нового культурного контексту з упродовженням цифрових технологій кіноіндустрії. «Теорія монтажу атракціонів» С. Ейзенштейна побудована на усвідомленні ролі монтажу (внутрішньокадрового і міжкадрового) для створення виразності в кінематографі, для вдалої композиційної побудови фільму, для надання йому певного ритму та ладу, які відповідають природним явищам і процесам.

Стрімкий розвиток кінематографу у XX ст. позначився й на трансформаціях експериментального кіно. Так у 60–70-ті рр. авангардні кіномитці намагалися відмовитися від візуальності, а в 70–80-х рр. набуло популярності використання художньо не оброблених кіноматеріалів.

Експериментальні пошуки кінематографістів початку XXI ст. пов'язані зі спробою поєднати напрацювання авангардного кіно початку XX ст. та експериментальні візуальні практики концептуального кіномистецтва другої половини XX ст., використовуючи сучасні цифрові технології кіноіндустрії, які mahdollивлюють створення абсолютно нових екранних текстів.

Надзвичайно цікавими є принципи роботи з кадром такого представника експериментального кіно, як австрійський кінорежисер Мартін Арнольд, який експериментує з кольоровим та часовим забарвленням кадру. Зокрема,