

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ЖУРНАЛІСТИКИ**

КАФЕДРА КІНО- І ТЕЛЕМИСТЕЦТВА

Г.О. ДЕСЯТНИК

**ПРОФЕСІЯ:
РЕЖИСЕР КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

КИЇВ-2018

УДК 791.633-051 + 792.071.2.027}(075.8 + 042.3)
Д 37

Рекомендовано кафедрою кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка.

Д 37. Десятник Г.О. **Професія: режисер кіно і телебачення** : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С.І.]. – К.: Інститут журналістики КНУ, 2018. – 88 с.

Тексти лекцій розкривають найважливіші аспекти професії режисера кіно і телебачення в системі видовищної режисури.

Для студентів, що навчаються за спеціальностями «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», «Телевізійна журналістика», «Мистецька журналістика», «Медіапродюсування».

ЗМІСТ

Вступ	
Розділ I. Режисура як вид творчої діяльності	
1.1. <i>Історія становлення режисури як професії</i>	
1. 2. <i>Особливості режисури в різних сферах творчої діяльності</i>	
1. 3. <i>Телебачення в системі масової комунікації і культури</i>	
1. 4. <i>Роль і функція режисера в системі телебачення</i>	
1. 5. <i>Режисура як вид творчої діяльності</i>	
Розділ II. Кінотелережисура як практична драматургія	
2. 1. <i>Сценарій та режисер – проблеми взаємодії</i>	
2. 2. <i>Режисерський задум і принципи класичної режисури</i>	
2. 3. <i>Режисер та актор – вибір системи акторської гри як режисерської технології</i>	
Розділ третій. Кінотелережисура як навчальна дисципліна	
Висновки	
Бібліографічний список	

Сучасні кіно і телебачення є комплексом усіх форм видовищної культури, а отже, і всіх видів режисерського мистецтва. Тому режисер кіно і телебачення повинен мати професійні уявлення щодо режисури театру, радіо, естради, масових видовищ та ігор, професійно володіти режисурою постановочних і документальних форм телевізійних видовищ.

В той же час, телебачення і його окрема складова – телевізійне кіно, мають свою специфіку, яка поєднує кінематографічну екранну мову з особливостями психології телевізійного сприйняття, унікальною природою телебачення як синтетичного засобу масової суспільної комунікації.

Мета навчального посібника – дати студентам знання основ режисури, показати місце режисера в складній системі видовищних мистецтв та засобів суспільної комунікації, кінотелевізійного виробництва, вказати на головні засади режисерської роботи в кіно і телебаченні, які витікають з її особливої мистецької та суспільної ролі.

Розділ I. РЕЖИСУРА ЯК ВИД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1.1. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ РЕЖИСУРИ ЯК ПРОФЕСІЇ

Під час еволюційного розвитку Природа виробила безліч форм пристосування живих організмів до умов навколишнього середовища і, зокрема, до колективного співжиття.

Одна з цих форм – *гра*. Її елементи, що існують навіть серед тварин і птахів, тим більше є важливою формою інтегрування в життя у людини.

Ще з раннього дитинства люди неначе приміряють на себе різні життєві образи і ситуації, проходячи складний фізичний, інтелектуальний, емоційний, психологічний шлях становлення індивідуальності.

У людських об'єднаннях, якими ще на ранніх етапах розвитку людини як мислячої, колективістської істоти, стали рід, плем'я, а пізніше – різноманітні соціальні прошарки, ігрові форми пізнання життя сформувалися в незчисленні сталі форми *обрядів*. То були і залишаються дотепер умовні форми, в яких різноманітні елементи гри неначе заміщали відповідні форми життя, надавали їм функції захисту, визначення подальшого розвитку тих чи інших важливих життєвих процесів. Обряди весіль, похорон, різноманітні заклинання шаманів, жерців, сільськогосподарські свята і т.п. тисячі років були важливим чинником самоідентифікації, розвитку людини.

Паралельно йшов процес самоідентифікації людини через творче самовиявлення – у танцях, піснях, які імітували різні виробничі та соціальні процеси, у показі поведінки тварин, людей тощо.

З часом первинні функції обрядів і творчості – навчання, переживання певних процесів, заміщення реальності обрядовими діями – поступово переросли в самоціль – засоби розваги, повчання, виховання й остаточно набули сталих *видовищних* форм, з-поміж них і професійних. При цьому одні форми – музика, живопис та інші зовні втратили ігрові форми; інші – карнавали, балагани, театри, танець тощо – не тільки зберегли, але й розвинули саме ігрові засади творчого осмислення життя.

Продовжували розвиватись і модифікуватись й інші ігрові форми свідомості, які нині формують величезну багаторівневу систему – від високого мистецтва до масової культури, від релігійних церемоній до спортивних змагань, від інтелектуальних явищ до культурного андеграунду. Усі ці різнорівневі *форми ігрового, естетичного, колективістського, комунікативного проявів людської самореалізації* мають спільні риси, які дають змогу визначити їх загальне формулювання як різних форм *видовища*.

За визначенням українського дослідника кіно-, телемистецтва В.Л. Чубасова «*видовище – це публічна демонстрація процесів соціально-значимої поведінки людини, яку організовано в просторі й часі*».

Однак не кожне видовище є мистецтвом, а тільки те, у якому соціально-значима поведінка людини має характер художньої творчої діяльності, осмисленої гри.

Тобто, *видовищним мистецтвом є публічна демонстрація не самої соціально-значимої поведінки людини, а її о б р а з у, або ж процесів художньої творчої діяльності людини, які організовано у просторі й часі*.

Зразками видовищного мистецтва є театр у всіх його численних формах, кінематограф, концерти, масові видовища і гуляння, цирк. Особливою формою так би мовити видовища, яке називають аудіальним, є радіо. Його художні форми насправді є звуковим різновидом театрального спектаклю, концерту, кінематографа (публіцистичний радіофільм).

Загалом усі видовища розподіляються на чотири великі групи, або роди: *обрядово-ритуальні, спортивні, мистецькі та балаганні*, тобто видовища для людей з невибагливим смаком, або таких, що мають місце під часі масових гулянь.

Ще одна група – *комплексні* видовища, якими насамперед, є кіно і особливо *телебачення*, котре завдяки поєднанню трансляції і творчості, мистецтва і журналістики містить у собі майже всі форми видовища, мистецтва, масової інформації.

Але і всередині цих груп видовища є різними. Зрозуміло, що церковні ритуали є сталими, канонічними, навіть такі видовищні, як католицька конфірмація – воцерковлення дівчат, або хресний хід. А світські ритуали – різноманітні посвячення, нагородження, святкування і т.п. можуть мати найрізноманітніші форми.

Також зрозуміло, що, скажімо, стриптиз використовує дуже обмежений ресурс так би мовити виражальних засобів, які не вимагають складного поєднання, архітектура також оперує тільки одним виражальним засобом – пластичним об'ємом тощо.

Але є видовища, у яких поєднано багато різних засобів виразності – музика, живопис, акторська гра, звуки, різноманітні зображення тощо. Такі видовища називаються *синтетичними* і для своєї реалізації вимагають певних, або й дуже значних організаційних зусиль та участі різноманітних творчих фахівців.

Природно, що тривалий час головним серед синтетичних публічних видовищ був *театр*.

На ярмарках, карнавалах, у тавернах, палацах і просто на площах і вулицях середньовічних міст виступало чимало акторських труп, які розігрували різноманітні п'єси – від релігійних містерій до балаганних лялькових вистав, від коротеньких сатиричних сенок до повноцінних багатоактних драм чи комедій. В кожній з них потрібно було поєднати в художню цілісність гру виконавців, декорації або оточуючий краєвид, музику, пісні тощо.

І якими б простими, або складними не були ці вистави, завжди необхідно було аби хтось обрав п'єсу, розподілив ролі, розробив декорації, визначив місце акторів на імпровізованій сцені.

Так поступово почала формуватися професія *режисера*.

Спочатку певні режисерські – керівні, виховні, образотворчі функції виконували самі актори, автори п'єс, придворні художники (одним із них був геніальний Леонардо), вчителі нащадків престолів, або ж самі царедворці. Зокрема, Людовик XIV став прозиватися Король-Сонце через те, що особисто виступав у театралізованому балеті в ролі Сонця. І ким би не були оті «проторежисери» – геніальним актором і драматургом Мольєром, поетом і драматургом Гьоте, або невідомим вуличним ліцедеєм, завдання у них були однакові:

- обрати твір для постановки, або написати (розробити) самому;
- визначити головну мету вистави;
- розподілити ролі відповідно до характеру дійових осіб і можливостей виконавців;
- визначити місце кожного з виконавців стосовно інших виконавців і середовища, у якому відбувається вистава;
- організувати створення необхідних декорацій;
- організувати саме проведення вистави.

Звичайно, тривалий час і видовища ці були невибагливі, та й глядачі за рівнем розвитку здебільшого відповідали рівню тодішньої драматургії й акторської гри. Однак процес поглиблення й ускладнення йшов активно і протягом XVIII століття театр остаточно перетворився на важливий культурно-цивілізаційний чинник.

Як самостійна професія режисура сформувалася лише останніми роками XVIII століття. Спочатку В. Гьоте вперше звернув увагу на необхідність витримки єдиного стилю драматичного спектаклю. Творці нового романтичного театру в Німеччині Карл Лебрехт Іммерман і Людвіг Йоган Тік уперше почали розробляти режисерські прийоми масових сцен, драматургічно зумовлених сценічних ефектів.

Однак загалом режисери-фахівці майже до кінця XIX століття були нетиповим явищем. І навіть якщо трупа мала режисера, визначальною фігурою сцени залишалися провідні актори, які диктували зручні для них мізансцени.

Ситуація з великим російським актором К.О. Варламовим, який через надмірну вагу грав сидячи в кріслі посеред сцени, а навколо нього розгорталась дія спектаклю, є винятковою, але гротескно типовою для тогочасної «режисури».

У російському й українському театрі функції режисера здебільшого постійно виконували керівники трупи – актори чи драматурги – Федір Волков, Олександр Сумароков, Михайло Щепкін, Іван Карпенко-Карий, Микола Старицький, автор водевілів Олександр Шаховської. Більшість навіть талановитих режисерів були аматорами. Зокрема, є дані про режисерську діяльність в аматорських оперних і водевільних трупах молодого Тараса Шевченка.

А ось ХХ століття з повним правом називається століттям режисури. Уже на його початку режисура остаточно стає провідним чинником творчої самобутності драматичного й оперного театру. Якщо раніше режисура зводилася до розподілу й елементарної трактовки ролей, створення головних мізансцен і підготовки ефектних виходів провідних акторів, то творча і теоретична діяльність Отто Брама, Макса Рейнгардта, Георга Фукса, Гордона Крега (який увів поняття режисури театру як «єдиної волі», що надалі найефективніше проявило себе у кінематографі) започаткували провідні принципи режисури як організатора драматургічної дії, творця єдиного пластичного, звукового і, головне – смислового сценічного образу.

Визначну цілісну систему режисури створив Костянтин Сергійович Станіславський. Закладені ним принципи свідомого акторського *перевтілення* і режисури як ідейно-психологічного відображення світу, акторської гри як свідомої дії, сформували систему глибоко реалістичного і водночас видовищного театру співпереживання, у якому режисер, за висловом Володимира Івановича Немировича-Данченка, «вмирав в акторі».

Подальший розвиток режисури театру остаточно утвердив примат режисури як мистецтва створення цілісних сценічних образів і режисерського стилістичного самовиявлення.

Євген Вахтангов у спектаклі «Принцеса Турандот» зумів поєднати правду характеру з виразною умовністю сценічного видовища.

Всеволод Мейерхольд та український режисер-новатор Лесь Курбас утвердили на сцені принципи театрального ліцедійства, яке створювало умови для співіснування реалістичності людських образів і плакатності суспільно-політичного мислення, поєднували в акторі перевтілення в образ та одночасну «суспільну оцінку» персонажа. Величезне значення обидва митці надавали пошуку виразних пластичних об'ємів та організації ритму сценічного існування кожного з персонажів і вистави в цілому. Зокрема, Л. Курбас, який вживав замість терміна «перевтілення» термін «перетворення», передбачав при цьому насамперед пошук актором внутрішнього і зовнішнього *ритму* сценічного образу, який створить першооснову його емоційного впливу на глядача.

Обидва режисери прагнули того, щоб глядач емоційно налаштувався на зміст сценічної пластики, взаємовідносини персонажів у мізансцені, розглядаючи драматургічний текст тільки в єдності зі сценічним рухом.

Глибоко психологічний аналіз персонажів і дії в поєднанні з вишуканою пластикою, емоційністю та музично-звуковою палітрою демонстрував театр Олександра Таїрова.

Лінію патетично-видовищної режисури, сценічного експромту через роки продовжив творець московського Театру на Таганці Юрій Любимов, а найвищим розвитком пластично-психологічного театру стали постановки Анатолія Ефроса.

Нині театральна режисура розвивається в різних напрямках, рішуче пристосовуючи драматургію до стилю сучасного життя, але головним залишається магістральна лінія – остаточно утвердження режисера як абсолютного творця сценічного твору, котрий використовує широку палітру засобів сценічної виразності для розкриття власного світобачення, індивідуального стилістичного розкриття драматургії вистави.

Аналогічний шлях – від суто організаційних функцій до творчого самовиявлення – пройшла режисура і в кінематографії.

Як видовище, кінематограф являє собою принципово новий рівень синтетичного мистецтва. З'явившись на гребені світового науково-технічного прогресу, кінематограф поєднав у собі величезну сферу технічних засобів фіксації та відтворення зображення і звуку та практично всі види мистецтва і майже все із публіцистичних форм осмислення, розкриття світу.

Завдяки цьому функції режисера в кіно, які на перших стадіях розвитку кінематографії не набагато відрізнялися від театральних чи фоторепортерських, дуже швидко перетворилися на складний комплекс творчо-організаційних і технічних фахових умінь, про які навіть гадки не мали театральні режисери.

Технічні можливості кінематографа і, головне, властивий йому загальний *монтажний принцип покадрової зйомки* дали кінорежисеру абсолютну свободу вибору і створення об'єктів творчості, пластичних та інших виражальних засобів реалізації режисерського задуму.

Творчість Д. Гріффіта, С. Ейзенштена, О. Довженка, Дзиги Вертова, Р. Флаєрти, Й. Івенса, А. Рене, Ф. Трюффо, В. де Сіки, Л. Вісконті, Ф. Фелліні, М. Антоніоні, М. Калатозова, С. Герасимова, А. Тарковського, С. Спілберга, Л. Бессона та багатьох інших режисерів кіно зробила цю професію чи не найефективнішим засобом донесення індивідуального естетичного та філософського світобачення до мільйонів людей у всьому світі.

Однак кінематограф, хоча й став наймасовішим видом мистецтва, майже не потіснив із соціально-культурного процесу інші – і традиційні, і нові види режисерської діяльності.

1.2. ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ В РІЗНИХ СФЕРАХ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Театр

Театр – найдавніше середовище розвитку режисури. Він вимагає цілісного бачення сценічного образу п'єси, оскільки обмежений театральною умовністю сцени.

У середньовічні часи театральні видовища розгорталися здебільшого на площах, де послідовно монтувалися так звані симультанні декорації. Актори відповідно до розвитку п'єси переходили від декорації до декорації. Однак загальної єдності сценічного майданчика це не змінювало. Просто сценою ставала вся площа, а глядачі неначе мандрували з акторами від намальованого замку до такого ж намальованого лісу, або селянської хатинки, а часто ставали своєрідною сценічною масовкою.

З часом з'явилися чудові театральні зали, сформувалися стаціонарні або пересувні театри; зміни в соціально-політичному та культурному житті привели до поглиблення змісту і вдосконалення форми драматургічних творів, а це – в свою чергу, об'єктивно привело до утвердження в театрі керівної ролі режисера.

Головних завдань у театральному режисері кілька: по-перше, він автор сценічної *трактовки* п'єси. Режисер актуалізує п'єсу, підкреслюючи в ній найважливіші на його погляд для сьогодення сюжетні лінії, виділяючи на перший план ті чи інші образи, стилізує чи осучаснює п'єсу в мовній лексиці, костюмах, місцях дії, долях героїв, тобто трактує її відповідно до власного світобачення й естетичних принципів.

Разом з художником-постановником режисер шукає і визначає загальний пластичний образ спектаклю, разом з художником із костюмів визначає і посилює індивідуальні зовнішні риси персонажів, які складають одне ціле із загальним художнім оформленням. Таку ж працю він проводить із художником зі світла, композитором, звукорежисером.

Але головним у конкретній діяльності театального режисера є робота з акторами. Саме актори є основним виражальним засобом вистави, розкривають її зміст і образність.

Театральний режисер розробляє з акторами партитуру ролі – від розуміння життя й характеру персонажів до остаточного пластичного малюнку ролі та взаємодії з партнерами. Режисер є не просто трактувальником ролей. За висловом В.І. Немировича-Данченка, він – «дзеркало, що відбиває індивідуальні якості актора». Режисер вчить актора грати роль, контролює якість гри і вносить до неї корективи, які поглиблюють виразність ролі, включають її до загального акторського ансамблю спектаклю, поєднують з образністю загального оформлення постановки.

Дуже важливою частиною режисерської праці в театрі є побудова мізансцен і ритмічна організація спектаклю. Саме в мізансцені, тобто у співрозміщенні акторів на сцені, повинні пластично розкриватися співвідношення персонажів, їх вагомість у кожний момент спектаклю. Мізансцена – динамічний провідник драматичних взаємин і одночасно – засіб активізації глядачевої уваги, своєрідна образна підказка глядачеві, акцент на тих чи інших драматургічних станах і позиціях.

Ритм – загальний нерв сцени. Він повинен повністю відповідати рівню драматургічної напруженості п'єси і захоплювати глядача, створювати в нього відповідний дії емоційний стан.

Конче необхідно, аби театральний режисер не захоплювався своїм постановочним всевладдям, а глибоко пов'язував власну режисерську трактовку п'єси з індивідуальними особливостями акторів, створював найліпші умови для розкриття їх психофізичних можливостей. Адже попри всі геніальні режисерські знахідки, театр – це спілкування глядачів з актором, з його можливостями в розкритті характерів героїв. І головна вдача спектаклю, коли режисер органічно формує сценічний простір, динаміку мізансцен,

видовищність оформлення відповідно до можливостей акторського перевтілення, особливостей їх обдарування.

Ці положення є загальними для всіх різновидів театру, серед яких *ляльковий театр, театри тіней, мініатюр, театри одного актора, театри типу «латерна магіка»*, які поєднують театр, кіно та світлові шоу тощо.

Театральна режисура – унікальна сфера людської діяльності, яка вимагає тривалої величезної зосередженості на складному концентрованому образі, якому треба підпорядкувати безліч найтонших людських відчуттів і переживань. Не розгубити єдиний камертон спектаклю в одночасній роботі з виконавцями – складне психологічне завдання. Не дивно, що більшість видатних режисерів за складом свого творчого характеру – справжні диктатори, із складним, суперечливим характером яких змушені рахуватись творчо віддані їм люди театру.

Музичний театр

Ще складніші режисерські завдання постають перед постановниками музичних вистав – *опери, оперети, мюзиклу*.

До всього вищесказаного додається необхідність враховувати специфічні можливості співаків і танцівників, органічно поєднувати спів, танець, драматичні елементи та об'єктивно існуючі в музичному театрі підвищені вимоги до яскравої видовищності оформлення спектаклю. Найскладнішим за цих умов є поєднання умовності співу й танцю, виразних сценічних ефектів з життєвою правдою акторського розкриття характерів персонажів.

А треба ще створювати ритмічний малюнок партій і всієї вистави відповідно до музики, яка є повноправним «учасником» спектаклю, «розвести» мізансцени, у яких би зберігалась образність твору й одночасно створювались умови для суто фізичного співіснування солістів, хору, танцюристів, а коли треба, то й драматичних акторів, що нині не новина на музичній сцені.

Саме тому режисура музичної вистави – абсолютно окрема галузь театральної режисури, якій здебільшого навчають у системі музичної освіти. Проте практика театру знає багато блискучих прикладів участі режисерів драми і кіно в постановці опер, оперет і навіть балетів, не кажучи вже про мюзикли. Достатньо згадати такі прізвища, як В. Немирович-Данченко, Ю. Любимов, кінорежисери Ф. Дзеффіретті, А. Кончаловський і багато інших. Адже природа режисерського обдарування в основі своїй – однакова для всіх видів режисури. Все залежить тільки від індивідуального таланту та сфери творчих інтересів кожного окремого митця.

Цирк

Дуже специфічною сферою режисерської праці є цирк.

Створювати єдиний художній образ, загальний стиль циркової вистави режисеру доводиться з абсолютно різноманітних елементів, у яких здебільшого технічний чинник значно переважає мистецькі виражальні елементи, а просторова організація спектаклю раз і назавжди задана особливостями циркової арени.

За таких умов драматургія вистави будується як феєричне видовище, у якому зіштовхуються різні, часом протилежні блоки емоційних станів глядача: сміх, страх, радість, жах, здивування, емоційна розрядка – усе це стає повноправним складником драматургічних засобів режисера цирку, який відбирає та поєднує певні номери, які цю емоційну атмосферу створюють. Для цього в розпорядженні режисера є музика, світло, виходи ведучих з репризами, різноманітна тематика клоунських номерів тощо.

Безпосередня робота з артистами здебільшого полягає в поєднанні окремих драматургічних елементів з технічною першоосновою кожного з номерів, визначенні

певних емоційних станів, розробці спеціальних ефектів оформлення, серед них тематичних, стилістичному корегуванні костюмів та основних елементів реквізиту залежно від загальної тематики та ідейно-художньої спрямованості вистави.

Концертні програми

Концертні програми – ще одна сфера режисерської творчості, яка останнім часом набуває особливої ваги.

Існує п'ять провідних форм концертних видовищ. Перша – це власне **концерт**, який складається з певної кількості номерів і має такі види:

- збірний;
- тематичний (до певного свята і т.п.);
- одножанровий (типу «вечір романсу», або гумористичний);
- бенефіс (найчастіше – ювілейний);
- сольний концерт.

Окрім розробки принципів декораційного та світлового оформлення, режисура кожного з них виконує такі функції:

- у першому випадку – логічно-емоційний підбір номерів і побудова їх послідовності залежно від типу аудиторії;
- у другому – розробка відповідного сценарію з обов'язковим включенням різного роду текстів, привітань тощо;
- у третьому – розробка загального образу концерту, який створить відповідну атмосферу і дасть змогу створити наскрізну драматургію концерту;
- у четвертому - режисура виконує завдання, у яких поєднуються принципи обох попередніх видів концерту.

Друга форма – **естрадний сольний концерт** (саме естрадний, оскільки сольні концерти класичної музики, авторської пісні, літературно-драматичні тощо через свою природу та здебільшого обмежені фінансові можливості потребують лише загальної організації) нині практично перетворюється на **шоу** – ефектне, стрімке, креативне видовище і являє собою повноцінний продукт режисерсько-постановочної творчості, у якому головне – яскрава сценічна форма.

Третя форма – **естрадне шоу**, котре може бути як естрадним сольним концертом, так і тематичним збірним концертом, – видовище масштабне і величезне значення в ньому відіграє художнє оформлення, наявність грандіозних спецефектів, створення постановочними і музичними засобами особливої атмосфери радісного свята.

Естрадне шоу є різновидом змістовнішої четвертої сценічної форми – **театралізованого концерту**. Він являє собою самостійний мистецький твір, у якому кожен окремий номер органічно входить до загальної художньої структури видовища, розвиває єдину наскрізну тему, ідею, драматургічну концепцію. Головне в режисурі такого концерту – безперервність його програми, повний контроль за численними технічними операціями, які треба вибудовувати так, аби вони проходили непомітно і нечутно щодо тих номерів, які в цей час виконуються на сцені. І водночас, розв'язання технічних проблем неможливе без ретельно продуманого використання тих чи інших жанрових форм, які дають змогу забезпечити безперервний контакт з аудиторією, розвиток драматургії, й одночасно створюють комфортне середовище для заміни декорацій, зміни складу учасників концерту. Ще одна складність таких концертів – необхідність органічного поєднання суто концертних і театральних форм.

Особливої ваги це поєднання набуває в такому специфічному виді театралізованого концерту, як **офіційний чи урядовий**. Зазвичай, це складний за драматургією мистецько-публіцистичний твір, у якому поєднуються найрізноманітніші види і жанри мистецтва, культури, пропаганди. Робота над драматургією і постановкою таких концертів надзвичайно складна, відповідальна і вимагає від режисера універсальних знань і навичок

у всіх галузях культури і мистецтва, політичного розвитку, громадянського мислення, гострого стильового відчуття можливостей поєднання академічного і сучасного, загальновизнаного і новаторського. Режисер цих концертів – людина з абсолютним художнім смаком і масштабним стилем творчого мислення.

Світ концертної режисури дуже різноманітний. Слід згадати такі постановочні жанри естрадного видовища, як *вар'єте* – калейдоскоп розважальних номерів; *кабаре*, побудоване на поєднанні розважальних номерів і злободенного напівімпровізованого конференсу, на клубній атмосфері спілкування з глядачами за столиками; *мюзік-хол* – розважальний музичний спектакль, побудований на спрощеній драматургії, яка розгортається за допомогою музичних номерів; *театри мініатюр* тощо.

Але режисуру всіх цих жанрових форм об'єднує головне – *уміння побудувати логічну за змістом, динамічну за композицією, ефектну за формою драматургію концертного видовища*. Це вимагає чіткого визначення теми, широкі знання в галузі класичного та сучасного концертного репертуару, володіння достатньо повною інформацією про потенційних виконавців і взаємин між ними. Останнє посідає далеко не останнє місце в організації концертної діяльності, а іноді стає ледве не вирішальним чинником успішного проведення концерту.

Режисер естради повинен володіти значним арсеналом сучасних виражальних засобів, без яких сьогодні важко уявити собі яскраву виставу – спеціальні мультимедійні засоби, екрани, проектори, технічне обладнання для спецефектів, освітлювальні прилади різного призначення і т.п. Декоративне оформлення – почасти дуже динамічне і складне в постановочному плані; поєднання різноманітних звукових партитур, музичних колективів, живого виконання і фонограм, засоби прямого контакту з глядачами у вигляді надувних кульок, квітів, конфетті – всі ці виражальні засоби сучасної концертної вистави можна перераховувати довго. Вони повинні об'єднатися на основі єдиного драматургічного стрижня, зцементуватися репрізами, голосами за кадром, ефектним поєднанням учасників різних номерів на єдиній тематичній основі. Дуже важливо забезпечити в монтажній структурі концерту обґрунтовану взаємодію між індивідуальними номерами та масовими епізодами, у яких можуть бути зайняті виконавці здавалося б несумісні за всіма ознакам, скажімо, реп-виконавці та військовий ансамбль (а такі приклади є, і навіть у структурі дуже відповідальних концертів).

І звичайно, найскладніше завдання – провести через весь концерт обрану тематичну лінію, залишаючи глядача в постійному емоційному напруженні, яке не завадить його об'єктивному бажанню розважитись. Саме вміння такої драматургічної організації концертної вистави – ознака високого класу режисера.

Масові видовища

Специфічною формою режисури є *масові видовища*, режисура *масових свят*. Відповідно до теми і драматургії таких свят вони можуть поєднувати в собі різноманітні форми й елементи театру, музики, концертних жанрів, кіно, телебачення, спортивних вправ (серед іншого з технічних видів спорту), ігор, конкурсів, активних форм споживання їжі (скажімо на масляну) тощо.

Режисура таких свят будується відповідно до особливостей місця проведення заходу, яке може бути не просто величезним, але й розгалуженим у просторі. Принциповою відмінністю від концертних видовищ є властиві масовим святам поліцентричність, динамічне переміщення глядачевої уваги з об'єкта на об'єкт, активне залучення глядачів до участі в певних елементах свята.

І все ж головні засади режисерської праці залишаються незмінними – створення цілісного драматургічного каркасу, цікаве проведення тематичної лінії, органічне поєднання різноманітних елементів у єдине синтетичне видовище на основі загального темпоритму свята.

Початок, розвиток, кульмінація, фінал – ці звичні драматургічні компоненти зберігають своє значення в будь-якій театральній і концертній формі. І провести через них глядачеву увагу – незмінне завдання режисури.

Радіо

Ці ж самі завдання є актуальними і для такої порівняно нескладної сфери режисерської діяльності як *радіо*. Порівняно нескладної тому, що режисер радіо має справу лише з трьома виражальними компонентами – словом, звуками та музикою. Однак це і становить головну складність радіорежисури – мінімальними засобами створити цілісну композицію радіотвору, яка б інформувала, сповнювала емоціями, пробуджувала зорову уяву слухача.

Природно, що творчий бік режисури на радіо проявляється в основному в постановочних програмах, які нині раніше існували тільки на загальнонаціональних каналах державного радіо, та й то здебільшого у формі розважальних музичних і гумористичних програм. Однак зрідка з'являються і радіовистави, інсценівки літературних творів. Усі вони вимагають ретельного драматургічного аналізу, вдумливої роботи з акторами, читцями, музикантами, звукорежисером задля створення специфічного художнього радіообразу, в якому атмосфера подій передається драматичним використанням реальних і штучних звуків, методами звукових асоціацій, створенням ілюзії просторових об'ємів. Колись ця робота досягла на провідних радіостанціях світу надзвичайно високого рівня – достатньо згадати блискучі радіовистави радянського радіо, постановки радіоп'єс за участю видатного шведського кінорежисера Інгмара Бергмана, або скандально відому паніку, яку викликала в кількох штатах США зроблена «під репортаж» радіоінсценівка за фантастичним романом Герберта Уеллса, постановником якої був майбутній кінорежисер Орсон Уеллс.

У кращих радіоспектаклях і радіофільмах (а колись була і така форма радіо, у якій інформаційно-драматургічна дія наче відповідала побудові документального фільму) слухачі не тільки уявляли собі, як були розташовані дійові особи в уявній мізансцені, але й *чули* це. Глибина простору, своєрідні крупні та дальні плани виразно передавали своєрідну атмосферу інтер'єрів, ледве не стереофонію звучання.

В одній з найвідоміших радіовистав – «Падіння міста» (США), виразна – плавна, або дуже різка переміна передніх і глибинних планів, була головним художнім прийомом. Видатні зразки радіорепортажів створив під час блокади ленінградський радіожурналіст Леонід Маграчов: слухачів вражали неначе зримі образи бойових дій. Справжніми радіовидовищами, творчо адекватними його театральним і телевізійним постановкам («Мартін Іден» і «Незнайомка» за віршами О. Блока) були радіовистави Анатолія Ефроса. Деякі з таких радіопрограм являли собою також своєрідні шедеври техніки звукозапису. Чималий успіх у слухачів мали радіоп'єси українських драматургів-радійників Іллі Хоменка та Володимира Фоменка. Застосовані в них специфічні аудіальні виражальні засоби дозволяли слухачам неначе увійти в просторовий світ радіодії.

Комп'ютерні ігри

Особливий вид режисури, сформований у комп'ютерну еру – режисера віртуальних комп'ютерних ігор. Ця діяльність являє собою певний конгломерат кінематографічної ігрової й анімаційної режисури. Вона також будується на хоча й своєрідній, але класичній драматургії і вимагає насамперед креативності творчого мислення на основі нестримної зорової фантазії і доброго розуміння запитів потенціальних споживачів цього специфічного продукту розваг. Останнім часом драматургія комп'ютерних ігор все частіше стає ідеологічно заангажованою, що посилює значення драматургічної та режисерської розробки сюжету, фабульних ситуацій, психологічних характеристик

віртуальних героїв, застосування наближених до реальності ознак середовища дії, характерів героїв гри.

До того ж, нормою сучасної масової культури є створення на основі драматургії комп'ютерних ігор інших творів – кінематографічних, літературних і навіть сценічних. Має місце й активний зворотний процес. Усе це робить режисуру віртуальних дійств чимдалі вагомішою ланкою в загальній структурі режисерського фаху.

Видів режисури багато, але, безперечно, найрізноманітнішими сферами незчисленних форм реалізації творчих режисерських підходів до створення синтетичних видовищних форм є кінематограф і багато в чому споріднене з ним телебачення.

Кінематограф

Слово, звук, виконавська майстерність складають хоча й важливі, однак лише одні з численних виражальних засобів *кіномистецтва*, для якого головним, об'єднувальним компонентом фільму було і залишається динамічне зображення.

Для кінорежисера визначальна в режисурі проблема органічного синтезу різноманітних виражальних засобів є надважливою, адже, на відміну від інших видів режисури, він не просто композиційно, драматургічно вибудовує образ, не просто з'єднує різні мистецькі компоненти в цілісне видовище – він здатний створювати власний віртуальний світ. Нинішній технічний рівень кінематографії дозволяє кінорежисерам втілювати в екранних звуко-зорових образах будь-які творчі фантазії, котрі ще донедавна були під силу тільки письменникам.

Складною є і технологія створення фільму, адже зйомки різних епізодів та окремих кадрів здебільшого відбуваються дискретно, тобто окремо, дуже часто залежно від сезонних, погодних, виробничих умов. Кінорежисер повинен постійно тримати в уяві, творчій свідомості загальну картину всього фільму, аби забезпечити змістову, стилістичну, монтажну відповідність усього знятого матеріалу. Режисер кіно майже ніколи не працює над цілісним твором – він створює та збирає його частинами, забезпечуючи не тільки єдність власного бачення, але й цілісність творчо-виробничих зусиль усього колективу знімальної групи.

Однак сказати, що кінорежисура – найскладніша з усіх режисерських спеціалізацій, було б неправильно. Просто вона вимагає величезної суми творчо-технічних знань, навичок, організаційних дій і є найзалежнішою від фінансового забезпечення та непередбаченою за подальшою прокатною долею сферою режисерської діяльності.

Та все одно – кінематографічна режисура залишається омріяною сферою для більшості людей з режисерським обдаруванням через властиву їй здатність найповніше виражати власне світобачення режисера, активно формувати ідейно-художній світогляд масової глядацької аудиторії.

Загальні ж засади режисерської праці в кіно залишаються незмінними – драматургічна організація образів життя з окремих монтажних елементів задля створення нової художньої реальності.

В історії кінематографа був певний період, коли класичні, загальні принципи режисури неначе атакувалися з усіх боків з позицій теорії принципово нової реальності, яку створює кінематограф.

Різноманітні погляди на кінематограф, як відображення «життя як воно є», або навпаки, «життя як воля режисера і оператора», відкидали драматургічну організацію кінематографічного матеріалу, необхідність продуманої режисерської творчості, акторську гру як головний компонент екранного видовища.

Підставами для цього були ще небачені експерименти радянського кінорежисера Льва Кулешова з монтажу «екранної людини» із фрагментів реальних людей-натурників, монтажні пошуки Дзиги Вертова, а також екранні експерименти німецьких і французьких кінематографістів в галузі емоційного монтажу.

Однак подальший розвиток кінематографа, зокрема – документального, розкрив нові, нескінченні небокраї розвитку режисури як форми художньої та публіцистичної свідомості.

Здавалося, що ХХ століття, яке довго називали ще й «століттям режисури», створивши кінематограф як принципово нове синтетичне мистецтво, завершило розвиток видовищних форм суспільного мислення. Однак це було лише доти, доки на арену суспільної та мистецької свідомості активно не вийшло *телебачення*.

1.3. ТЕЛЕБАЧЕННЯ В СИСТЕМІ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА КУЛЬТУРИ

Телебачення, без сумніву, є найбільшим соціально-культурним явищем другої половини ХХ століття. Воно суттєво вплинуло на розвиток цивілізаційних процесів у всьому світі, на подальшу глобалізацію суспільно-політичного, економічного, культурного життя людства, докорінно змінило культурний побут мільярдів людей.

Разом з тим, телебачення вплинуло і на безпосередній розвиток самої культури, ставши водночас і ретранслятором найкращих культурних і мистецьких явищ, і творцем ще небаченого потоку масової культури, розрахованої на невибагливий культурний рівень величезних мас людей. Подібний процес має місце і в площині, умовно кажучи, суспільно-політичного телевізійного мовлення, яке одночасно є засобом активізації громадянської позиції телеглядачів і засобом тотального пропагандистського впливу, яке притупляє громадянську свідомість. Усі ці особливості пов'язані з винятковою мірою екранної достовірності, одномоментного систематичного впливу, якими телебачення відрізняється від інших засобів масової комунікації.

Як ми вже казали, до чотирьох класичних типів видовищ (обрядового, спортивного, мистецького, балаганного) телебачення ввійшло п'ятим повноправним родом, яке обґрунтовано є *комплексним* видовищем, адже воно здатне реалізовувати чи транслювати всі інші типи видовищ.

Крім того, телебачення внесло принципово нові риси в давні засади видовищної природи. Так, однією з характерних рис телебачення як нової форми обрядовості є програмна структура, завдяки якій у певні дні, у певний час відбуваються однакові екранні «події» – показуються фільми, або новини, або обов'язковий суботній «Голубий вогник», як у радянські часи, чи щорічна новорічна демонстрація «Іронії долі, або з легким паром!».

Своєрідним телевізійним обрядом стало чекання певних передач у певний час, суттєво змінивши тим самим характер колективних форм спілкування.

Активно вплинуло телебачення і на формування жанрових особливостей, виражальних засобів журналістики, кіно, театру, естради, музичного мистецтва, інтегрувавши в собі майже весь історичний творчий досвід цих сфер духовної діяльності.

Система телебачення, яка не має аналогів в історії культури за обсягом одномоментного впливу на аудиторію, сформувалася одночасно з об'єктивними світовими процесами формування масової культури і зуміла поєднати в собі різноманітні її сфери: інформацію й мистецтво, пропаганду й масові видовища, рекламу й освіту, розваги й пізнання.

У дійсності немає такого синтетичного виду і жанру культури і мистецтва, які б не були у тій чи іншій формі задіяні в програмах телебачення, набуваючи нової екранної форми.

Усе це не просто вимагає від режисерів телебачення різнобічності, але робить їх воістину універсальними режисерами. Природно, що телевізійне виробництво диктує певну, інколи жорстку спеціалізацію відповідно до особливостей певних каналів і типів режисерського обдарування, але безперечно, у процесі творчого становлення режисери-

початківці повинні хоча б мати уявлення про основні режисерські засоби в усіх галузях культури і мистецтва, з якими їм доведеться зустрітись у процесі створення телевізійних програм, а тим більше – про загальні засади режисерської діяльності і творчості.

Колись визначний теоретик телебачення Сергій Муратов висловив парадоксальну, однак дуже точну думку: «Кіно – це різновид телебачення».

Так часто буває в житті, що часткове через різноманітні причини з'являється на світ раніше цілого. Колесо – поперед воза, турбіна – поперед літака і т.д. Тривалий час кінематограф і телебачення конкурували між собою за всіма напрямками, потім почали взаємозбагачуватись. А нині відбуваються технічні зрушення, які можуть поступово привести до майбутнього злиття цих двох екранних форм відображення життя. Але поки що телебачення і кінематограф здебільшого взаємодіють лише в одному напрямку – телевізійному, і специфіка особливостей драматургічної побудови, застосування виражальних засобів і, найважливіше, жанрова своєрідність кіно і телебачення, а отже, й особливості режисерської діяльності, існують як об'єктивні чинники.

Початковий період розвитку телебачення був сповнений багатьох чудових ілюзій – як у фільмі «Москва сльозам не вірить», у якому один з героїв упевнено пояснює, що «через двадцять років не буде ні театру, ні кіно – одне телебачення». Подальший розвиток засобів масової комунікації та мистецтва довів, що існування телебачення не тільки не становить принципової загрози існуванню інших видів синтетичної творчості, але й великою мірою є транслятором досягнень майже всіх видів творчої діяльності. Не сталося докорінної телевізійної революції й у формуванні принципів режисури. Єдине, що суттєво змінилося, – діяльність режисера на телебаченні немов би розпалася на певні великі блоки функцій.

1.4. РОЛЬ І ФУНКЦІЯ РЕЖИСЕРА В СИСТЕМІ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Телебачення – величезна, розгалужена організаційно і творчо система, яка до того ж розподіляється на дві основні галузі – власне телебачення та створення фільмів для телебачення і два основні, хоча й умовні роди – документальне та ігрове (постановочне) телебачення. Саме тому функції режисера на телебаченні мають подвійний характер.

У документалістиці (окрім телевізійного фільму), де головна драматургічно-організаційна роль належить редактору, режисер найчастіше втілює інформаційний чи сценарний матеріал у звуко-зорову форму, готуючи передачу до ефіру. Він відповідає за оформлення та розміщення камер у студії чи під час позастудійних трансляцій і записів, за вибір зображення з усіх варіантів, які з'являються на контрольних моніторах, за використання різних засобів виразності, які є в його розпорядженні (звук, світло, відео- та кіноплівка, документи тощо). Працюючи за режисерським пультом, режисер через систему зв'язку керує діяльністю творчих і технічних працівників, контролює фактичний хронометраж окремих етапів та загальної тривалості програми і рекламних матеріалів.

Разом з редактором режисер працює над підготовкою програми, визначаючи необхідні виражальні і технічні засоби, найліпші шляхи реалізації сценарної основи програми, при потребі проводить позастудійні зйомки, монтує позастудійні відеоматеріали, готуючи їх до ефіру.

Технологічно робота режисера телебачення починається із затвердження теми майбутньої програми, отримання від головного режисера завдання на створення програми на основі сценарію, сценарного плану, або просто плану оперативних зйомок, за які відповідає редактор.

Режисер входить до складу творчої групи, яка ще включає редактора та ведучого оператора. Інші працівники або включаються в творчо-виробничу групу відповідно до складності роботи, або працюють з нею за графіком.

Також за графіком працює випускаючий режисер, тобто такий, який або тільки випускає програму в ефір, або ще й попередньо готує до випуску необхідні відео- та кіноматеріали.

У художніх, постановочних програмах режисер, зазвичай, розробляє режисерську експлікацію (план майбутньої програми), або режисерський сценарій, в яких вказуються об'єкти зйомок, їх приблизний хронометраж, ролі, необхідні виражальні засоби, фахівці, техніка, спеціальні ефекти, передбачається використання архівних матеріалів.

Для ігрових програм та складних за постановкою неігрових передбачаються репетиції з виконавцями, так звані трактові репетиції, тобто чорнові прогони програми з метою встановлення узгоджених дій усіх учасників телевізійної групи та відпрацювання технічних питань запису чи трансляції.

Зйомки нескладних інтерв'ю, репортажів, допоміжного зображального матеріалу можуть проводитися без режисера – оператором чи редактором і оператором, а за присутності в групі асистента режисера – асистентом і оператором. У всіх інших випадках режисер безпосередньо керує зйомками, визначаючи драматургічно обумовлений відбір об'єктів зйомки, передбачаючи характер майбутньої монтажної організації, визначаючи розміщення камер і використання спеціальних технічних засобів.

Під час записів програм режисер безпосередньо проводить ефірний монтаж, включаючи ті чи інші камери, а під час підготовки відеоматеріалів до ефіру – монтує матеріали разом з відеомонтажером, а при потребі – за участю звукорежисера.

Слід звернути увагу на те, що ефірне телебачення дозволяє одночасно здійснювати зйомку, обробку зображення й звуку та їхній монтаж, не зупиняючи реального процесу розгортання подій, що транслюються, або записуються на плівку. Ця особливість суттєво формує специфіку режисерської праці на телебаченні, вимагаючи від режисера великої динамічності мислення.

При потребі режисер проводить озвучування програми – разом із звукорежисером записує закадровий дикторський текст, репліки акторів, проводить дубляж фільмів на необхідну мову, підбирає музичне та шумове оформлення.

Режисер відбирає шрифти, необхідні для створення титрів програми, і формує їх композиційно, творчо розв'язує питання створення телезаставок і їх використання.

У художніх формах телебачення функції режисера в загальному вигляді відповідають розумінню провідної ролі режисерського задуму в театрі, кіно та естрадній діяльності, тобто режисер виконує дійсно творчі, керівні та об'єднуювальні функції, працюючи в нерозривній єдності з редакторами, продюсерами, координаторами програми.

Зазвичай, він має одного, чи (при потребі) кілька асистентів або помічників режисера, які за його завданням виконують різноманітні допоміжні й організаційні функції.

У телевізійному кіно місце режисера в роботі над фільмами також може мати подвійний характер, оскільки значна кількість телефільмів, або ж телепрограм, які за формою відповідають поняттю фільму, є авторськими програмами журналістів-ведучих, що практично робить функції режисера телекіно аналогом функцій режисера документального телебачення.

Коли говорять про виражальні засоби режисури, зазвичай починають з режисерського задуму, драматургії, композиції. І це правильно, оскільки майже в усіх видах режисерської діяльності саме драматургічний підхід до дійсності в усіх його формах визначає всю подальшу режисерську роботу.

І тільки в роботі телевізійного режисера первинним пластом творчості дуже часто є тільки ефірне *зображення*. Щоправда, стосується це в основному режисури інформаційних жанрів, у яких створення зображення через організаційні особливості телебачення може проводитися взагалі без участі режисера, який підключається до роботи тільки в процесі відбору, монтажу й озвучування матеріалу, саме на цих етапах реалізуючи драматургію майбутньої телепрограми.

Крім того, функція режисера навіть у деяких достатньо складних постановочно-формальних телевізійних мовленнях насправді позбавлена серйозних художніх функцій і знову ж таки зводиться до елементарного відбору, монтажу й озвучування. Це пов'язано із систематичною, сталою структурою телевізійних програм. Наприклад, режисер створює певний художній образ циклової програми, яка не змінює форму на протязі певного часу. Це може бути «Голубий вогник», «Дві зірки», «Голос країни» і тому подібні стаціонарні за місцем проведення телевізійні шоу. І якщо в першій програмі були і режисерський задум, і сценарій, і творчі пошуки, то в наступних програмах дії режисера зводяться до суто ремісничого (в кращому розумінні цього слова) відбору кадрів.

Така особливість телебачення аніскільки не принижує значення режисерської праці, просто вона неначе розділяє цю професію на функції режисера-постановника, режисера з монтажу та, умовно кажучи, випускаючого режисера. Це об'єктивна реальність телебачення, на яку слід зважати.

Однак головний зміст режисерської праці – драматургічний синтез різноманітних виражальних засобів задля створення кінцевого програмного продукту – залишається незмінним. Змінюються лише його форми і можливі обсяги режисерського самовияву залежно від виду і жанру телевізійних програм, над створенням яких працює режисер.

...Суттєвим є розуміння і організаційно-виробничих функцій режисера кіно, телебачення і телевізійного кіно.

Режисер – повноправний керівник, а отже, і вихователь творчо-виробничого колективу. Він повинен чітко розподілити обов'язки різних його членів, на кожному з творчо-виробничих етапів роботи пояснити кожному фахівцю особливості свого творчого бачення, уміти повноцінно використати його творчі особливості, знання, професійну майстерність.

Режисер повинен бути прикладом творчого пошуку, ентузіазму, чіткої організації праці, етичного ставлення до співробітників та інших учасників творчо-виробничої діяльності.

Дуже важливо, щоб режисер зміг створити навколо себе більш-менш постійний творчо-виробничий колектив однодумців. Це значно полегшує творчу працю, робить її оперативнішою, організованішою, а стилістику всіх творчих компонентів – органічнішою.

Природно, що все це робить питання режисерської етики й етики в творчому колективі взагалі не менш актуальними, ніж проблеми власне творчості.

Етика режисера повинна виявлятися не тільки в його власному людському ставленні до колег, але й у здатності до створення в колективі загальної високоморальної атмосфери, психологічного стану спільної праці, взаємодії, взаємопорозуміння.

Найскладнішим це завдання найчастіше виявляється в роботі з акторами – митцями з тонкою духовною структурою, перед якими стоять завдання перевтілення, тонкої психологічної взаємодії з партнерами, водночас з безумовним виконанням численних технічних параметрів руху в кадрі.

Такими ж складними, а іноді й ще делікатнішими, постають питання етики в роботі з непрофесіоналами, учасниками масових сцен тощо. Для них режисер взагалі повинен хоча б виглядати певним еталоном митця-громадянина, позиція й вимоги якого заслуговують на безумовну повагу і беззаперечно точне виконання.

Особливі стосунки пов'язують режисера з операторами та художником кінофільму, телепрограми – адже вони в межах своєї творчої професії є повноправними авторами екранного твору. Це вимагає взаємного пошуку оптимальних творчих рішень, які об'єднують у загальній стилістиці фільму, програми індивідуальні творчі стилі кожного з провідних творців – режисера, оператора, художника.

Режисер, насамперед у телевізійному кіно, разом з організаторами виробництва – продюсером, директором картини, адміністратором, бухгалтером тощо – відповідає за оптимальну організацію виробництва, витрачання коштів і матеріальних ресурсів, виділених для постановки.

Головною формою цієї організації для режисера є використання оптимальних творчих рішень, які, не знижуючи мистецький рівень роботи, дозволяють виконати її в необхідні строки та в межах реального фінансування.

1.5. РЕЖИСУРА ЯК ВИД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Отже, *режисура – це процес об'єднання різних аудіовізуальних інформаційних і художніх компонентів у цілісне синтетичне видовище на основі єдності образної чи інформаційної драматургії.*

Творчі особливості режисерського обдарування полягають у здатності зі всього обсягу інформації і виражальних засобів, які є в розпорядженні режисера, відібрати те, що найвиразніше розкриває змістовну, естетичну та емоційну сутність предмета відображення та ідейно-художнє ставлення до нього режисера.

Режисер повинен мати динамічну, гнучку психіку, швидке й адекватне сприйняття значних обсягів різноманітної інформації, образне мислення, рівень якого відповідатиме рівню образності, необхідного для того чи іншого виду режисури.

Режисер повинен уміти аргументовано й переконливо формулювати власні думки і погляди, мати здатність до спілкування, організаційні здібності та відчуття визначальних проблем суспільства, мистецтва і запитів аудиторії.

Режисер повинен постійно розвивати і поглиблювати здатність до різнобічного пізнання світу в усіх його проявах чи певних сферах життєдіяльності, шукати та напрацьовувати форми й засоби образного, аналітичного, інформаційного розкриття ознак і процесів життя, уміти практично використовувати технічний арсенал різних виражальних засобів, об'єднуючи творчі, технічні й організаційні зусилля колективу на основі поєднання максимального творчого ефекту й оптимальних виробничо-фінансових рішень.

Об'єктивними показниками режисера високого рівня є наявність у нього здатності до нових підходів в розкритті предмету відображення, тобто наявність власного стилю використання виражальних засобів режисури.

Головна особливість режисерської праці полягає в тому, що режисер створює продукти своєї творчості лише у власній уяві та організаційних діях, використовуючи результати спрямованих ним психофізичних і матеріальних дій інших працівників творчого колективу – фахівців окремих творчих професій і непрофесіоналів:

– з художником і оператором (у кіно і на телебаченні) він розробляє візуальний, пластичний образ твору;

– за допомогою акторської гри передає зміст, образність, емоціональний сенс художнього твору, розкриваючи та створюючи умови для вияву на сцені, у кадрі індивідуальності актора, його мистецьких психофізичних якостей, знання життя й характерів;

– разом із композитором, звукоформлювачем, звукооператором режисер створює зоровий образ постановки;

– у кіно і на телебаченні разом з монтажером режисер остаточно поєднує всі компоненти твору в єдине ціле.

І це тільки головні, визначальні етапи творчого співробітництва режисера із своїми співавторами.

Виходячи з цього, можна визначити, що *режисер – це керівник творчого колективу, професіонал у галузі синтетичних видів культури, мистецтва та інформації, який об'єднує спільні дії працівників різних творчих професій задля створення певних творів методом синтезу різноманітних виражальних компонентів на основі власного творчого й громадянського світобачення.*

Звичайно, особливості режисерської праці різні в кожному з видів синтетичних видовищ, але всюди вона базується на кількох загальних принципах: де б не працював режисер, від нього вимагається володіти п'ятьма основними вміннями:

- оперативно орієнтуватися в інформаційному та драматургічному матеріалі значного обсягу, що вимагає загальної культури, універсальних знань;

- відчувати себе «концентрованим глядачем», або виходити до глядача з власним глибоко індивідуальним, але актуальним і цікавим поглядом, що вимагає осмисленої, високорозвинутої естетичної та громадянської позиції;

- драматургічно розгортати точки зору на об'єкт режисури, розвиваючи ідеї та сюжет твору (а це вимагає образного чи глибокого логічного мислення, драматургічних чи журналістських професійних навичок і володіння словом);

- синтезувати весь притаманний кожному з видів режисерської діяльності арсенал виражальних заходів, що вимагає професіоналізму та креативності;

- ритмічно організувати матеріал твору, для чого необхідні музикальність, відчуття ритму та «пульсу сучасності».

Усі ці особливості режисерської праці відповідають системі фундаментальних засад режисури, зафіксованих у поняттях її об'єкта, предмета, матеріалу, мети, методу, які ми коротко визначимо.

Об'єкт ігрових форм видовища – духовний зміст соціального буття людини.

Предмет режисури в ігрових видовищних формах – процес образного розкриття духовного і суспільного змісту людської поведінки в усіх формах її перебігу.

У театрі цей процес протікає у формі боротьби, системи конфліктів.

Матеріал режисури в ігрових видовищних формах – взаємозв'язки звуко-зорових образів художньої реальності, які утворюють драматургічну дію.

Об'єкт документальних форм видовища, зокрема кінематографа і телебачення, – природне життя, реальна поведінка та суспільнозначима діяльність людини.

Предмет режисури документальних форм видовища – процес інформаційного чи публіцистичного розкриття змісту природного життя, реальної поведінки та суспільнозначимої діяльності людини.

Матеріал режисури документальних форм видовища – взаємозв'язки звуко-зорових образів природної та суспільної реальності, які утворюють драматургічну дію.

Загалом **предмет режисури** – драматургічна організація звуко-зорових образів і розкриття процесів природного життя і суспільнозначимої людської поведінки.

Загалом **матеріал режисури** – взаємозв'язки звуко-зорових образів художньої, природної та суспільної реальності, які утворюють драматургічну дію.

Мета режисури – створення просторово-часових видовищних творів, які розкривають процеси природного життя та суспільнозначимої людської поведінки.

Метод, за допомогою якого режисуря виконує своє завдання – синтез різноманітних інформаційних і художніх виражальних засобів на основі єдності інформаційної чи образної драматургії.

Розділ II. КІНОТЕЛЕРЕЖИСУРА ЯК ПРАКТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ

2. 1. СЦЕНАРІЙ І РЕЖИСЕР – ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ

Отже, ви режисер і приступаєте до омріяної роботи. З чого вона починається?

Телевізійні програми та фільми створюються на основі об'єктивного і суб'єктивного матеріалу. Суб'єктивним є життєвий досвід авторів, і насамперед – драматурга й режисера, їх відчуття світу, спостереження, пам'ять, емоційні переживання, знання та практичний досвід. Усе це тим чи іншим шляхом перетікає в драматургічну тканину будь-якого телевізійного чи кінематографічного твору, надихає її присмаком і правдою життя, індивідуальним авторським стилем.

Об'єктивні матеріали – усе те, що зйомочна група здатна відзняти, записати, змонтувати відповідно до драматургічного та режисерського задуму. Цих джерел, з яких формується майбутній твір, достатньо багато і кожен з них має власні історичні традиції, жанрову своєрідність і специфіку створення й використання.

Але перш ніж режисер приступає до практичного створення фільму або програми, з'являється *сценарій*, який є суб'єктивним драматургічним поглядом на об'єктивні матеріали майбутнього екранного твору.

Телевізійний сценарій, так само, як сценарій фільму, є літературною основою телевізійної програми, телефільму, її чорною, робочою версією, яка розкриває тему майбутньої програми, окреслює її цільові завдання, можливі об'єкти зйомок, пропонує героїв та інших учасників програми, намічає головні виражальні прийоми драматургії та основні змістовні і художні елементи майбутнього тексту.

Глибина і ретельність розробки сценарію залежить від складності програми і вимог конкретного виробника програми. В інформаційних програмах чи таких, що розраховані на подієві зйомки та інтерв'ю, зазвичай достатньо сценарного плану з викладом головних компонентів програми. В інших випадках сценарій має більш розгорнуту форму і поглиблений зміст.

Найбільші вимоги зазвичай ставляться до публіцистичних нарисів, ігрових і науково-пізнавальних програм, які потребують детальної розробки літературного і фактичного матеріалу, оригінальної драматургічної побудови.

Стандартний сценарій неігрової *телепрограми* інформаційного чи аналітичного жанру являє собою опис майбутнього зображення в лівій колонці аркуша і відповідного тексту в правій колонці.

Достатньо складні сценарії програм аналітично-художніх і художніх жанрів і будь-які кіносценарії зазвичай пишуться в довільній авторській формі – тій, яка задовольняє виробника програми. Тексти майбутньої програми здебільшого визначаються лише тематично, або з уточненням майбутньої стилістики викладу.

Головне в сценарії – розкриття певних думок, подій, концепцій з урахуванням можливостей їх екранного розкриття, специфіки телеекрана. Сценарій повинен адекватно можливостям виробничого процесу намічати майбутні аудіовізуальні образи, чітко окреслювати головні драматургічні прийоми побудови фільму.

Авторські ремарки можуть бути якими завгодно стилістично, але давати повне уявлення про те, що пропонує автор для створення програми. Тобто, автор сценарію повинен уявно бачити майбутню програму, навіть розуміючи, що у подальшій роботі вона може набути іншого вигляду.

Подальша робота над сценарієм редактора полягає в організації якнайповнішої і найвиразнішої драматургії, пристосуванні сценарію до можливостей виробника.

Режисерська робота над сценарієм передбачає створення індивідуального звукозорового образу програми, яка тематичного відповідає літературному сценарію, але відбиває особливості конкретного режисерського стилю та в максимально повній мірі

відповідає перебігу життєвого процесу під час практичної реалізації сценарного матеріалу у формі телепрограми.

Тема сценарної майстерності та сценарних форм, змісту, композицій, прийомів – безмежна і, власне, виходить за межі курсу режисури, тим паче – створення сценарію ігрових форм, де літературна першооснова обов'язкова та є сферою самостійної професійної діяльності.

Крім того – в інформаційних і деяких аналітично-художніх формах замість сценарію існує план – перелік об'єктів з визначенням теми. Ще більш того – можливе створення програм і фільмів лише на основі режисерського *задуму*. Однак усе це нічого не змінює. Якою б не була форма сценарію – ретельний розпис майбутнього фільму на кшталт американських сценаріїв, або вільне окреслення тем, реальну драматургічну обробку твору виконує режисер. Саме він остаточно визначає місце певних драматургічних елементів, їх реальне наповнення та взаємозв'язок. З цього погляду сценарій документальних форм кіно- і телебачення є, здебільшого, таким же матеріалом для подальшої творчості, як і будь-які інші документальні матеріали.

Головна функція сценарію для творчого, мислячого режисера-документаліста і майстра інших неігрових і напівігрових екранних форм – бути своєрідним путівником об'єктами зйомки на основі певного публіцистичного або художнього *прийому*.

Наявність чи відсутність, життєвість чи формальність, образність чи примітивізм сценарного прийому – це перше, на що повинен звернути увагу режисер, читаючи сценарій. Треба чітко запам'ятати: або новий матеріал і тоді прийом може бути традиційним, або матеріал традиційний і тоді прийом зобов'язаний бути оригінальним.

Новий прийом і новий матеріал – велика рідкість і запорука успіху. До цього треба прагнути, але вимагати цього, не знімати нічого іншого – *непрофесійно*. Будь-який матеріал можна розкрити, будь-який прийом можна реалізувати, але це вимагає пошуку.

Традиційний матеріал у сполученні з традиційним прийомом його розкриття дасть тільки прохідний твір. Такі теж потрібні, але не становлять мистецької вартості.

Однак існує ще один чинник вдалої реалізації сценарію – запропоновані автором прийоми і засоби, які нехай і не є оригінальними, але точно співвідносяться з характером об'єктів відображення і дозволяють глибоко розкрити їх індивідуальну та образну сутність. До таких засобів можна зарахувати і вибір напрочуд самотніх людських характерів. Власне, самотність, яскравість характерів і їх розкриття в актуальному соціальному середовищі, найчастіше повністю замінює наявність якихось особливих прийомів. Адже це і є один з найвиразніших оригінальних матеріалів режисерської творчої організації, передусім на телебаченні з його особистісним характером спілкування з аудиторією.

Коротше кажучи, у будь-якому сценарії треба шукати раціональне, образне зерно, «посіявши» яке, можна отримати мистецький витвір.

У системі професійного кіно і телебачення перш ніж потрапити до рук режисера сценарій уже побуде в руках фахової редактури чи продюсерів. І якщо його передали режисеру для реалізації, значить хоч щось цікаве в ньому таки є, і це цікаве слід виділити і розвинути перш за все.

Вдалиий сценарій, окрім цікавого змісту й адекватного прийому, повинен нести в собі яскраво виражену авторську позицію, містити традиційні елементи розвитку драми, давати змогу застосувати динамічні можливості екрану.

Беручи до рук сценарій, не слід відволікатися на дрібниці, деталі – майже в кожному сценарії є чимало непрофесійного. Треба визначатись у принципових питаннях і вже потім вивчати внутрішню структуру сценарію, оцінюючи всі його подробиці з позицій того задуму, формування якого починається в режисера з першого ж моменту роботи над літературною першоосною.

Дуже важливо відразу ж, на стадії формування режисерського задуму реалізації сценарію, визначити на основі власного стилю та творчої уяви основний жанр і характер

викладу матеріалу – поетичний, публіцистичний, розповідний тощо. Це дозволить підсвідомо провести вибір тих чи інших драматургічних форм, виражальних засобів. Режисер, працюючи зі сценарієм, повинен поставити себе на місце того глядача, задля якого він збирається реалізувати, як нині кажуть, цей проект.

Масовий глядач вимагає зрозумілої, логічної, виразної форми викладу, активної суспільної позиції, цікавих фактів, зрозумілих, дохідливо розкритих у формах реальності образів, або ж вигадливої розважальності чи сенсаційної аналітики – кожній глядачевій аудиторії від кожного фільму чи програми потрібно своє. Власні потреби є й у всіх категорій глядачів, орієнтованих на певні канали, певні рубрики, певну тематику. Нерозуміння цієї аксіоми обов'язково веде до творчої поразки.

Звичайно, опускаючись до неவிбагливих потреб не слід, навпаки, глядача треба виховувати, його смаки послідовно формувати, однак будь-яка група соціально адаптованих глядачів заслуговує на безумовну повагу до її потреб.

Найгостріше проблеми сценарної майстерності та їх режисерського аранжування постають у портретних жанрах. Щодо цього всі драматургічні прийоми поділяються на дві групи: розповідь *про* людину та *саморозкриття* людини.

Адекватно цьому і використовуються відповідні матеріали та виражальні засоби: інтерв'ю, бесіди, листи, перегляди хроніки та фотографій, авторське розслідування – усе, що здатне передати атмосферу драматургічного розвитку, пошуку, осмислення екранного матеріала.

Саме це завдання – організувати *рух* драматургії – від конфлікту до конфлікту, від думки до думки, від вчинку до вчинку, від позиції до позиції, від першого духовно-інтелектуального поштовху до результатів активного дослідження – найпродуктивніше в будь-якій екранній формі. При цьому слід розуміти, що дія не обов'язково є зовнішня. Дією є і активна думка, активне співпереживання, активне сприйняття світу – нехай навіть виявлене тільки на обличчі людини.

Усе це відчуті, осмислити, побачити внутрішнім зором повинен режисер. Саме це він повинен шукати в сценарії, а якщо цього там немає – повинен створити сам, тобто виступити в ролі драматурга, сценариста. І на цьому етапі роботи над твором усе залежить тільки від його фактичних драматургічних здібностей, уміння добирати матеріал, об'єднувати його в композиційні форми, виявляти сутність і образність.

У дуже загальному вигляді все це формується в режисерському *задумі*, режисерському *баченні*, а потім корегується, розвивається в реальному спілкуванні режисера, оператора, художника з матеріалами майбутнього твору.

Однак не слід зациклюватися на первинному задумі. Реальність здатна багато що змінити в ньому. У будь-якій драматургії показ цілого через його найвиразніші частини є ефективною формою образотворення. Так само в життєвій драматургії створення програм і фільмів дуже часто один якийсь епізод сценарію виявляється достатнім для виразного розкриття всієї теми.

Наприклад, у сценарії відомого документального кінонарису «Катюша» передбачалось, що більшу частину фільму його зміст буде оповідати й коментувати відомий письменник-дослідник Сергій Смирнов.

Проте екранне саморозкриття героїні завдяки вдалому режисерському прийому – на той час дуже оригінальному – спілкуванню з кінохронікою – зробило колишнього морського піхотинця Катерину Дьоміну справжньою героїнею фільму, а всі інші сценарні лінії, включаючи автора, були відсунуті на другий план.

Дуже часто виникає потреба і в тому, щоб якимось по-іншому – цікавіше ніж в сценарії, розгорнути саму тему фільму. Скажімо, створюючи телефільм про пам'ятники, присвячені героям Другої Світової війни, можна зробити фільм про героїв, яким поставлено пам'ятники, або про творчість скульпторів, що ці пам'ятники поставили, або про події, пов'язані із збереженням пам'ятників, або про проблеми збереження самих пам'ятників... А можна обрати і той шлях, який обрали автори телефільму «Вічний

вогонь» (студія «Укртелефільм») – розповідь про військові дії на території України, неначе оживлені в пам'ятниках.

Подібним прикладам «несть числа».

Отже, вивчаючи сценарний матеріал, режисеру майбутнього екранного твору необхідно насамперед проаналізувати такі його визначальні компоненти:

- актуальність вибору теми відповідно до розуміння вимог часу та характеру майбутньої цільової аудиторії;

- актуальність запропонованої ідеї майбутнього твору та відповідність її власному світобаченню режисера;

- можливість дієвого екранного розкриття теми й ідеї твору у змістовно-зображальному вигляді;

- запроповану композиційну схему, наявність дієвого драматургічного ходу (прийому) – у неігровому сценарії;

- глибину та правдивість характерів героїв, дійових осіб;

- наявність виразних або прихованих життєвих, драматургічних конфліктів;

- можливість створення атмосфери активного емоційного співпереживання глядачів з екранними подіями.

Безсумнівне значення має також визначення назви майбутнього твору, яка здебільшого стає наскрізним емоційним стрижнем його драматургії.

Головне, аби в цілісній чи фрагментарній картині світу, у художніх образах чи публіцистичній оповіді, розгорнутій режисером на екрані, було чітко зафіксоване емоційне ставлення авторів до об'єктів відображення, щоб глядач отримав цікаву інформацію, прожив нехай короткий відрізок власного життя у віртуальному спілкуванні з цікавою людиною, у вирі цікавих подій, а не просто з нерозумінням спостерігав ефектні викрутаси режисерської самосвідомості чи схематичні сценарні схеми, нав'язані реальному життю.

Життя та його мистецькі трансформації надають безліч необхідного для режисерської творчості матеріалу – побутового, поетичного, філософського, публіцистичного і будь-якого ще.

Окремо слід сказати про значення *назви* твору, адже назва, в ідеалі, передусім у неігровому фільмі, програмі, є своєрідним *«внутрішнім образом постановки»*, метафоричним визначення сутності драматургічного твору, *емоційно-образною характеристикою змісту*. Правильно визначений внутрішній образ дозволяє найвиразніше побудувати пластичний образ фільму, телепрограми, створити його переконливу образну атмосферу, допомагає знайти та емоційно провести через екранний твір драматургічний прийом, за допомогою якого яскраво розкривається зміст твору.

Прикладом може бути назва згадуваного документального фільму «Вічний вогонь», або назва телефільму «Силою розуму» (студія «Укртелефільм»), в якому показані зусилля перших ентузіастів промислового розвитку України.

2.2. РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ І ПРИНЦИПИ КЛАСИЧНОЇ РЕЖИСУРИ

Вони дуже різні – численні види режисерської творчості. Однак є загальні для всіх принципи так званої класичної режисури, яка є методологічною базою будь-якої режисерської праці. Тим чи іншим чином усі вони спираються на головні постулати системи, розробленої К.С. Станіславським. Окрім наукового обґрунтування проблем акторської гри, ця система містить методологію аналізу драматургії, етапів побудови художнього образу, вияву й організації провідних складників будь-якого твору синтетичного мистецтва.

Отже, в основу класичної режисури покладені кілька принципів.

Перший з них – принцип *життєвої правди*. Він є засадою будь-якого реалістичного мистецтва і безпосередньо пов'язаний з необхідністю інформаційного та мистецького відбору, а звідси витікає другий принцип: *принцип надзавдання*. Надзавдання – це розкриття головної думки, ідеї твору, розвиток драматургії твору, акторської гри таким чином, аби на основі життєвої правди характерів і подій розкрити художню правду авторської ідеї твору.

Надзавдання формується автором на підсвідомому рівні на підставі життєвого досвіду і творчої уяви, а далі – на основі ретельної розробки твору. У режисера й акторів – навпаки – на основі свідомого аналізу твору, ролі, події. Цей аналіз надалі повинен стати частиною підсвідомої творчості, переживання, тобто формування адекватного подіям їх образу, а в актора – перевтіленню.

Із поняттям надзавдання поєднане поняття *наскрізної дії*. Наскрізна дія – це спосіб реалізації надзавдання, головна дія, яка повинна привести до розв'язання конфліктних ситуацій, або доведення їх до такої точки напруження, яка викличе у глядача так званий катарсис – психологічний стан глибокого емоціонального співпереживання, своєрідного самоочищення від негативних емоцій.

Наступний принцип - *принцип активності дії*. Його смисл у тому, що не треба *зображати* образи, почуття. Треба в цих образах і почуттях *діяти*. Власне, вся система Станіславського – це методологія активізації природи актора задля органічної дії у відповідно до надзавдання. Щодо режисури це означає необхідність добору таких виражальних засобів, які зможуть адекватно розкрити на екрані сутність подій і характерів.

Принцип органічності також витікає з попереднього. Усе в мистецтві повинно бути органічним, тобто не випадати із загального стилю твору, не бути штучним, випадковим.

У певному розумінні кінцевою метою акторської творчості є реалізація *принципу перевтілення*. Щодо режисури цей принцип означає глибоку адекватність творчості процесам життя. Причому, не має значення йдеться про спектакль чи про звичайний інформаційний телесюжет.

У практичній роботі про ці принципи думають тільки затяті теоретики. Але це не означає, що їх немає, чи ними не керуються. Просто – це альфа й омега режисерської творчості: для того, аби екранні твори знайшли свого вдячного глядача, вони повинні *правдиво відобразити* певні боки життя, бути активно спрямовані на вияв авторських думок, показувати життя, екранну дію в їх розвитку, виражальні засоби та форми їх застосування повинні органічно поєднуватись та точно розкривати драматургію твору, його художні образи.

А що ж являє собою *образ*? Це *суб'єктивна авторська модель реальності, яка відображає типові риси реальності у формі індивідуальних її проявів*. Тобто, це типове слід відтворити художніми засобами в ігрових формах екранного мистецтва, або віднайти в житті і допомогти розкритись – у неігрових формах.

Як це треба робити? Створюючи відповідну драматургічну форму та добираючи для її втілення на сцені чи екрані відповідні виражальні засоби.

У кожному синтетичному виді мистецтва та в екранній журналістиці є свої драматургічні форми і свої виражальні засоби, або свої особливості їх використання. Однак загальна тенденція така: режисер – не просто організатор видовища відповідно до літературної першооснови.

Задамося питанням – а чим, власне, займається режисер, розробляючи звуко-зоровий образ майбутнього твору, його композицію, добираючи ті чи інші виражальні засоби?

Відповідь може бути тільки одна – він творчо переосмислює драматургію твору відповідно до власного творчого стилю, з можливостями використання певного художнього матеріалу та виражальних засобів.

Нехай не повністю – адже навіть за кардинальної переробки сценарію залишається його тема, сюжет, головне коло дійових осіб, основні події, частина об'єктів тощо. Але кінцева драматургія будь-якого синтетичного твору, окрім найпростіших інформаційних форм, неодмінно несе на собі відбиток стилю, світобачення режисера, навіть при інсценуванні, екранізації класичних творів.

Є багато випадків, коли режисери докорінно змінюють характер, або взагалі відкидають сценарну першооснову, але це означає лише те, що вони беруть на себе обов'язки драматурга, сценариста.

У будь-якому випадку драматургічна режисура проходить через ті ж стадії творчої роботи, які властиві драматургічній, сценарній праці.

Усе починається із *здуму*, тобто вихідного уявлення режисера про його майбутній твір. Це більш-менш осмислений прообраз твору, який дає поштовх подальшій творчій роботі. Дуже часто задум одразу містить у собі всю ритміку майбутнього твору, його пластичні вирази, головні елементи драматургії. Якщо ні - режисеру доведеться психологічно хапатися за найменші відчуття майбутнього твору і розвивати їх на основі своєї фахової підготовки.

Але в будь-якому разі він проходить через фази уточнення змісту твору, визначення головної дії, тобто спрямування до певної мети, за потреби – побудову паралельних, допоміжних дій, які сприятимуть розкриттю теми, які будуть поглиблювати головну дію.

Режисер повинен чітко визначити характер усіх конфліктних ситуацій твору. А це не тільки драматичні конфлікти на сцені. Це сила-силенна конфліктів: психологічні конфлікти між власними «я» людини, конфлікти між різними людьми, між людиною і суспільством, між суспільством та владою, між старим і новим, між сучасністю і минулим, між батьками й дітьми, між чоловіком і жінкою, між людством і навколишнім середовищем, між матеріальним і духовним і так далі, і таке подібне. Усе наше життя – нескінченний ланцюг взаємопов'язаних конфліктів різних рівней. Зовсім необов'язково, аби вони були непримиренними. Найчастіше в основі конфліктів лежать непорозуміння, відсутність доброї чи політичної волі, брак необхідної інформації. Конфлікти можуть бути чинником позитивного, або негативного розвитку. Може бути все.

Але в тому-то й полягає драматургічне завдання режисера, щоб віднайти ці великі чи малі конфлікти, розкрити їхні сутності, показати типові чи зовсім індивідуальні перебіги подій і накреслити шляхи розв'язання конфліктів, або ж хоча б поставити саму проблему необхідності подолання в такій формі, яка буде стимулювати – нехай тільки емоційно – але стимулювати до подолання конфліктів, до подальшого вдосконалення життя.

Тобто – головним матеріалом режисерської творчості є нескінченні *взаємозв'язки*, *боротьба*, у якій моделюються життєві зіткнення, життєві конфлікти, протидіють одна одній певні суспільні сили. І знову ж таки, мова йдеться не тільки про художні явища. Ці проблеми однаково постають і тоді, коли програма розповідає про створення нової техніки, чи втілення задуму художника.

Є, звичайно, такі види синтетичного видовища, для яких ці завдання є начебто зайвими, або допоміжними. Скажімо, вар'єте та його телевізійні різновиди. Але ж і там – кожен вихід танцюристок – це своєрідний виклик моді, конкурентам, застиглим смакам чи консервативній суспільній моралі. Звичайно, коли йдеться про справді високохудожнє видовище.

Дія! Конфлікт! Розвиток! Усе це може виступати і у формі нової, ще більш змістовної ніж раніше інформації. І кожного разу, у кожному епізоді будь-якого твору – свідомо чи здебільшого підсвідомо, але треба відповідати на ті ж самі запитання і давати відповіді за однаковою драматургічною формою : *експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, епілог*.

Така сюжетно-фабульна побудова твору має назву *архітектоніки* драми.

Експозиція дає розуміння витоків тих процесів, які будуть показані в екранному творі, показує загальну розстановку сил у майбутніх конфліктах, занурює глядача в атмосферу майбутніх подій. У документальних формах функція експозиції полягає у визначенні ситуацій, які привели до формування екранних подій.

Зав'язка – подія чи події, які безпосередньо починають подальший розвиток подій.

Розвиток дії, тобто цілеспрямований вплив одних учасників взаємодії на інших, – це події, які становлять зміст твору від зав'язки до розв'язки.

Дія розвивається через певні *перипетії*, тобто зміни ситуацій, які підштовхують розвиток дії.

Кульмінація – найвища точка драматичного напруження, якого досягають взаємини сторін екранного конфлікту. Кульмінація остаточно визначає систему драматургічних взаємовідносин.

Розв'язка – момент дії, у якому досягається остаточно перемога однієї зі сторін конфліктного протистояння, або примирення на основі взаємного порозуміння чи зміни обставин конфлікту.

Кульмінація і розв'язка можуть збігатись, так само, як і розв'язка та фінал.

Фінал – це підсумок, остаточно вираз авторської думки.

Ця схема драматургічної побудови, звісно, є умовною, як і будь-яка інша схема. Однак історично вона довела свою спроможність найвиразніше визначати головні моменти драматургії, без розуміння яких неможливо професійно побудувати дію та ритмічний малюнок будь-якого синтетичного видовищного твору, включаючи документальні форми.

Однак у найрозвинутішій теоретично сфері режисури – режисурі театральній, склалася суто режисерська система визначення складових архітектоніки твору:

– *головні обставини*, тобто такі, які накладають відбиток на всю дію, скажімо, протиборство Монтеккі і Капулетті, чи багатства й бідності тощо;

– *вихідна подія* – те, що готує зав'язку твору, тобто – це експозиція, вступ;

– *початкова подія*, тобто зав'язка;

– *перипетії* – події, які підштовхують дію;

– *центральна подія* – це кульмінація;

– *головна подія* – та частина твору, у якій акцентується ідея, стверджується позиція авторів твору;

– *фінальна подія*, тобто розв'язка.

Звичайно, кожен режисер може обирати будь-яку систему формулювань, аби тільки вона чітко розкривала сутність сценічних чи екранних процесів і була зрозумілою фахівцям, з якими він працює.

Однак без наявності такої системи неможливо провести ту частину формування режисерського задуму, яка пов'язана з роботою над первинним драматургічним матеріалом – п'єсою, сценарієм, лібрето, сценарним планом тощо.

Цей етап творчої роботи має назву *дієвий аналіз*.

Дієвий аналіз драматургічного матеріалу

Під час режисерського аналізу проявляються реальні риси майбутньої постановки, формуються зародки режисерського задуму.

Цей аналіз переважно складається з таких етапів:

– ретельне вивчення тексту та основних матеріальних, суспільно-політичних, історичних, географічних і т.п. компонентів драматургічного матеріалу (сценарію, лібрето, п'єси тощо);

– вивчення історичних, документальних, іконографічних і тому подібних матеріалів, пов'язаних з темою та змістом майбутнього твору

– проведення ідейно-тематичного аналізу та відповідності твору певній жанровій організації.

Цей своєрідний підготовчий період на цьому етапі переходить у стадію остаточного формування режисерського задуму, в якому складаються естетичні концепція та стилістика, уточнюються тема, ідея твору, мотиви, конфлікти, головні елементи драматургічної дії, визначається композиція майбутнього твору, необхідні джерела драматургічного матеріалу, відбір виражальних засобів, остаточне формування драматургії твору.

Але метод дієвого аналізу в театрі, кіно і телебаченні насамперед передбачає таку систему ретельного аналізу літературної першооснови майбутнього твору, яка дозволить надалі перетворити на реальну екранну дію будь-які елементи сюжету, фабули, психологічні складники драматургії, людського характеру.

Побудова загальної схеми майбутнього твору в дієвому аналізі невід’ємна і від визначення головних проявів характерів, відчуття атмосфери подій, ритмічної побудови твору.

Усе це режисеру потрібно продумати, зримо побачити і реалізувати на сцені, знімальному майданчику чи під час подієвих зйомок, постійно прагнучи до виконання одного з головних завдань режисерської творчості на стадії формування задуму – *переведення літературного матеріалу з розповіді про події в реальну екранну дію.*

Документ, який, власне, і є літературною формою цього процесу, створюється режисером за участю оператора та художника майбутнього фільму або постановочної телепрограми і називається **режисерським сценарієм.**

Він визначає всі основні елементи екранного твору: драматургічну композицію, послідовність кадрів, їхню крупність, характер зйомки, зображальний і звуковий зміст кожного кадру, його зображальну композицію, монтажні поєднання кадрів. Режисерський сценарій фіксує ретельно розроблене режисером ідейно-тематичне і стилєове вирішення майбутнього твору, необхідні для зйомок технічні засоби, елементи художньо-декораційного оформлення, акторський склад, об’єкти зйомок тощо.

До режисерського сценарію можуть додаватися так звані *розкадровки*, тобто малюнки всіх основних мізансцен майбутнього твору, що дозволяє прискорити подальшу зображальну організацію кожного кадру і епізоду, а також послідовно дотримуватися стилєової єдності твору.

Побудова режисерського сценарію є синтезом режисерської уяви та наукової методології дієвого аналізу літературної першооснови твору.

Звичайно, не можна ототожнювати цей процес під час написання режисерського сценарію, коли режисер ретельно продумує кожен дрібницький майбутнього твору, і при надоперативному мисленні під час зйомок події.

Але саме від того, наскільки свідомо чи підсвідомо режисер у кожен мить роботи над твором має в голові, душі, чи в сценарії – неважливо, цілісне розуміння твору в динаміці розгортання його драматургії, залежить і його художність, і його правдивість, життєвість, стилістична єдність тощо.

Слід також розуміти, що і певні структурні одиниці драматургії можуть поєднуватися між собою, і характер дій і конфліктів може набувати сховані, а іноді й чудернацькі, суто пластичні чи мовні форми. Зокрема, дія зовсім не обов’язково повинна розвиватись у реальному конфлікті людей, подій чи явищ. Вона може розкриватись у мисленні, діалогах героїв, у тексті документального чи навіть ігрового фільму, для якого зображення буде лише пластичною ілюстрацією до роздумів автора чи героя.

Справа в тому, що головними «героями» будь-якого твору є авторська думка, позиція, спрямування, відбір. Усе інше – лише реальні чи придумані компоненти екранного образу. Навіть звичайні новини все одно є відбитком суспільної, політичної, громадянської, естетичної позиції журналістів і власників каналу, які показують те, що їм здається важливим, те, що для них цікаво, те, що вони хочуть розповісти, а зовсім не те

безмежжя тематичного, ідеологічного, політичного і т.п. інформаційного простору, яке існує в світі.

Для того, щоб глибше зрозуміти надзвичайну важливість драматургічної першооснови будь-якого за видом і жанром екранного твору, корисно робити дієвий аналіз власних робіт за такою приблизно схемою:

- 1) Визначити основну проблему твору;
- 2) Визначити головну тему твору, предмет розповіді, тобто відповіді на запитання «Про що йдеться?»;
- 3) Визначити ідею або надзавдання твору, тобто те, заради чого твір написано. Ідея повинна формулювати власну мету студента як режисера твору;
- 4) Визначити жанр. Вибір жанру залежить не тільки від самої літературної першооснови, але й від емоційного ставлення до неї режисера;
- 5) Визначити внутрішнє «зерно» твору, тобто його концентрований змістовно-філософський, або зображальний символічний образ;
- 6) Визначити головну подію (або за Станіславським, – провідну обставину), тобто подію або події, які відбувалися до початку твору, але стали передумовою всіх подальших подій, що показані в творі;
- 7) Визначити початкову подію або експозицію, тобто події, що починаються за межами твору, але завершуються на наших очах. З них може починатися дія;
- 8) Визначити зав'язок дії – те, з чого безпосередньо починається її розвиток;
- 9) Визначити головні перепитії, тобто ті повороти подій, ті сцени, з яких складається дія;
- 10) Визначити центральну подію, кульмінацію, тобто найзначущу подію, найнапруженіший стан головних конфліктів, що визначають дію;
- 11) Визначити наскрізну дію, тобто те, унаслідок чого утверджується надзавдання;
- 12) Визначити конфлікт твору, тобто наочне зіткнення ідей, які приводять до боротьби між конфліктуючими сторонами;
- 13) Схарактеризувати історичне, матеріальне і т. ін. середовище, у якому відбуваються події;
- 14) Визначити характер атмосфери, у якій відбуваються події;
- 15) Визначити характери персонажів;
- 16) Визначити зовнішній вигляд персонажів;
- 17) Визначити надзавдання кожного з персонажів;
- 18) Визначити наскрізну дію кожного з персонажів;
- 19) Визначити ритмічний характер твору в цілому та окремих його частин;
- 20) Визначити характер декораційного оформлення;
- 21) Визначити характер звукового й музичного оформлення;
- 22) Визначити елементи дії, середовища, оформлення або окремих предметів, які можуть виконувати функцію художнього образу, що відбиває сутність твору.

2.3. РЕЖИСЕР ТА АКТОР – ВИБІР СИСТЕМИ АКТОРСЬКОЇ ГРИ ЯК РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТЕХНОЛОГІЇ

Акторська гра – найважливіший виражальний засіб ігрових форм синтетичного видовища. Вичерпне визначення акторської гри дав великий російський драматург О.М. Островський, вказавши, що «актор є пластичний художник». Він вважав, що глядачі отримують справжню насолоду від театру тоді, коли бачать, що актор неначе живе життям свого персонажа.

Саме цю акторську здатність до перевтілення поклав в основу власної системи К.С. Станіславський, довівши до абсолюту вимогу життєвої правдивості.

На жаль, ці вимоги з режисерської настанови перетворилися на дороговказ перед далекою подорожжю, або на недосяжний небосхил. Звичайно, є напрочуд талановиті актори, є окремі майстри перевтілення, але загалом акторська майстерність спирається радше на силу техніки, індивідуального стилю та особистого шарму, аніж на глибоке вивчення життя і подальше перевтілення в життєві образи.

У репертуарних театрах недостатній рівень акторської гри переборюють вибором адекватної драматургічної основи. А от у кіно і, частково, на телебаченні є значно більше можливостей для компенсації будь-яких акторських недоліків – від духовних до фізичних. Для цього існує зйомка короткими кадрами, вибір планів необхідної крупності, наявність каскадерів, дублерів, монтаж, озвучування іншими голосами тощо.

Але все одно – вибір виконавців є чи не найважливішою проблемою ігрового кіно і телебачення. Вдалий вибір за багатьма параметрами – зовнішня і внутрішня відповідність, духовний зміст, гнучкість пластики, шарм, звичка глядача бачити актора в тій чи іншій іпостасі, спеціальні дані, необхідні для певної ролі, почасти вирішують долю фільму чи програми, адже саме рівень і відповідність акторської гри найчастіше і є критерієм оцінки художності в очах переважної більшості глядачів.

І зовсім не обов'язково при виборі актора порівнювати його з тим образом, який склався в свідомості режисера. Багато хто з акторів в ході попередніх проб намагається вгадати саме цей – уявний образ, що склався у режисера. Не треба підтримувати їх у цьому прагненні. Це – сфера ремісничої режисури. Прагнучи зробити дійсно мистецький екранний твір, слід уважно шукати в кожному претенденті на роль його власне, побудоване на життєвому і мистецькому досвіді розуміння ролі. Це не означає йти за актором. Це – пошук життєвої і мистецької правди, яку актор зможе реалізувати в персонажі вашого екранного твору.

І звісно, що дійсно талановитий актор, поставиться до вашого бачення ролі так само уважно, як ви поставились до нього.

Основа обдарованості актора – його здатність до перевтілення та виражальні здібності, які він повинен постійно розвивати в процесі навчання та гри. Разом з тим, професіоналізм включає в себе і здатність актора відчувати соціальні і культурні процеси, орієнтуватись, якщо не в їх сутності, то хоча б в емоційній і психологічній атмосфері актуальних суспільних процесів. Зрозуміло, що таких акторів небагато і на всіх їх не вистачить. Однак орієнтація на цей високий рівень акторської гри повинна постійно стимулювати режисерів на пошуки таких екранних ситуацій і методів, які б допомогли акторові знайти в собі хоча б зерно щирої життєвої правди.

Але в будь-якому випадку найпершим обов'язком режисера стосовно актора є розбудити творчу ініціативу актора в потрібному напрямку. Напрямок цей визначається режисерським задумом, ідейним і художнім змістом твору.

Режисер повинен домагатись, щоб трактування кожної окремої ролі не тільки стало органічним для актора, але збігалось з трактуванням іншими акторами інших ролей. І водночас, бажано, аби актор не був під враженням творчого насильства з боку режисера.

Актори – дуже чутливі люди і постійно перебувають під впливом емоцій, іноді дуже протиречливих, передусім актриси. А тому хай і уявне, але розуміння власної гри як вияв власної творчої свободи – дуже важливий стан актора. Навіть якщо мізансцена акторської гри чітко продумана і не може змінюватися через безліч знімальних чинників, треба так налаштувати акторів, щоб вони вважали цю мізансцену ледве не власно ними розробленою. Таких проблем на зйомочному майданчику, насамперед коли знімаються так би мовити «зірки» місцевого рангу, багато. І задля їх розв'язання режисеру треба використовувати не тільки талант педагога і психолога, але й витримку, розуміння, терпіння. Найважливіше в цій роботі – глибина режисерського бачення кожної ролі. Режисер повинен віртуально прожити долю кожного персонажа, відчути його сильні й слабкі сторони, психологічно перебувати у взаємодії з іншими персонажами.

Режисер повинен розуміти сам і вміти пояснити акторові глибину взаємодії між внутрішніми і зовнішніми рухами, органічно пов'язати власне стилістичне бачення та життєвий і творчий досвід, індивідуальну пластику кожного виконавця. Чим глибше таке розуміння, тим переконливішим буде режисерський вплив на актора, тим легше буде пояснити найтонші деталі поведінки. Крім того, коли режисер фактично перевтілюється в екранного персонажа, він зможе не тільки пояснити, але й показати акторові пластичний малюнок ролі, який викликає певні мовні реакції, тобто робить сценарні репліки органічними для актора в образі.

Власне, таке «вживання» в образ потрібне режисеру вже в процесі відбору акторів. Адже він повинен знайти не просто професійного чи схожого на персонажа актора, а того, хто буде адекватним його власному розумінню ролі. За такого стилю проведення кастингу майбутній акторський успіх майже забезпечений.

Тим більше це приведе до успіху під час репетицій і подальших зйомок.

Існує п'ять основних методів роботи з актором на репетиціях та на зйомках:

– *за системою Станіславського* – глибокий аналіз ролі, ретельний пошук виражальних засобів, побудова мізансцен, у яких актор міг би відчувати себе «в образі», намагання зафіксувати моменти найглибшого перевтілення; цей метод чудовий, але тривалий, складний і далеко не кожному під силу;

– *режисерський показ*. Цей метод передбачає залучення до зйомок акторів-професіоналів з гнучкою пластикою, чутливих і спостережливих, здатних відчувати зміст показу, його пластику і реалізувати їх за допомогою власного психофізичного «матеріалу»;

– *використання «типажу»*, тобто залучення до зйомок професіоналів і непрофесіоналів за головною ознакою – схожість з тим уявним образом ролі, яка склалась у свідомості й відчуттях режисера. Цей метод передбачає постановку перед виконавцем здебільшого суто фізичних завдань, які в монтажі будуть знаходити необхідний драматургічний вияв. Якщо режисер – професіонал, нічого поганого в цьому немає, але, здебільшого, якщо мова йдеться про виконавців другорядних ролей;

– *робота з професіоналом*. Досвідченому актору високого професійного рівня здебільшого достатньо попередньо переглянути сценарій, вивчити роль в об'ємі епізодів, або просто зрозуміти характер і а поведінки персонажа. Такий актор і сам буде «працювати» з режисером, уточнюючи необхідні йому деталі й особливості характеру героя. Цей метод є головним у кінематографії країн Заходу та США. Саме так, виконуючи тільки завдання мізансценування та руху, працював з акторами геніальний Вікторіо де Сіка, чи Рене Клер, тобто режисери, які завжди виходили на зйомочний майданчик з абсолютно завершеною побудовою епізодів фільму. Рене Клер висловився взагалі прямо і грубо: «Я з актором не працюю – я плачу йому гроші»;

– *методом провокацій*. Це не дуже поширений, почасти неетичний, конфліктний, але теж метод, властивий деяким значним за масштабом режисерам. Зокрема, так – на межі скандалів, бійок, образ іноді працювали такі епохальні фігури світового кіно, як І. Пир'єв, М. Донської, К. Отан-Лора. Вони просто доводили актора до того емоційного стану, у якому повинен був перебувати персонаж, і знімали так, якби вони знімали типажного натурника. Метод жорсткий, але іноді і таке потрібне.

Однак є і не такі жорстокі засоби. Скажімо, дублі. Саме так – на дванадцятому дублі Г. Козінцев змусив актора Ю. Олексенка в ролі Лаерта з «Гамлета» дійти до потрібного ступеня розгніваності, багаторазово ганяючи його сходами у важких латах.

Унікальний прийом провокації талановито використав під час репетиції М. Михалков, знімаючи фільм «Механічне піаніно» за А.П. Чеховим. Утомившись від нерозуміння акторів під час репетиції масової сцени, він запропонував їм зіграти без тексту, взявши на себе образи тих музичних інструментів, які психологічно нагадують їх героїв. Цей дивовижний спосіб дозволив акторам знайти пластичний і психологічний малюнок своїх ролей. Не випадково М. Михалкова називають «акторським режисером».

Різноманітних прикладів роботи з актором існує багато і майже у кожного режисера є власні методи, власне розуміння цієї справи.

Однак існує те, про що мріє кожен режисер, приступаючи до розподілу ролей, – ідеал універсального актора, окремі риси якого необхідно шукати в кожному виконавці, якого запрошують на проби: талановитий професіонал повинен володіти вмінням органічно, тобто послідовно та безперервно, діяти в будь-якій – реальній чи віртуальній ситуації, продуктивно спілкуватися з партнерами, взаємодіяти з камерами (в театрі – з глядачевою залюю).

Методи проведення репетиції в кожного режисера індивідуальні, але найзагальнішим є вміння режисера не просто нав'язати актору власне розуміння ролі, а пробудити в ньому ту частинку життєвого та мистецького досвіду, яка потрапить у резонанс із режисерським баченням ролі.

Репетиція – постійний пошук окремих психологічних рухів і фізичних дій, з яких складеться загальний малюнок ролі. Актор – не просто інструмент режисерської творчості. Він митець із власним творчим почерком, людина з власним розумінням життя. Актора треба не просто поважати – йому треба дати змогу власного творчого пошуку. І вже на його основі підкреслювати саме ті риси, які відповідають режисерському баченню. Можливо для цього слід пробудити в акторі якісь асоціації, надати йому необхідну літературу, зображальні матеріали, навести адекватні мистецькі приклади тощо.

Звичайно, ця праця не може тривати не те що нескінченно, але й занадто довго – екранна творчість глибоко технологічна і пов'язана із невблаганними термінами роботи. У цих випадках виручає здатність режисера до чіткого, переконливого показу ключових моментів ролі.

Важливо також розуміти, що репетиція – лише підхід до ролі, стадія порозуміння між режисером і виконавцем, а також технологічний етап відпрацювання основних точок зйомки ключових сцен та «обживання» акторами декораційних комплексів.

Доведення актора до абсолютного стану перевтілення в репетиційному періоді навряд чи виправдане. Лише поодинокі актори здатні повністю повторити в кадрі те, що досягнуто на репетиціях, адже обставини реальної зйомки можуть докорінно відрізнятись від репетиційних. І знову режисеру доведеться шукати шляхи до серця актора, змінювати пластичний малюнок ролі.

Слід враховувати також здатність багатьох виконавців самостійно готувати роль, вживатись у відповідний емоційно-психологічний стан безпосередньо перед зйомкою.

Тобто, останні, вирішальні штрихи репетиційного процесу слід залишити на час зйомок, коли актора буде безпосередньо включено в комплекс мізансценування, руху та освітлення, який остаточно визначиться лише на знімальному майданчику.

Однак не можна допускати аби виконавець вийшов на зйомку без чіткого уявлення про свого персонажа, без розуміння його попередньої історії, розвитку майбутніх подій, нарешті – без знання тексту.

Останнє дуже суттєве. У театрі актор, який не вивчив текст, здатний перебороти ситуацію за рахунок імпровізації та відповідної реакції інших учасників вистави. Зрештою, театральному глядачу акторська щирість важливіша за авторський текст.

Інша справа – екранна творчість. У Голлівуді невідповідність моменту промовляння окремих реплік акторами в різних дублях може стати причиною перезнімання усієї сцени. Монтажер має право домагатись цього, виходячи з неможливості ідеальної синхронізації репліки у двох сусідніх кадрах.

Кіноактор дуже часто позбавлений підтримки партнера, якого можуть знімати в одній і тій же сцені не те що разом або через хвилину – через місяць.

Саме тому на зйомках ігрових фільмів присутня спеціальна людина, яка фіксує точність і своєчасність проголошення реплік згідно із сценарієм.

Звичайно, режисеру не слід повністю обмежувати фантазію актора, його прагнення зробити репліки персонажа такими, що будуть відповідати його індивідуальному стилю, власному баченню ролі.

Однак спільна творча робота з пошуку правильного екранного слова може існувати лише в ході попередньої репетиційної роботи у підготовчому або знімальному періоді. На знімальному майданчику актор повинен слово в слово, від дубля до дубля повторювати остаточно напрацьований перед тим текст, якщо режисер не поставить йому інше творче завдання.

Найповніше самотність кіноактора виявляється в інтонації, з якою промовляється сценарний текст, але це теж – тільки на розсуд режисера. Адже він, і тільки він, зрештою, очолює авторський колектив, що створює кінцеву екранну модель драматургічного твору – фільм, телевізійну програму.

Проблема роботи з актором загострюється ще й тим, що в сучасній кінотелевізійній практиці все частіше превалує потоковий метод роботи, чергування режисерів, написання текстів і навіть змісту епізодів безпосередньо перед зйомкою, чи навіть в ході її проведення. Це змушує кардинально переглядати традиційні погляди на використання в роботі з акторами певних системних напрацювань.

Протягом багатьох десятиліть в радянському кіно на практиці, а частіше на словах, декларувалося використання в творчому процесі акторської гри «системи Станіславського». Створена визначним реформатором театру, видатним режисером і театральним актором Костянтином Сергійовичем Станіславським, ця система, що являла собою сукупність теоретичних розробок, практичних порад і осмислення власного творчого досвіду, орієнтувала акторів на глибоке вивчення умов життя, характерів, зовнішніх ознак реальних людей, реальних подій, які б могли стати основою формування реалістичного акторського образу, а також на глибинний пошук художнього образу в ході проведення репетицій та іншої підготовчої роботи.

Система Станіславського дійсно була і є визначним внеском у скарбницю режисерської та акторської творчості. Тисячі підготовлених на її основі майстрів сцени стали улюбленцями мільйонів глядачів.

Певний час її принципи – вивчення реальних прототипів екранних героїв або відповідного соціального середовища, ретельного вивчення сценарної першооснови фільму, проведення драматургічного аналізу ролі, її глибоке опанування в ході репетицій, було досить широко розповсюджене в кінематографічній практиці, оскільки постановка майже кожного фільму була дуже витратним і достатньо тривалим творчо-виробничим процесом. До того ж «система Станіславського» в сталінські часи була канонічно затвердженою в СРСР, оскільки кіномистецтво орієнтувалося виключно на життєво достовірні форми мистецької організації екранних творів.

Ситуація дещо змінилась у наступний історичний період. Реабілітація визначних практиків і теоретиків театру Всеволода Мейерхольда та Леся Курбаса, поширення творчих ідей німецького драматурга та режисера Бертольда Брехта, викликала цікавість до їх творчих пошуків не тільки на театральній сцені, але й у кінематографічному середовищі. Методи акторського «відсторонення», підкреслено використання пластичних виражальних засобів акторської гри, елементи ексцентрики почали активно використовуватись у багатьох фільмах. Однак зайняти чільне місце в системі методів акторської гри вони не могли. На відміну від структурованої за смаками та налаштованої на постійний пошук нових форм виразності театральної аудиторії, кіноглядачі в масі своїй тяжіють до реалістичної гри. До того ж, використання своєрідних, загострених засобів акторської виразності вимагає відповідності всього зображального малюнку екранного твору: одна умовність за законами творчості тягне за собою цілий комплекс умовностей – в операторській роботі, декораційній та костюмерній творчості. А це – в свою чергу, визначає особливий характер екранної драматургії.

Все це призводить, зазвичай, до певних проблем кіновиробництва – як організаційно-виробничих, так і фінансових.

Особливо гострою проблема раціонального, фінансового ефективного виробництва екранних творів постає при виробництві основного сучасного екранного продукту в сфері постановочного кіно і телебачення – багатосерійних фільмів. У них поєднався цілий комплекс вимог, який на телевізійному сленгу класифікується як «формат» – швидко, дешево, максимально наближено до реалій певних соціальних середовищ. Технологічно процес створення таких фільмів можна охарактеризувати як «потоківий»: сценарії створюються колективом авторів, або за участі фахівців, які доводять літературний сценарій до екранних кондицій; режисери дуже часто знімають або окремі серії, або чергуються за певним графіком тощо. Репетиційний період здебільшого відсутній. Через це розпадається основний принцип системи Станіславського – закріплення результатів творчого пошуку акторського образу в репетиційному періоді.

Дуже часто акторів відбирають навіть не режисери, а фахівці з кастингу – підбору виконавців. Надзвичайно прискорився знімальний процес, найважливішим критерієм якого стала кількість відзнятих за знімальну зміну хвилин майбутнього ефірного показу.

В цих умовах класичні принципи систем Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, виражальні засоби надзвичайно умовного, побудованого на нескінченних проявах фантазії акторського світу польського режисера Єжі Гротовського стають непрацездатними, оскільки вимагають ретельного, цілісного опанування роллю.

До того ж, сучасне фільмовиробництво особливо виразно підкреслює визначальне значення такого базового екранного фактору, як кадр. Саме кадрування, тобто поділ наперед визначеної в канонічному сценарії драматургічної дії на окремі творчо-виробничі фрагменти, з наступним їх поєднанням у цілісну екранну дію, стало головною технологією кінотелевізійної режисури. А це, в свою чергу, посилює значення головної специфічної відмінності кіноакторської гри від усіх інших форм виконавської діяльності: акторська творчість в кіно реалізується лише в межах кожного конкретного кадру, а цілісність акторських образів утворюється за допомогою багаторазового входження в роль, входження, під час якого актор змушений не просто відновлювати в собі малюнок ролі, а знову і знову будувати її зміст і форму на основі цілісного розуміння образу. Адже специфіка монтажного підходу до фільмовиробництва базується на часовій і територіальній незалежності зйомок кожного кадру, з яких потім буде утворено цілісний екранний образ.

Зрозуміло, що зробити це, постійно підтримуючи в собі протягом місяців психофізіологічне перевтілення в екранний образ, неможливо.

До цього додаються складні, а часом і несприятливі для творчості умови знімального майданчику, на якому за чийось влучним висловом, актор постає так, наче він миється в бані, в якій замість стіни – скло.

Практика показує, що актор сучасного кіно і телебачення здатен в кожному з кадрів підтримувати цілісний малюнок ролі лише за допомогою трьох факторів: відтворення емоційного стану персонажа, відтворення атмосфери екранної дії, відтворення мислення персонажа, його ідеологічного ставлення до світу драматургічних подій. Це своєрідні пазли кіноакторської гри, поєднання яких дає змогу повноцінно існувати в образі. Їх сукупність дозволяє повно та органічно відтворити в кожному окремому кадрі пластичні рухи, міміку, фонетичні особливості екранного персонажа, які витікають з індивідуальних особливостей обдарування кожного окремого актора.

Технологія опанування першими двома факторами добре відома. Саме вона складає першооснову так званої системи акторської гри Михайла Чехова.

Племінник великого російського драматурга розробив її в еміграції та оприлюднив 1945 року в книзі «Про техніку акторської гри».

Головною ідеєю М. Чехова – одного з найкращих акторів і театральних педагогів ХХ століття, було те, що головним у техніці акторської гри є налаштування на певні

емоції та загальну атмосферу подій, в яких існує акторський образ. За М. Чеховим, вони викликають необхідний комплекс психологічних жестів та пробуджують акторське натхнення. Для реалізації такої техніки М. Чехов напрацював комплекс нескладних вправ, у яких є одна визначальна мета – пробудження натхнення. Адже саме воно є головним підґрунтям будь-якого творчого пошуку.

Система М. Чехова є надзвичайно плідним інструментом виховання акторів кіно. Зокрема, серед його безпосередніх учнів були Мерлін Монро, Клін Іствуд, Юл Бріннер та інші голлівудські кінозірки.

Однак ні найточніше розкриття необхідних емоційних станів, ні найтонше, найглибше відтворення атмосфери подій не здатні самотійно підтримати й поглибити розвиток головного компоненту драматургічної дії – конфлікту, без якого немає і розвитку екранних характерів, дієвої взаємодії персонажа і соціального середовища тощо. Так, можна отримати на екрані реалістичний, цікавий людський образ, але забезпечити його активну взаємодію з іншими персонажами та середовищем, змусити глядача ототожнювати себе з екранним героєм, а це, власне, є безумовною запорукою глядацького успіху, можна тільки за допомогою драматургічного розвитку думки, ідеологічного протиставлення чи ідеологічної взаємодії персонажів. В даному випадку під ідеологією слід розуміти суспільно важливу позицію персонажів, виявлену в конкретній дії, у виразних вчинках.

Ідеологія, світогляд, мета, розвиток думок, реалізованих у вчинках героїв – є стрижнем, здатним поєднати пластичні дії, емоційні стани, загальну атмосферу екранного існування персонажів. Без чіткого розуміння актором життєвої позиції свого персонажа, змістового наповнення його екранних вчинків, не може бути органічного вияву всього комплексу акторської майстерності – життєвих спостережень, натхнення, взаємопов'язаності емоцій та пластичних жестів чи мовних інтонацій – всього того, що робить акторську гру справжнім мистецтвом.

Саме цю – об'єднуючу, базову функцію ідеологічного наповнення персонажа, постійно підкреслював один з найвидатніших майстрів екранної педагогіки, професор, кінорежисер і кіноактор Сергій Аполлінарієвич Герасимов. Більш того, він постійно підкреслював, що актор не повинен бути «посудиною» для думок, ідей режисера. Педагогічна система С. Герасимова передбачала виховання в майбутньому акторі кіно активної здатності до власного мислення. Формулою акторською гри С. Герасимова була фраза «думка і є дія».

«Навчити актора правильно мислити і робити думку процесом дії – ось головні питання майстерності. Думка повинна зримо звучати у всій фізичній природі артиста, і тоді вона стає предметом спостереження глядача» (С. Герасимов. «Мысль и образ». – М. : «Искусство кино», 1963, № 2. – С. 81).

Слід підкреслити, що саме особливості екранного мислення найповніше розкривають не тільки риси персонажів, але й своєрідність, неповторність самого виконавця. І чим глибше інтелектуальний світ актора, тим яскравіше розкривається його справжнє обдарування, тим активніше думка поєднується в його екранних образах з почуттями, з найтоншими рухами душі, в якій думка резонує із загальним емоційним, духовним станом суспільства, виразником живих образів якого є талановитий актор.

Зрозуміло, що акторське громадянське мислення – не якийсь абстрактний процес. Воно пробуджує в ньому спомини, досвід, емоційні відчуття, аромат особливої атмосфери певних подій, фантазію, прагнення передати не тільки те, що є в дійсності, а виразити суспільні ідеали актора-громадянина – тобто поєднує в процесі роботи над роллю найкращі елементи різних систем і технік акторської творчості.

Зауважимо, що зосередження актора на ідеологічному осмисленні екранного образу зовсім не передбачає за С. Герасимовим суто логічного аналізу ролі. Адже думка, яка набуває форми мети, веде к формуванню в свідомості актора певного ідеалу, мрії, які допомагають створити на екрані не приземлений, а ідеологічно наповнений реалістичний

образ, який слугує певним зразком соціального типа, засобом активного виховання глядацької аудиторії. Цікавим є і своєрідна близькість поглядів С. Герасимова та М. Чехова. Зокрема, останній прямо вказував, що драматургічні образи не можуть з'являтися акторові в завершеному вигляді, що для того, аби сформувати їх, треба постійно задавати самому собі та віртуальним образам персонажів необхідні питання. Тобто, М. Чехов наголошував на органічному поєднанні інтелектуального пошуку та фантазії.

Такий підхід до роботи над роллю надзвичайно полегшує пошук пластики, фізичних дій і, зрештою, технологічно виводить роботу над роллю за межі безпосередньо знімального процесу. Адже пошук внутрішнього образу, його духовне засвоєння може відбуватися будь-коли, будь-де, набуває, за М. Чеховим, переважно форми зосередження на предметі акторської гри, яке неначе перетворює актора на предмет зосередження, а отже не потребує тривалого вивчення життя, ретельного репетиційного періоду.

Все це вказує на те, що вибір оптимальної системи виконавства набуває значення вибору оптимальної технології включення актора у творчо-виробничий процес роботи над екранним твором.

Сенс цієї технології і в тому, що вона посилює ідеологічний, виховний вплив на глядача, який в наш бурхливий, складний час об'єктивно потребує високих зразків духовності, суспільного мислення.

Безумовно, що актуальність звернення кінематографістів до головних елементів систем М. Чехова та С. Герасимова аж ніяк не дискредитує кращі чинники системи Станіславського – незамінного інструменту постійної роботи актора над вдосконаленням сценічної та екранної техніки перевтілення, глибокого занурення в світ реалістичних і водночас мистецьких людських образів.

Розділ III. КІНОТЕЛЕРЕЖИСУРА ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

Режисерська майстерність – найвідповідальніша і найскладніша дисципліна фахової підготовки з екранної творчості у вищій школі, оскільки технологія режисерської праці охоплює весь творчо-виробничий процес створення фільмів і телепрограм, за винятком лише суто технічних етапів цієї праці.

Окрім цього, слід урахувати особливу специфіку режисури як професії. Режисер реально лише створює у своїй уяві творчий задум майбутнього екранного твору та реалізує його, керуючи діями інших членів творчої групи. Тобто, його безпосередні дії мають лише творчо-організаційний характер, в основі якого – творче бачення та досконале знання технології творчо-виробничих процесів, якими володіють його творчі співавтори та помічники. Така специфіка об'єктивно змушує майбутніх режисерів опанувати весь багатогранний комплекс навчальних дисциплін, які причетні до цієї професії. При цьому діапазон знань, які можуть знадобитись режисеру, теоретично необмежений, як необмежений тематичний діапазон кінофільмів і телепрограм.

До цього додається проблема роботи режисерів у різних видах і жанрах екранної творчості. Ігрові, документальні, пізнавальні форми, спеціальні види телебачення – спортивне, музичне, дитяче, рекламне тощо, вимагають різноманітних форм професійної підготовки, як суто режисерської, так і акторської, журналістської, операторської тощо.

Важливою частиною режисерської праці є розв'язання численних етичних проблем, екранна розробка актуальних проблем сучасності, які вимагають політологічної, соціологічної, мовної, загальноестетичної і т.п. видів підготовки.

Режисура є також практичною драматургією, оскільки режисер неначе розгортає в умовному просторово-часовому просторі екрана будь-яку драматургічну ситуацію, створює життєво вірогідні характери та стосунки, а також практичною психологією, оскільки вся режисерська діяльність так чи інакше націлена на розкриття в зовнішніх пластичних формах внутрішнього змісту, а також являє собою складну систему психологічно-емоційної взаємодії з численними учасниками створення екранних творів.

Престижних шкіл в цій галузі багато – Університет Південної Каліфорнії, Нью-Йоркський університет, Каліфорнійський університет в Лос-Анджелесі, Національна школа кіно і телебачення Великої Британії, Празька державна кіношкола, Французька державна кіношкола тощо. Кожна з них має свої плюси й мінуси, але спільним для всіх є, по-перше, величезна диспропорція між обсягами теоретичних і практичних дисциплін, які відносяться одні до одних приблизно в пропорції 3:7.

Як правило, обов'язкові теоретичні дисципліни читаються тільки на першому курсі. Це загальна теорія екранної творчості, історія кіно, дисципліни соціологічного, психологічного, антропологічного спрямування, тобто ті, що дають майбутнім екранним фахівцям інструменти для пізнання дійсності, суспільства, психології людини.

Всі інші напрямки теоретичної підготовки студенти можуть отримати на другому і третьому курсах, але тільки у вигляді спецкурсів абсолютно вільного вибору студента і найчастіше – за окрему плату.

Зазвичай вже на першому курсі студенти починають знімати невеличкі однотипні за змістом завдань екранні роботи – по 3-4 в семестрі. При цьому в кожній наступній роботі студенти повинні виступати в іншій творчо-технічній іпостасі: режисер, продюсер, оператор, сценарист, звукорежисер, художник, актор, монтажер тощо. Найчастіше тільки наприкінці другого курсу студенти обирають екранну професію, яка найбільше прийшла їм до душі з числа випробуваних.

Характерною рисою іноземних кіношкіл є повна відсутність інституту художніх керівників курсу. Максимум, що є, та й то далеко не всюди – куратори, які тим чи іншим чином організують та контролюють навчальний процес. Ідеологією більшості кіношкіл є свідоме надання студентам найширших можливостей для самовизначення свого індивідуального стилю. Технології такого підходу майже всюди однакові – невтручання

педагогів у процес формування творчого задуму, наявність величезних можливостей отримувати творчо-виробничий досвід безпосередньо від знаних практиків і, головне, технічні можливості.

На кожному курсі на певну, поки що умовну, спеціалізацію набирають 6-8 чоловік на основі дуже жорстких конкурсів. Є, щоправда, приклади достатньо ліберального відбору значної кількості студентів, але – з наступним безжальним відрахуванням тих, хто не виконує в повному обсязі творчо-виробничі завдання.

По-перше, це дає змогу максимально індивідуалізувати роботу з кожним студентом, а по-друге – збалансувати технічні можливості кіношкіл. Саме ці можливості є головним підґрунтям навчального процесу. Не кажучи вже про французьку національну кіношколу «Femis», яка володіє найкращою серед світових шкіл технічною базою, в усіх кіношколах світу можливості забезпечення знімального процесу повністю відповідають кількості студентів та змісту навчальних завдань. На жаль, в сучасній Україні про це не може бути й мови через брак фінансування.

Ще одна особливість – залучення до навчального процесу великої кількості діючих фахівців кіно і телебачення високої кваліфікації – те, про що в Україні, яка через багаторічну дезорганізацію фільмовиробництва втратила кілька поколінь кінематографістів, і не йдеться...

Серед багатьох напрямків педагогіки екранна педагогіка – одна з наймолодших і найпроблематичніших дисциплін. Ця проблемність полягає в тому, що навчити високохудожнього створення екранних творів неможливо.

Можна тільки надати необхідні знання та навички, які допоможуть майбутнім творцям екранних творів розкрити власну природну обдарованість.

Ця функція вищої школи реалізується в Україні у формі авторських режисерських майстерень, на відміну від західних кіношкіл, в яких іноді взагалі немає режисури як такої, оскільки вона поділена на окремі її складники – побудову мізансцени, композиції кадру, роботу з акторами і так далі.

Обидві системи мають свої безперечні переваги і недоліки й водночас виявили здатність до виховання величезної кількості дійсно талановитих, високопрофесійних фахівців екранної творчості.

Безумовно лише, що система підготовки екранних фахівців повинна бути інтенсивною та різнобічною.

Важливо, зокрема, застосовувати ігрові форми набуття первинних творчих знань і навичок. Скажімо, заняття у формі ток-шоу, диспуту, бесіди, інтерв'ю, репортажу, тобто засвоєння теоретичного матеріалу у формі, максимально наближеній до телевізійних жанрів.

Матеріалом для таких занять можуть слугувати особисті враження студентів від якихось суспільних явищ, їх прагнення, уявлення про майбутню діяльність, теми майбутніх екранних творів тощо.

Схожою до цього є побудова різних жанрових форм на основі психологічного аналізу фотопортретів і творів портретного й жанрового живопису. Це можуть бути вигадані біографії, умовні інтерв'ю тощо.

При цьому простежується цікаве явище: студенти, вимушені обирати під час гри різні екранні фахи, здебільшого підсвідомо обирають професії та їхні напрямки, які надалі стають для них пріоритетними. Насамперед це стосується поділу на потенційних режисерів, операторів і організаторів виробництва екранної продукції, а також орієнтації на певні види екранної творчості.

Ефективною формою засвоєння теоретичного матеріалу є і своєрідна гра в запитання й відповіді, таке собі, за визначенням студентів, «Поле чудес».

Переважає більшість студентів, навіть ведучи на заняттях конспекти, після занять не повертається до матеріалу для закріплення знань і, тим більше, не вникає у логіку теоретичних визначень і термінів, у її органічний зв'язок з основами майбутньої професії.

Функція викладача при цьому полягає у спрямуванні думки студентів у правильному напрямку за допомогою допоміжних визначень. Звичайно, це вимагає коментування майже кожного слова, послідовного визначення змісту всіх правильних і неправильних слів, однак прогнозованим наслідком цього процесу є набагато ефективніше запам'ятовування, а головне – розуміння студентами будь-яких теоретичних понять.

Ще одна з найважливіших специфічних технологій опанування режисерським фахом – творчі перегляди. Творчий перегляд – неодмінний, невід'ємний складник тривалого процесу підготовки фахівців з кіно-, телемистецтва. Його особливе значення підкреслюється визначними майстрами кіно і телебачення, багато з яких зізнавались, що саме творчі перегляди класичних і сучасних фільмів були головним фактором їхнього творчого формування.

Відомі численні приклади самонавчання знаних кінорежисерів, для яких єдиним засобом кінематографічної освіти були багаторічні перегляди та монтажний аналіз різноманітних кінофільмів.

Випускники ВДІКу різних років у численних інтерв'ю постійно підкреслюють значення переглядів як найважливішої – нарівні з виконанням власних екранних робіт, форми професійної освіти.

Творчий перегляд – ефективний засіб практичного вивчення історичних процесів формування екранних мистецтв, засвоєння знань про систему виражальних засобів екранної творчості. Без систематичних творчих переглядів неможливо сформувати професійне розуміння органічного взаємопоєднання екранної творчості та суспільних процесів, відчуття сучасності тих чи інших драматургічних вирішень.

Творчий перегляд – не просто глядацьке сприйняття екранних творів.

Це активний процес професійного становлення, під час якого студент повинен навчитись одночасно сприймати фільм як культурний феномен суспільного мислення, форму суспільного комунікаційного процесу, а також – особливу професійну систему організації кадру та загальної монтажно-драматургічної структури, яка дозволяє певним чином впливати на емоції, підсвідомість і свідомість масового глядача, передавати йому розгалужений комплекс образних, публіцистичних, популяризаторських ідей авторів екранних творів.

Особливу складність, як не дивно, але являє собою режисерський аналіз документальних фільмів і публіцистичних телепрограм. Це обумовлено часовою природою екранних мистецтв, їх глибоким зв'язком з конкретною соціокультурною ситуацією певної епохи.

Розглядаючи проблеми режисури документальних екранних творів не можна не звернутися до поняття «герменевтика». Це наука про розуміння будь-яких текстів, де під текстом розуміється зміст. Сама назва «герменевтика» пішла від імені грецького бога Гермеса, котрий, передаючи людям послання богів, повинен був роз'яснювати ці послання.

Суттєвими принципами герменевтики є те, що зміст твору є не «дзеркальним», а творчим, авторським відображенням реальності й інтерпретується залежно від певного сприйняття твору аудиторією.

Під час герменевтичного аналізу зміст твору співвідноситься з історичним контекстом його створення, відповідною культурною традицією, з розкриттям схожих тем в інших фільмах, творах літератури і мистецтва у загальному історико-культурному контексті.

Термін «герменевтика» стосується й авторської позиції, що виявляється в публіцистичних творах. Метою герменевтичного аналізу є зрозуміння структури екранного твору, системи співвідношення цілого й частин твору, виявлення особливостей авторського стилю, зіставлення біографії авторів і культурного та суспільно-політичного

контекстів на момент появи екранного твору, визначення глядацької аудиторії, на яку розрахований твір та її суспільно-політичні і культурні пріоритети.

В екранній документалістиці герменевтичний аналіз дозволяє, зокрема, висвітлити таке коло запитань:

- Чому автори обрали саме цю тему;
- Чому автори обрали для розкриття певної теми конкретний екранний матеріал?
- Чому автори певним чином трактували ті чи інші явища?
- Чи були у відповідному культурно-історичному контексті факти і явища, які могли б по-іншому висвітлити на екрані реальність?
- Чи була в авторів можливість іншого трактування явищ дійсності?
- Яку мету ставили перед собою автори і чи була вона досягнута?
- Наскільки образний зміст екранного твору дає можливість багатогранного трактування явищ, з яких складається драматургія фільму?
- Чи здатні були розуміти внутрішній зміст екранних образів сучасники?
- Чи змінилося з часом розуміння прямого та образного змістів твору?
- Які саме виражальні засоби екранного мистецтва застосовані авторами для висловлення авторського ставлення до явищ дійсності?
- Чи є ці виражальні засоби адекватними щодо розкриття обраної теми?
- Яке місце посідає аналізований твір екранного мистецтва в загальному культурному контексті?
- Чи зуміли автори висловити оригінальні судження, які вплинули на розвиток культурно-історичного середовища? тощо.

Отже, герменевтика документального кіно і телебачення – метод поглибленого дослідження екранних творів, який дозволяє зрозуміти співвідношення між життєвою реальністю та її екранним образом, який є певною моделлю авторського розуміння реальності. Розумне використання цього методу є корисною формою режисерського самовдосконалення.

Ще одним з аспектів екранної педагогіки є необхідність постійного самостійного закріплення студентами теоретичних знань. Авторська школа є доволі суб'єктивною, незважаючи на будь-яке прагнення педагога до об'єктивності. Вона зазвичай пов'язана з неповторними елементами педагогічної імпровізації, які формуються під час спілкування з конкретними учнями і зміст занять найчастіше не повторюється в повному обсязі. Це вимагає додаткового узагальнення теоретичного матеріалу, який міг би стати основою надійного закріплення знань, фіксації усної педагогічної традиції. В ідеалі це означає обов'язкову необхідність опанування літератури з режисерського та суміжних екранних фахів.

У цьому процесі не може бути й мови про канонізацію певних знань, адже екранна творчість швидкоплинна і надзвичайно залежна від технологічного розвитку галузі та чутлива до суспільних змін. Але закріплення індивідуального авторського бачення концептуальних підходів до розв'язання творчих завдань сьогодні, коли переважна більшість кіно-, телемитців зайнята в одноманітному серіальному фільмовиробництві, стає найнеобхіднішим.

Якщо звернутись до архівних матеріалів, пов'язаних з педагогічною діяльністю визначних майстрів кіно, можна помітити, що більшість з них величезне значення надавала формуванню в майбутніх режисерів сценарної майстерності. Зокрема, це було властиве для педагогічної діяльності О.П. Довженка.

Це закономірно, оскільки режисура є практичною драматургією, яка охоплює всі стадії роботи над екранним твором.

Ще одна користь від оволодіння сценарною справою – поглиблення розуміння того, що режисура є своєрідною практичною психологією. Літературна екранна праця дозволяє глибоко проаналізувати емоційно-психологічний, внутрішній зміст екранної дії, а це органічна властивість дійсно мистецької режисури.

Можна, наприклад, взяти будь-який предмет, будь-яке явище і поступово, крок за кроком, досліджуючи характери обраних дійових осіб, розписувати подальші дії, які були б органічними саме для цих персонажів. Такі сценарні етюди можна розробляти всім курсом, або окремими групами студентів.

Цікавим варіантом оволодіння сценарною майстерністю може бути колективна розробка драматургічного фіналу якоїсь невеликої п'єси тощо.

Для ефективного оволодіння азами сценарної майстерності студентам-режисерам буде корисно раз на тиждень писати заявку на сценарій, або телепрограму, а потому кожні три-чотири тижні писати нехай нескладні й схематичні, але сценарії телепрограм і фільмів різних жанрів.

Приблизний план написання заявок і сценаріїв може бути таким:

- 1) заявка на фільм-подорож;
- 2) заявка на інформаційний сюжет;
- 3) заявка на портретний нарисовий сюжет;
- 4) заявка на фільм (телепрограму) про музей;
- 5) заявка на інформаційну програму;
- 6) заявка на документальний фільм-нарис;
- 7) заявка на ток-шоу;
- 8) сценарний план подієвого сюжету;
- 9) сценарій інформаційного сюжету;
- 10) сценарій проблемного сюжету;
- 11) сценарій пізнавальної телепрограми;
- 12) сценарний план документального ток-шоу.

І вже після цього можна переходити до написання сценаріїв ігрових екранних форм.

Природно, що цей перелік, так само як і кількість робіт, можуть змінюватись відповідно до вподобань і творчих можливостей студентів.

Під час опрацювання навичок сценарної праці слід закріпити у свідомості поняття про суспільне значення тих жанрів документального кіно і телебачення, які складають засади його інформативної функції.

Інформування суспільства є надзвичайно важливою працею, однак такою, яка здатна приносити задоволення її творцям лише тоді, коли вони будуть постійно шукати хоча б невеликі, але дійсно творчі підходи до її реалізації.

Саме тому слід націлюватись на пошук жанрової різноманітності у висвітленні подій та явищ. Гарним способом такого навчання може бути різне за жанром сценарне вирішення одного інформаційного матеріалу.

Можливо, що такий метод взагалі є найкращим засобом оволодіння сценарною майстерністю, розвиваючи гнучкість мислення, здатність до оперативної перебудови драматургії залежно від будь-яких вимог реального телебачення.

Ще одне актуальне питання екранної педагогіки – виклад теоретичного матеріалу. Досвід показує, що сучасне студентство, на жаль, не має достатньої підготовки для повноцінного вивчення теоретичних засад екранної творчості як таких. Тому під час занять найдоцільніше робити виклад теоретичних понять під час аналізу практичних робіт студентів. Окрім того, що це легше сприймається студентами, ніж звичайна лекція, вони ще й психологічно наповнюються відчуттям причетності до таємниці творчості, що значно підвищує творчу самооцінку.

Слід підкреслити ще один чинник екранної педагогіки, на якому чимдалі більше наголошують професіонали: одним з найважливіших педагогічних засобів під час мистецької підготовки є чітке визначення Майстром «що таке добре і що таке погано».

Мотивовані оцінки якості будь-яких творчих дій студентів, усіх суттєвих елементів екранних творів під час переглядів, висловлення позитивних чи негативних оцінок культурних і суспільних явищ, обговорення яких постає під час навчального процесу,

дієво формують мистецьке й громадянське світобачення майбутніх теле-, кінематографістів, допомагає їм у власному творчому самовизначенні.

Навпаки, відсторонений об'єктивізм Майстра, перекладання оцінювання на самих студентів здатне лише законсервувати в їхній свідомості усталені стереотипи непрофесійного середовища, попереднього обмеженого культурного й життєвого досвіду.

Це, звісно, не виключає можливість творчої дискусії, як ефективного інструменту пізнання, навчання. Але й тут слід спрямувати дискусію на пошук студентами об'єктивних аргументів, що саме собою є ефективним елементом навчального процесу. Але чим більше студент буде переконуватись у правильності суджень Майстра, у мудрості його світогляду, тим більше він буде прагнути опанувати істинні знання, високі щаблі професійної майстерності.

Загалом, чим різноманітнішими будуть форми організації навчального процесу, тим повніше студенти зможуть визначитись із власними професійними можливостями та вподобаннями. А саме чітке визначення змісту власного обдарування є однією з найважливіших передумов концентрації студента на оволодінні певним профілем подальшої режисерської праці. Тільки його повне усвідомлення дозволить майбутнім режисерам кіно і телебачення почати глибинний процес творчого, інтелектуального, духовного професійного і громадянського самовдосконалення.

Під час оволодіння фахом «кіно телережисера» не може бути понять «головне» і «другорядне». Адже режисура – це не тільки наука, і не тільки мистецтво, так само, як і процес її викладання. Кожний художній керівник курсу творить свій предмет на підставі власного творчого і життєвого досвіду, прагнучи навіть не стільки навчити, скільки пробудити в кожного студента індивідуальну здатність до режисерської творчості.

Саме тому лекція – іноді необхідний, але далеко не основний метод навчання режисури. Значно більш важливі практичні роботи різного профілю, ретельно коментовані постійні перегляди фільмів і телевізійних програм, які на прикладах розкривають різноманітні аспекти режисерського ремесла і творчості. Не менш важливим є діалогічна форма навчальної діяльності. Підтримання постійного діалогу, у якому за безумовної довіри до художнього керівника будуть поважатися точки зору кожного – безумовна і ефективна форма навчання режисури.

З перших днів навчання студенти повинні зрозуміти, що мистецтва режисури неможливо навчити теоретично. Органічним для них повинна стати потреба постійного створення власних, хай крихітних, але мистецьких екранних творів, які дадуть змогу педагогу допомогти їм ефективно вчитися на власних досягненнях і недоліках.

Слід також зрозуміти, що режисура являє собою величезний комплекс різноманітних фахових і загальнокультурних знань, без яких плідна режисерська діяльність неможлива.

Олександр Петрович Довженко під час своєї педагогічної діяльності у ВДІКу постійно підкреслював, що треба виховувати в студенті – майбутньому режисері любов до прекрасного, до розуміння прекрасного; виховувати розуміння того, що без поезики, без поетичного поштовху екранний твір мертвий, неначе планета без атмосфери, що слід і в житті шукати красу, не опускаючись до нудного оповідного побутовізму.

Студенти повинні привчити себе до думки про те, що їхня майбутня професія невіддільна від музики, живопису, фотографії, від загальнокультурного фону, який складається з історії, театру, літератури, преси, процесів суспільного життя.

Необхідним для оволодіння режисерським фахом є відвідувань різноманітних сценічних видовищ, виставок, музеїв, концертів, адже сучасні реалії інтернетно-телевізійного часу для багатьох студентів зробили коцертні зали, музеї і театри суто віртуальними.

Треба також зрозуміти закономірність і необхідність інтенсивної роботи, важливість окремих її етапів і відразу ж налаштуватись психологічно на системну,

послідовну, колективну творчу працю, на поетапну жанрову різноманітність майбутніх екранних робіт.

Подальше оволодіння унікальною режисерською професією можливе тільки в постійному творчому пошуку в процесі практичного використання теоретичних знань і навичок, які можна отримати у вищій школі.

ВИСНОВКИ

Навчити режисурі неможливо. Але їй можна навчитися, постійно вдосконалюючи здатність бачити світ у єдності звуко-зорових образів, постійно шукаючи шляхи для якомога ефективнішого екранного виразу власного світобачення, власного естетичного стилю, власної громадянської позиції.

Режисура – процес безперервного внутрішнього збагачення. Реалізувати його можна тільки тоді, коли поєднаєш високу культуру, глибокі професійні вміння, щире бажання зробити життя кращим – хоча б на ті миті, хвилини, години, поки мільйони людей будуть дивитися на кіно- чи телекранах створене вами видовище.

Талант без майстерності не здатен на створення екранного твору – складного результату колективної праці.

Але для тих, хто має талант, опанування майстерністю – щастя. Адже вона наближає вас до мети.

Головне – пам'ятати, що мета – це не кінцевий пункт, це шлях. Шлях, на якому реалізується прагнення до досконалості – це і є щастя будь-якої професії, тим більше такої складної та унікальної, як режисура.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК

1. Анашкина Н. А. Режиссура телевизионной рекламы. – Москва, Юнити-Дана, 2008. – 208 с.
2. Бойд, Ендрю. Ефірна журналістика. Технології виробництва ефірних новин. Пер.з англ. – Київ, Focal Press, 2007. – 429 с.
3. Герасимов С.А. Воспитание кинорежиссёра. – Москва, Искусство, 1978. – 431 с.
4. Горевалов С.І., Десятник Г.О. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво. – Київ, КНУ, 2014. – 132 с.
5. Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: у 5 т. – Київ, ДІТМ, 2000.
6. Дзига Вертов. Статті.Дневники.Замисли. – Москва, Искусство, 1966. – 320 с.
7. Довженко О.П. Твори: в п'яти томах. Т. 4. – Київ, Дніпро, 1965. – 355 с.
8. Дробашенко С.В. Кинорежиссёр Йорис Ивенс. – Москва, Искусство, 1964. – 192 с.
9. Ершов П.М. Режиссура как практическая психология. – Москва, Искусство, 1971.– 350 с.
10. Зайцев В.П. Режиссура эстрады та масових видовищ. – Київ, Дакор, 2006. – 252 с.
11. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. – Москва, Просвещение, 1973. – 320 с.
12. Кісін В.Б. Режиссура як мистецтво та професія. Життя, актор, образ. – Київ, КМ Academia, 1999. – 267 с.
13. Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры. – Москва, ВГИК, 1999. – 262 с.
14. Левчук Т.В., Ильяшенко В.В. Кинорежиссура. – Київ, Мистецтво, 1981. – 243 с.
15. Розенталь Алан. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. – Москва, Триумф, Эра, 2000. – 352 с.
- 16 Романовский И.И. Без права на дубль: Записки режиссёра телевидения. – Москва, Искусство, 1986. – 111 с.
- 17 Ромм М.И. Беседы о кино. – Москва, Искусство, 1964. – 367 с.
- 18 Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – Москва, Искусство, 1962.– 574 с.
19. Чехов М.А. О технике актёра. – Москва, «Артист. Режиссёр. Театр», 2007. – 144 с.
20. Чубасов В.Л. Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво». – Київ, КиМУ, 2005.– 484 с.
21. Ширман Р.Н. Алхимия режиссуры. – Київ, «Телерадиокурьер», 2008. – 448 с.
- 22 Юткевич С.И. Поэтика режиссуры. – Москва, Искусство, 1986. – 467 с.

Навчальне видання

Десятник Григорій Овсійович

**ПРОФЕСІЯ:
РЕЖИСЕР КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

Тексти лекцій

Науковий редактор професор Горевалов С.І.

Формат 148x120.Папір офсетний.
Гарнітур «Times New Roman Cur». Друк офсетний
Фіз.-друк. арк. . Обл.-вид. арк. . Наклад 50 прим.

Видання Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка
Київ, вул. Мельникова, 36/1