

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ГОРПЕНКО Володимир Григорович

УДК — 70

АРХІТЕКТОНІКА ФІЛЬМУ:
Режисерські засоби і способи формування
структури екранного видовища

Спеціальності 17.00.01 — Теорія та історія культури
17.00.04 — Кіномистецтво. Телебачення

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ — 2000



Дисертацією є монографія.

Роботу виконано на кафедрі режисури кіно і телебачення факультету кіно і телебачення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого Міністерства культури і мистецтв України.

Офіційні опоненти: доктор філософських наук, професор, зав. кафедрою естетики Національного університету імені Тараса Шевченка Л. Т. Левчук

доктор мистецтвознавства, пров. н. с. відділу кіно і телебачення Інституту мистецтва, етнографії і фольклору АН Республіки Білорусь О. Ф. Нечай

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ, пров. н. с. Інституту народознавства НАН України В. А. Овсійчук

Провідна установа: Харківська державна академія культури, кафедра історії і теорії культури.

Захист відбудеться «28» 02 2001 р. о 15³⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 2600501 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ — 1, вул. Архітектора Городецького, 1/3, II поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії.

Автореферат розіслано «17» 02 2000 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства

Ref. I. М. Коханик

16 47-105

1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Тема репрезентованого дослідження: архітектоніка фільму (режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища).

Актуальність: дослідження уявляється на часі з кількох точок зору:

У фактологічному плані воно констатує багатоаспектну недостатність наукових розробок аудіовізуальних мистецтв. Українське кіно не має своєї повної історії — існуючими розвідками зафіксовано лише половину його шляху. Причому за межі оглядів програмно введено двадцятирічний етап зародження — лише в окремих роботах сконстатовано наявність самобутніх ознак творчо-виробничої діяльності піонерів українського кіно; відсутній будь-який цілісний огляд подій майже чотирьох останніх десятиліть, хоча вони сповнені особливо значних естетично-суспільних катаклізмів. Розвідки ж історії українського телебачення навіть не розпочаті — окремими ентузіастами зроблено лише перші спроби накопичення матеріалу;

практично не вивчено предмет і способи творення більшості українських митців. Багатству їхнього творчого доробку не відповідає навіть проста чисельність досліджень, вже не говорячи про якість. Специфічність мови духовних висловлювань, кінематографічна орфоєпія взагалі залишилися на периферії інтересів кіноаналітиків;

ще більші порожнечі виявляються в теорії українського кіно, де не розробленими залишаються цілі галузі. Після значної, але невеликої за обсягом науково-теоретичної спадщини О. Довженка в Україні з'явилося лише декілька робіт з теорії режисури, мистецтва оператора, немає жодної праці з теорії сценарної справи, майстерності художника, звукорежисера тощо, відсутні дослідження технологічних, технічних, естетичних аспектів майстерності, гносеологічної динаміки засобів і способів мовотворення, типології цілісності, буквально одиниці робіт присвячено особливостям індивідуальних манер.

У гносеологічному плані дослідження протистоїть емпірично-описовому підходу, тенденціям реєстраційного збирання прийомів, характерним для нечисленних праць з теорії режисури останніх десятиліть в усьому світі;

український кінематограф традиційно розглядався як невід'ємна компонента загальноросійського, пізніше радянського кіно. Теза відсутності в українському кіно національного

начала» (крім фільмів О. Довженка) постійно нав'язувалася ідеологами радянського кінознавства, тим самим обгрунтовуючи адміністративно-репресивний тиск на прояви національної самобутності;

загальна картина динаміки українського кінематографа виглядає недостовірною через вилучення зі сфери історичного розгляду цілого ряду персоналій та творів, а, головне, через викривлення самого принципу історизму, фільтрацію художніх процесів черговими постановами парткомуністичного керівництва, розгляд творів під кутом зору основоположних засад марксистсько-ленінської естетики — «партійності» і «народності». В результаті досвід попередників не може стати теоретичним трампліном нащадків і потребує суттєвих якісно-методологічних коригувань. Наукову достовірність історії українського кіно може забезпечити повномасштабний, без жодних пропусків аналіз, спрямований не на розгляд поверхово-фабульних рівнів, а на виявлення сутності глибинних, закладених у структури фільмів пластів;

все вищезазначене стосується і телебачення — в методологічному плані не можна вважати визнанням навіть факт щонайменше рівноправного функціонування його як засобу масової інформації і як мистецтва. Водночас реальна практика останнього десятиліття при вибуховому збільшенні кількості телестудій та загальних обсягів мовлення показує явне зменшення кількості програм, передач, теле- та відеофільмів, побудованих на художньо-образному відтворенні дійсності, що робить особливо актуальним розгортання відповідних наукових досліджень;

нові історичні можливості і потреби поставили на порядок денний безліч теоретичних питань, відповіді на які слід шукати шляхом прискіпливого аналізу саме тексту твору. Такого аналізу бодай стосовно творів такого генія людства, як О. Довженко, досі не зроблено, що вже говорити про доробок інших митців українського кіно, а тим паче телебачення.

Для вирішення цих глобальних проблем, забезпечення доказовості досліджень виникає нагальна потреба в розробленні особливого розділу теорії аудіовізуальних мистецтв — архітектоніки фільму як системи (структури) засобів і способів вираження авторського бачення відповідної теми.

Таким чином, актуальність винесеної в назву дослідження проблеми визначається, з одного боку, станом самої кінознавчої думки, причому як історичної, так і теоретичної сфер, характером осмислення побіжних кіно-, телепроцесів,

методологічною занепокоєністю рівнем досліджень. З іншого — потребами безпосередньо художньої практики, станом справ у режисурі кіно і телебачення України, рівнем володіння професійними навичками.

В основу роботи покладено фундаментальні за своїм характером концепції, в першу чергу, кінознавчі, які вже було вироблено та розвинуто вітчизняною і зарубіжною науковою думкою, а також апробовано режисерською практикою багатьох поколінь.

Проте, незважаючи на наявність значного масиву наукової літератури, що містить розробки окремих аспектів режисерської і в цілому фільмотворчої діяльності, системної відповіді на запитання: що рухає розповідь, а в ній висловлювання авторів, які ознаки, властивості, взаємообумовленості детермінують природу конструкції утворюваного цілого, визначають його динаміку, — немає.

Отже, надзавдання обраної теми, крім сприяння безпосередній художній практиці — забезпечити майбутні дослідження історії українського кіно і телебачення необхідною базою проаналізованих творів, для чого має бути розроблений як один з можливих варіантів підходу до творчої практики такий інструментарій аналізу, що відповідав би процесові їхнього створення (режисурі в найширшому розумінні цього явища).

Основна мета дослідження: взаємозв'язок «мовних» форм і принципів з рушійними силами і специфічними ознаками розгортання екранних творів, тобто ті режисерсько-методичні засади, в результаті використання яких формується архітектоніка фільму. Поставлена мета зумовила завдання дослідження:

- з'ясувати специфіку процесів освоєння «ферменту» кіно на етапі довиразного (так званого «невиразного») зображення;
- визначити предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв;
- розкрити специфіку формування дії в аудіовізуальних мистецтвах, різноприродний характер її буття на різних етапах творення;
- з'ясувати механізми трансформації елементів прообразного рівня в якісно інший рівень виразності та образності змістосформованого тексту;
- простежити розгортання процесів обробки (використання кожного з засобів) у систему конструктивно-виражальних принципів авторського висловлювання, появу відповідних типів архітектонічних конструкцій.

Матеріал дослідження: конкретним об'єктом аналізу є кінофільми усіх видів (ігрові, хронікально-документальні, науково-просвітницькі), окремі телевізійні та відеофільми українських майстрів;

оскільки робота має широкий характер, в ній використано теоретичні програми, маніфести, висловлювання митців різних часів і країн, які визначали ті чи інші тенденції руху екранних мистецтв.

Предмет дослідження: в центрі уваги перебувають поетапність творення об'єкта (об'єктів) зображування певної типологічної природи, різномірні механізми обробки (організації) цих об'єктів, узгоджувальне формування єдиної системи «одиниць мови», типологія способів спілкування автора (авторського колективу) з глядачем.

Методологічна основа: її генеральний принцип становить простежування процесів становлення найменших одиниць висловлювання, здійснюваного змістоформуючим впливом на предметну основу комплексу виражальних засобів, логіки і характеру їхнього подальшого зчеплювання у певну структуру (в основному епічну, драматичну, менше — ліричну).

У зв'язку з багатокомпонентністю аудіовізуального твору формування його архітектоніки розчленовується на ряд складових, що стосуються драматургічних, монтажних, кольоро-зображальних, композиційних засад, які беруть участь у становленні певної типологічної моделі.

Наукову новизну дослідження визначає вперше запропонована концепція архітектоніки фільму як системи (структури) розгортання авторського ставлення до відтворюваного-відтвореного.

У роботі теоретично розділяються поняття «розповідь» і «висловлювання». Простежується перетворення окремих засобів з інструмента впливу (обробки) на часточки формовираження суб'єктивно-авторського «Я», в результаті чого твір набуває дихотомічної єдності об'єктивного і суб'єктивного;

на відміну від традиційного почленування фільму за професійно-виробничим принципом сценарно-драматургічної, режисерсько-постановочної, акторсько-виконавської, зображально-декоративної, музично-звукової роботи структура фільму розглядається як двоєдиний акт розгортання прообразного і образного рівнів, дистанцію між якими реалізує міра і характер подоби. Це дає право включити у сферу «змістового» випромінювання відчуття естетичної насолоди від рівня майстерності митців, вважати його невід'ємною і цілком рівноправною складовою тексту художнього твору;

вперше в кінотеорії розроблено метод дійового аналізу літературного першоджерела, стверджується примат дії як елемент загальної взаємодії, що визначається як матеріал режисерської майстерності в кіно і на телебаченні;

вперше системно визначено технічні та естетичні можливості монтажу, простежено гносеологічну динаміку віднайдення і усвідомлення його виражальних властивостей, багато проявів яких в українському кіно визначено саме цим дослідженням;

практично вичерпної широти сягає дослідження процесів кольоротворення в аудіовізуальних мистецтвах. Комплексний і взаємообумовлений розгляд технологічних, технічних і виражальних аспектів цієї складової архітектоніки фільму був відсутній у мистецтвознавстві;

цілком оригінальною є розробка специфіки функціонування епічних, драматичних, ліричних начал у кінематографі та проекція процесів їх формування на різноманітність телевізійного мовлення; своєрідною є методика визначення конкретних модифікацій відповідних архітектонічних структур;

в науковий обіг вводиться структурний аналіз цілого ряду конкретних фільмів, окремих фрагментів, результати дослідження їхніх іманентних якостей.

На захист виноситься: концепція архітектоніки фільму як особливого естетичного та професійного утворення, що виражає художньо-образну своєрідність зафіксованого тексту видовища і забезпечується майстерністю режисури — сукупністю консолідованих зусиль авторського колективу по використанню відповідних засобів і способів втілення теми (необробленого життєвого матеріалу).

Дослідження виконувалось відповідно до планової теми кафедр режисури кіно і телебачення «Специфіка режисерської майстерності в кіно та на телебаченні» у рамках планової теми «Історія і теорія світового театру і кіно» Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Практичне значення: робота може бути використана в усіх царинах і напрямках історії та теорії аудіовізуальних мистецтв, для розширення уявлень про можливості художньо-образного відтворення дійсності екранними формами, для удосконалення курсів фахової майстерності у спеціалізованих вищих навчальних закладах;

цілий ряд розглянутих у роботі професійних «таємниць» покликаний допомогти працівникам кіно і телебачення у їхній безпосередній творчо-виробничій діяльності, у пошуках оптимальних шляхів до перетворення авторського передчуття у цілісність зафіксованого тексту;

окремі положення роботи можуть бути використані у суміжних видах мистецтв для розвитку певних теоретичних ділянок (особливо у спільних зонах функціонування) і розширення діапазону застосування їхніх фахових можливостей.

За результатами дослідження створено підручник «Колір» (частини I-IV), основні положення активно впроваджуються у лекційні курси та спецкурси творчих майстерень режисури кіно і телебачення, ними вже сьогодні користуються творчі працівники багатьох кіно- й телестудій України та різних країн світу.

Результати досліджень використані автором у його власній творчій практиці — художніх фільмах Національної кіностудії ім. О. Довженка, ряді відеофільмів і циклових програм Національної телекомпанії України.

Апробація: крім монографії «Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища», представлені як дисертаційне дослідження, більшість положень роботи, їхнє методологічне обґрунтування і фактологічне наповнення, система відповідної аргументації викладені у чотирнадцяти монографіях, близько тридцяти брошурах та наукових статтях, видрукованих в українських та зарубіжних виданнях.

Положення роботи було оприлюднено на міжнародній науковій конференції «Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть» (Харків, 1999); регіональній науковій конференції «Джерела духовності: Генеза творчого процесу та розвиток мистецтва» (Дніпропетровськ, 1999); науково-практичній конференції «Українська культура і мистецтво в сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи» (Київ, 1999); «Українське телебачення і радіо на сучасному етапі: Стан і перспективи розвитку» (Київ 1999); «Кіноосвіта в Україні: Сучасний стан. Проблеми розвитку» (Київ 2000); ряді семінарів і «круглих столів» з проблем сучасного кіно-, телепроцесу (Всеукраїнського фестивалю телепрограм «Калинові острови — 98» (Херсон, 1998), Міжнародного кінофестивалю «Відкрита ніч» (Київ, 1999), творчості Сергія Параджанова у світлі традиційної культури і архаїчного менталітету (Міжнародний фестиваль «Молодість», Фонд розвитку мистецтва, Національний центр О. Довженка, продюсерська фірма «Selesta» /Москва/, 1999), «Традиції поетичного стилю в світовому кінематографі: З нагоди 60-річчя кінорежисера Л. Осіки» (Національна спілка кінематографістів України, Національний центр О. Довженка, 2000).

Дисертація у вигляді одноосібно виконаної монографії складається з п'яти томів, які містять вступ, двадцять дев'ять глав, вісімдесят один розділ, сорок два підрозділа і висновки (1110 стор., а також 105 стор. ілюстрацій). В дисертації використано 386 позицій літератури та 319 позицій фільмографії.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується нагальна історична потреба простежити формування кінематографічної гілки національної культури, самоусвідомлення нею своєї специфіки. Виходячи з актуальних потреб практики, формулюється мета дослідження, методологічні принципи його здійснення, структура дисертації.

У розмаїтому сонмі людської мови свій голос і світову славу давно має український кінематограф, неповторною і багатогранною частиною світомовлення виступає наше телебачення, які з очевидністю потребують всебічного і ґрунтового вивчення, особливо зараз, в часи кардинального зламу уявлень про суспільство, його духовне життя.

Зазначаючи нагальність потреби досліджень проблем кіно і телебачення, доводиться говорити про величезні ножиці між гігантським обсягом творчого доробку українських митців і вивченим. Мало того, виявляється, що нашою кінотеленаукою фактично не розроблений або потребує суттєвих коригувань широкий спектр концептуальних засад як історико-гносеологічного, так і теоретично-проблемного напрямків.

Не менш складні проблеми виникають безпосередньо перед творчою практикою. Нова епоха відкриває нові можливості як щодо тематики, так і форм її вираження.

Широта бачення і вправність втілення — тісно пов'язані й взаємозначають одне одного. Поєднання точки зору митця на дійсність з точкою зору камери на конкретний об'єкт зумовлює архітектоніку творення, втілює шлях від ембріонального передчуття задуму до закріпленої почорнілими галогенідами срібла, електромагнітними коливаннями чи цифровим кодуванням звуко-зорової картини авторського бачення. Ось чому такої актуальності і значення набувають проблеми режисерської майстерності, до якої стягуються всі складові колективного творення фільму.

У першій частині дисертації «Довприазне зображення» розглядається генезисний аспект трансформацій, здійснюваних з відображуванним у процесі його перетворення на текст аудіовізуального твору.

Традиційно історична динаміка кінематографа розглядається як формування нового виду мистецтва. Теоретичне визначення його виражальних можливостей, стилів, напрямків здійснюється в процесі позначання основних обрисів, найперше, образної системи. Такий напрямок досліджень вважався аксіоматичним, у зв'язку з чим величезна кількість проблем надзвичайно складного явища, яким є аудіовізуальний спосіб вираження авторського «Я», опинялася за межами основного дослідницького річища.

Втім, народжений століття тому специфічний засіб спілкування, особливо зараз, за допомогою телебачення, настільки розсунув свої межі, що практично урівняв у правах художні й нехудожні способи творення. Таким чином він потребує всебічності розгляду самого феномена аудіовізуального «кодування», а відповідно — своєрідності різновидів одержуваних архітектонік.

Підхід до кінематографа не лише як до явища мистецтва, а як до особливого типу видовищності в цілому зумовлює необхідність простежити в новому аспекті так званий атракційний етап освоєння специфічних виражальних засад, основу яких становить невиразне зображення. Хоча, розглядаючи проблему в генезисному аспекті, більш точним видається визначення цього якісного стану терміном «довиразне зображення».

На жаль, у світовому кінознавстві наявна тенденція дещо зневажливого ставлення до цього етапу функціонування кіно. Доводиться виступати проти цього, вважаючи недооціненою, а тому практично не дослідженою гедоністичну функцію нового типу видовища. Недосконала, з точки зору сьогодення, ілюзія, якою відзначались перші кінозображення, невибагливість відтворених у них сюжетів викликала не просто масовий інтерес, а відразу почала суттєво впливати на духовне самоусвідомлення людства.

Спроби розгадати таємницю цього впливу, отже, з'ясувати, що є «ферментом» кіно, почалися давно. Ілюзія руху, — мов заклинання, повторювали ранні теоретики, визначаючи специфіку кінематографа (Жанудо, Сандрар, Чеботаревський, Ганс). Зв'язок кіновидовищності з рухом лежав на поверхні, його не могла не сконстатувати теоретична думка. Щоправда, і через півстоліття, за часів сформованості фундаментальних засад кінотеорії, до фактора руху як основного феномена природи кінозображення звертатимуться неодноразово (Чахір'ян, Мединський).

Втім, не просто і не лише ілюзія руху приваблювала перших глядачів до темноти кінозалу, а й магія чогось потрібного

людству навіть тоді, коли ефект здивування від можливостей механіки відтворювати рух зображення минув. У зв'язку з цим виникає запитання, а що ж стоїть за поняттям «атракційний період кінематографа»? Магія руху? Чи все ж — магія поведінки? Магія взаємин?

Виходячи з такої постановки питання, простежування закономірностей формування архітекτονіки фільму починається з першородної проблеми ферменту кіно. Проте цей феномен розглядається не в звичному історико-гносеологічному аспекті, тобто як віднайдення специфічності всією кінематографічною культурою (стосовно цього є достатньо літератури), а в процесі набуття професії конкретною людиною, тобто в, так би мовити, персонально-гносеологічному аспекті.

Освоєння фаху конкретним митцем багато в чому видається типологічно схожим із загальноісторичним усвідомленням виражальних можливостей кіно в цілому. Для перевірки і обґрунтування цієї тези розглядається освоєння специфічно кінематографічного мовотворення у ранніх фільмах О. Довженка та С. Параджанова, бо їхні перші фільми були типовими творами своїх епох, ламаючи канони яких митцям довелося здолати не одну сходинку до самих себе. Тому видається науково доцільним і практично корисним аналіз того, що начебто (з огляду на майбутні вершини) аналізу не варте — етап довиразного зображення у творчості цих режисерів.

Покадровим аналізом сцен «*Ягідки кохання*» та «*Сумки динкур'єра*» встановлюється ряд характерних принципів, притаманних творчому мисленню раннього Довженка.

Хоча на той час кінематограф давно вже здатен не лише сфотографувати місце дії, а й зобразити його, тобто масштабом зображення, компоновочним співрозташуванням він міг виражати певні стосунки між персонажем і середовищем, у «*Ягідці кохання*» цього ще немає. О. Довженко мислить сценкою театрального скетчу, побудованою за принципом найзагальнішого позначування місця дії.

Кадри являють собою практично фронтальні композиції, а точки зйомки повторюють точки зору глядача з партеру театру. Камера не міняє свого розташування, проеціюючи персонажів майже на одне й те ж місце на фоні. Мізансценування часто — типово провінційно театральне. Вихід на передній план-авансцену і... прямування вбік (немов за куліси).

Носіями дії в «*Ягідці кохання*» виступають лише актори, причому їхня поведінка балансує між пантомімою і психологічною дією. З одного боку, тут простежується тенденція до саморозвитку дій персонажів. З іншого — наявні очевидні

нестиковки — певні фази психофізичних дій не з'єднуються, їх логіка рветься.

У фільмі очевидні явні монтажні похибки, запрограмовані зйомкою — неузгодженість напрямків руху, незабезпеченість перехресчування поглядів і т. д.

В цілому аналіз «Ягідки кохання» змушує констатувати, що О. Довженко починав з використання в основному докінематографічних засобів творення, а в процесі зйомок і монтажу освоював складові майбутньої професії.

Багато в чому подібні принципи характерні і для «Сумки дипкур'єра» — фільму настільки недослідженого, що в опублікованому сценарії виявлено плутанину у визначенні дійових осіб.

Аналіз показує, що «Сумка дипкур'єра» є значно досконалішою за рівнем режисерської майстерності «річчю». Найперше це виявляється в докладності, доцільності і різноманітності розгортання внутрішньокадрової дії, яку режисерові вдається відтворити як процес певного психофізичного проживання, а не лише позначування відповідного моменту буття. В часи домінування типажності О. Довженко виявляє соціально-біографічну сутність героїв теж в основному зовнішнім виглядом, проте зовнішньо-зображальні характеристики він уже поєднує з психологічно-дійовими, в результаті чого його персонажі виглядають значно більш «процесними». У О. Довженка одна психофізична дія переходить в іншу набагато частіше, ніж це було властиво фільмам тієї доби.

Водночас доводиться констатувати: позбавляючись багатьох елементів наслідування природі тодішнього театрального видовища (хоча в стрічці ще є рудименти пантомімічного позначування), О. Довженко переорієнтовується на канони не менш рудиментарного навіть для того часу пригудницького видовища, засоби і прийоми якого не без успіху, але й не без втрат намагається опанувати.

Для О. Довженка цього періоду характерне обмежене, в основному функціональне, використання середовища, одноплщинність внутрішньокадрового простору, статичність композицій. Правда, значно суттєвішу роль вже відіграє атмосфера — згущено-драматична і, головне, єдина в кожному з епізодів. У цілому емоційно-експресивні фактори створення напруги, динаміки дії постають визначальними в принципах творення, про що свідчать не лише принципи внутрішньокадрової організації дії, а й логіка поєднань, особливо часто — перехресний монтаж.

Зовні загальна сюжетна конструкція цього фільму має всі ознаки драми: події стягнуті в один вузол, сили конфліктно роз-

межовані, поведінка одних залежить від поведження інших. Проте, вибудовуючи взаємодію персонажів, моменти прийняття рішень режисер практично всюди пропускає, напруга створюється не стільки гостротою та глибиною переживань людей, скільки зовнішніми факторами, найперше, — експресією освітлення, темпом зміни подій тощо.

Простежування способів творення показує, що стрічка лише на перший погляд побудована на конфліктному зіткненні. Фактично (фільмотекстово) у протидію персонажі майже не вступають. Основним «персонажем» фільму виявляється *портфель* (фільм називається саме «Сумка дипкур'єра»), долю якого послідовно простежують автори й «обрубують» усе, що не стосується перипетій, моментів психологічного вирішення, психологічно-побутових мотивувань, пов'язаних з його доставкою. Уся архітектонічна конструкція фільму побудована саме за таким принципом. У результаті конструктивний вектор не переходить на поле «драма», а тягнє до поля «епос».

В цілому перший етап творчості О. Довженка дає підстави стверджувати, що впродовж майже трьох десятиліть кінематограф існував саме як видовище, в якому домінували радше загальноестетичні функції, ніж художньо-мистецькі. Хоча, наприклад, французькі історики вже кінематограф Мельєса вважають мистецтвом. Ще з більшим правом мистецтвом мають бути визнані й ранні твори О. Довженка. І справа тут не в бажанні додати елею до портрета генія. Йдеться про таке актуальне питання як рівноправність функцій, що на їх виконання орієнтується практичне творення.

В другій главі «С. Параджанов: перші кроки» простежуються засоби і способи мововираження, які використовує в історично інший час інший митець, проте з дуже схожою на Довженкову долею.

На час зйомок «Андрієша» — першого фільму С. Параджанова (разом з Я. Базеляном) кінематограф не лише став повноправним мистецтвом, а й встиг принципово змінити свою природу, ввівши до сфери виражальних можливостей звук і колір. Втім, рубіж 50-х років був періодом, коли в Україні знімалися буквально один-два фільми на рік — національний кінематограф стояв перед потребою вийти на новий виток розвитку.

Аналіз «Андрієша», «Першого хлопця», «Української респодії» показує однотипність багатьох принципів використання виражальних засобів, а в результаті те, що творчий шлях С. Параджанова, як і О. Довженка, починався з професійного освоєння виражальних можливостей кіно як руху від функціонально-

репрезентативної однозначності до різноприродної поліфонічності. Архітектонічним засадам їхніх фільмів властиві:

- а) позначувальний характер формування місця дії;
- б) пошук внутрішньо- та міжкадрових принципів формування просторово-речовинних параметрів як цілісності середовища;
- в) усвідомлення взаємозалежності монтажного цілого від внутрішньокадрової організації руху, світло-тонального і загалом компонувального рішення, темпо-ритмічних ознак тощо;
- д) вибудовування причинно-наслідкової залежності між окремими кадрами як способу розгортання логічнозв'язної дії;
- е) типологізація дісчеплень, в результаті якої виникає певна природа події.

Особливістю ранніх фільмів О. Довженка та С. Параджанова є домінування епічної форми сюжетобудування як відтворення розповіді *про* події, *про* предмет відображування, а не їхнє безпосереднє розгортання. Загалом показується, що основні архітектонічні засади ранніх фільмів цих майстрів виникали на етапі вибору принципів творення екранного видовища, основу якого становить природа формування і логіка розгортання дії.

Саме логіка розгортання дії є основним, на що спрямовуються авторські зусилля — в першу чергу, на етапі створення сценарно-драматургічної основи майбутнього фільму.

В другій частині дисертації «Дія — драматургічні засади архітектоніки фільму» закономірності і механізми організації авторського висловлювання розглядаються з точки зору предмета і матеріала режисури аудіовізуальних мистецтв, принципів дійового аналізу, а також своєрідності організації дії на етапі формування сценарію.

У першій главі йдеться про передумови теоретичного осмислення понять «предмет» і «матеріал» режисури аудіовізуальних мистецтв; наголошується на тому, що від свого народження кінематограф, поряд з бажанням показувати, заявив про намір розповідати, тобто організовувати чергування зображень (а далі і звуків) у певну послідовність сюжетного зв'язку. Зрозуміло, що прослідковування динаміки архітектонічної структури можливе лише за умови визначення елементів утворюваного цілого. Проте парадоксальним, але фактом є невизначеність природи «будівельного» матеріалу аудіовізуальних мистецтв. Спроби таких визначень мають безмежну амплітуду: плівка, зображення і звук, актори, виконавці, декорації, реквізит, костюми, натура, інтер'єри, екстер'єри, рух,

вчинки, слова, почуття, роздуми, ідеї, оцінки, ставлення (Пудовкін, Кулешов, Вертов, Лотман, Цив'ян).

Як відомо, специфічним предметом драми в літературі і театрі є конфліктна боротьба. Кінематограф, а тим паче аудіовізуальні мистецтва в цілому, більш варіативні в цьому відношенні. Конкретне простежування процесів творення показує дощільність визнання предметом кінематографічного зображення людської поведінки в усіх формах (зовнішніх і внутрішніх) її протікання. Ця специфічність виявляється у певних волевиявленнях осіб, їх зіткненнях, зв'язках, змінах, протиборствах, реалізованих, найперше, за допомогою дії.

Від «Поетики» Арістотеля поняття дії в мистецтві розглядається в двох значеннях. З одного боку, це особливого роду поведінка. З іншого — конструктивно-композиційна організація стосунків людей.

При тому, що категорії зовнішньої дії (інтрига, фабула) і внутрішньої дії («душевна дія», підводна течія) давно увійшли в понятійний апарат практиків і теоретиків, на жаль, залишається практично не дослідженим — за допомогою чого ж створюється зовнішня дія. Ясно, що в живій виставі носієм її виступають реально виконувані персонажами-акторами елементи, що складають змістовий пласт взаємин. Кінематограф чи навіть телевізійний театр мають значно ширші можливості у формуванні події, в тому числі — опосередкованим чином. Їхній предметний світ більш «варіативний», ніж в театрі. Середовище, атмосфера, взагалі зображення предметного світу в кінематографі більш динамічно-процесні, ніж в театрі, а тому змістовно наповненіші і більш значущі. Отже, матеріалом режисера в кіно, телемистецтві є вибудована зі звуко-зображальних виглядів та звуко-зорової дії сукупність, яка виступає певною системою (структурою) складових елементів. Їх взаємодія і становить, як показано в дисертації, матеріал режисерського мистецтва в кіно та телебаченні.

Ствердження примату дії як елемента загальної взаємодії спрямовує зусилля режисерського професіоналізму на відтворення живого багатства художнього змісту як процесу, здатного захопити увагу глядача, вразити його, збудити, потрясти.

В другій главі «Дійовий аналіз» досліджується вираженість літературної образності образністю кінематографічною, що є однією з найактуальніших і малодосліджених сторін мистецтвознавства, не говорячи про потреби живої кінематографічної практики, сьогоденна сутність якої в основі своїй полягає у трансформуванні літературно-мовного тексту одного твору в зображально-звукове тло начебто того ж твору, але у формах

принципово іншого буття.

При всій багатоступовості і багатоскладовому характері цього трансформування принципово основним у ньому є віднаходження драматургічного рішення, зафіксованого в літературній першооснові, переведення розповіді в дію. Тому такою актуальною є потреба простежити взаємозалежність, взаємообумовленість, співвідносність епічно-оповідних та драматично-дійових начал, як і їх розведення, відособлення, специфічну неповторність.

Одним з найкардинальніших дискусійних моментів у сфері взаємин літератури з театром і кіно є визначення слова, мовної організації — природою драми (В. Халізов). На підставі того, що природа драми визначається своєрідністю відтворення дії, а слово, словесна дія — лише одна з її форм, аргументується принципове заперечення цього постулату. Уявні зліпки, знімки з дійсності, закріплені в значеннях слів (І. Виноградов), мають бути декодовані в звуко-зображальну систему певних людських стосунків, обраних конкретним об'єктом зображування. Логіка цих стосунків і визначає конструктивно-драматургічну форму їх вияву, природу висловлювання автора.

Щоб довести цю тезу, розробляється концепція дійового аналізу літературного твору і на прикладі дослідження архітектоніки новели О. Гончара «За мить щастя» визначається конкретна методологія його здійснення.

У театральній практиці під терміном «дійовий аналіз» розуміють «аналіз п'єси дією на сценічній площадці» (К. Станіславський), що слугує для акторського присвоєння пропонованих обставин п'єси. В дисертації це поняття використовується в новому аспекті, а саме — для простежування закономірностей розгортання дії, тобто пошуків наскрізної дії, яка, власне, й виступає організуюче-змістовим стрижнем структури твору. Як показує дослідження, запропонований метод відкриває нові можливості для режисерського аналізу будь-якої літературно-драматичної основи, в тому числі й майбутнього фільму.

Зокрема, наочні демонструється, що визначення вихідної події — надзвичайно важливий і відповідальний момент режисерської роботи. У практичній роботі воно позначається на формуванні «шлейфу», з яким актор починає сцену, наповнює реальним змістом пропоновані обставини, що їх присвоює собі виконавець, детермінує поведінку.

Вихідна подія розглядається як детонатор майбутньої дії, її рушійна сила, і водночас вона встановлює закономірності використання виражальних засобів, адже стає ясно, що відтворювати, в якому порядку з'єднувати, як розставляти

акценти важливості. Виникає «лакмусовий папірець», за допомогою якого автор може вивірити «на доцільність» кожну часточку творення. Точність у вирішенні цього питання дає можливість уникнути помилок, виступає певною передумовою органічності та цілісності створеного.

Простежування закономірностей дієзчеплювань, послідовності і характеру волевиявлень персонажів, визначення найбільш напруженого моменту вирішення основного питання, що виникло перед героєм в результаті його першого, зумовленого вихідною подією, вчинку, — все це виявляє органічну неподільну цілісність твору О. Гончара, відповідність назви новели сутності змістосформованого тексту.

Далі воля митця — звертатися закономірностям цієї «першородності» чи творити свій власний, авторський твір, як це зроблено, скажімо, М. Мащенком у фільмі-скранізації цієї новели «Все перемагає любов». Зміна назви визначає ту принципово іншу позицію, яку обрав для себе кінорежисер, використовуючи існуючий твір іншого майстра як основу для свого. Право митця.

Мета запропонованої методики — показати, що дійовий аналіз — могутня професійна зброя режисера в процесі декодування тексту вербальної форми буття у звуко-зображальній формі твору іншої природи.

Третя глава цієї частини «Сценарій як специфічна форма організації дії» починається з постановки запитання: сценарій — це вид епічної чи драматичної літератури? Яку ознаку, властивість, функцію взяти за критерій виміру?. А, може, й не літератури взагалі — багато геніальних фільмів знято без сценаріїв або сценарні записи їх не були літературно оброблені.

Виходячи з завдань дисертації, з безлічі найактуальніших питань специфіки сценарної справи обрано аспект трансформації вербальної форми буття дії на іконографічну, участі в цьому творчому «перекодуванні» виражальних засобів, що і визначає специфіку первинного етапу фіксації задуму в кіно.

Поява сценарію в кіно розглядається як об'єктивно закономірний процес. На жаль, розпочаті у 20-ті роки дослідження сценарної справи в Україні (О. Вознесенський, М. Лядов, М. Бажан, Ю. Яновський, Д. Бузько, Гр. Епик) були поступово згорнуті, а після О. Довженка фактично припинилися зовсім. В усякому разі жодної роботи з цього питання протягом останніх десятиліть в українській кінотеорії немає.

У простежуваних етапах усвідомлення потреб у літературному сценарії виділено аспект боротьби між прибічниками психологічно-оповідних форм та їхніми опонентами

(О. Вознесенський, І. Петровський, В. Туркін — Ю. Тинянов, Дз. Вертов, Лесь Курбас; Н. Зархі — С. Ейзенштейн; С. Герасимов — Ю. Ілленко), пошук специфічних форм фіксації кінематографічної образності або видовищності, зміни цих форм адекватно естетичним пошукам.

Література і кіно — різні за природою форми творення і буття образного світу, бо «елементна» база у них різна. Не суттєво, що ці різновиди художньої діяльності користуються одними й тими ж термінами для позначення своїх складових. Маючи багато спорідненого на рівні «кристалічної решітки», вони мають різні «тіла» і пульсують за різними «частотними» характеристиками.

В третій частині дисертації «Монтажна архітектоніка фільму» роль цієї складової архітектонічної структури розглядається на двох взаємопов'язаних рівнях — кадрозчеплення та сюжетотворення.

У першій главі «Становлення виражальних можливостей монтажу» процес розглядається в гносеологічному аспекті. Простежується зародження кіновидовища, поява засад його виразності, кардинальні зміни, зумовлені появою звуку, особливості внутрішньокадрового монтажу, пов'язані з використанням глибинної мізансцени, «знищення» і «відродження» монтажних засад в мистецтві неореалістів, естетиці «документалізму», «поетичному кіно», застосування нетрадиційних методів монтажної організації матеріалу, нарешті, специфічні основи та етапи становлення телевізійного монтажу.

У закономірному і традиційно досліджуваному русі «від видовища до мистецтва» виділяється аспект, на який мало зверталось уваги — формування виражальних засад, здатних забезпечити виконання кінематографом гедоністичних функцій. Зокрема, в творчості Ж. Мельєса виділяється ряд творів, принципово побудованих на спілкуванні з глядачем як просторово, так і змістово. До глядача безпосередньо звертаються, йому вклоняються, ламаючи «рампу» екрана, з ним *грають*. Зародившись у надрах кінематографа, з багатьох причин, цей тип видовища залишився там в ембріональному стані. Проте з появою телебачення такий спосіб спілкування став частиною основоположних засад його специфіки і вибухнув цілим феєрверком жанрових модифікацій.

Визначається сутність кожного етапу творчого віднайдення і теоретичного усвідомлення можливостей кадру-фільму, крупного плану, зміни точки зору, створення враження безперервності дії з незавершених кадрів, паралельного і перехресного чергування дії як пошуків кінематографічних

принципів розповіді в усьому світі, досліджується участь і деякі особливості цього процесу в українському кінематографі.

Встановлюється, що перенесення на плівку сцен з вистав, перші екранізації драматичних та епічних творів, орієнтація на «розмовні» фільми, активна «звукофікація» не стримували пошук специфічно-екранної виразності. Тогочасні елементи естетики «заятного театру» були тільки трампліном для відшукування власного кінематографічного «голосу». Задовго до появи «ефектів Кулешова» українські кіномитці (Д. Сахненко, Д. Байда-Суховій, О. Остроухов-Арбо) апробували ряд специфічних можливостей нового способу міжособового спілкування, як це мало місце в кінематографіях інших країн.

Факти специфічного використання окремих знахідок та прийомів (визначена Дз. Вертовим концепція документалізму; сформульовані С. Ейзенштейном загальноестетичні поняття кіновирозності та кінообразності як динамічної, поетапної появи нової якості; принципово новий етап освоєння монтажних і в цілому «мовних» можливостей, пов'язаний з появою звуку; розширення і видозміни принципів творення у зв'язку з освоєнням особливого характеру внутрішньокадрового монтажу за допомогою глибинної мізансцени) вибудовуються в системну картину збагачення палітри кінематографічного способу вираження, розкриваються внутрішні «механізми» трансформування елементів реальності в об'єктивно-суб'єктивну єдність кожної одиниці тексту, з акцентом на участі в цих процесах українських кіномитців. Зокрема, йдеться про широту художньо-виразального спектру, одним полюсом якого можна вважати сформульовану А. Базеном тенденцію неореалістів знищити монтаж і показати на екрані справжню безперервність реальності. Іншим — встановлення асоціативно-образних зв'язків, що стало домінантою архітектоніки українського поетичного фільму 60-х років.

Широта самого спектру представлена багатьма типологічними модифікаціями архітектонічних систем: «проблемою Антоніоні» з характерним для нього відтворенням подій у їх реальній тривалості, без будь-якої концентрації часу; «нової хвилі», з характерним для представників цієї неоднорідної течії поєднанням імпровізаційних методів зйомки, використання реального середовища з нетрадиційними методами монтажної організації матеріалу, потоком непередбаченого, незбігом зображення зі звуком; «політичного кіно»; «паралельного кіно»; запропонованим С. Юткевичем колажним способом мовотворення, що дав найбільш художньо довершені результати в

роботах Д. Черкаського; теорією часу А. Тарковського, «перенасиченого розчину» Ю. Ілленка тощо.

Особливий розділ присвячено зовсім недослідженим етапам освоєння монтажних можливостей телебачення, зумовлених багатоканальним способом фіксації (трансляції), появою можливостей у телекамери (особливо ТЖК) вільно рухатись і, нарешті, електронно-технічними можливостями з'єднання декількох зображень за допомогою ріру та спецефектів. Все це відчутно розширило діапазон можливостей і позначилося як на техніці монтажу, так і, що найголовніше, на монтажно-драматургічних формах організації матеріалу.

Обгрунтовуючи тезу про збіг фундаментальних властивостей кіно- та телемонтажу, водночас доводиться, що особливої уваги потребує різноманітність природи телемовлення, побудованого, з одного боку, на засадах інформаційності, з іншого — художності. Аналіз цього питання виявляє, що інформаційне мовлення обмежує завдання монтажу досягненням відповідного рівня культури видовищності. Воно в своїй основі не передбачає виразності як нового якісного рівня відображуваного матеріалу. Зображуване й зображене в хронікально-інформаційному мовленні тяжіє до автентичності. В зоні публіцистично-інформаційного мовлення завдання різко змінюються. Тут не тільки припустима, а й необхідна художньо-виразальна мова. «Феномен достовірності» (С. Дробашенко) хронікально-документальної публіцистики передбачає й образність, хоча вона має своєрідну природу.

Друга глава «Психофізичні засади монтажу — особливості сприйняття людиною навколишнього світу і монтаж» дає системне уявлення (25 позицій) про основні закони сприйняття, які впливають на монтаж.

Встановивши в третій главі типологію складових елементів кадру, в четвертій формулюється система можливостей монтажного кадрозчеплення, тобто імітаційні можливості та принципи «непомітного» монтажу зображення та звуку. В результаті проведеного дослідження окреслюється цілісна картина властивостей техніки монтажу.

Особливий аспект дослідження монтажно-архітектоніки фільму становлять проблеми сюжетотворення, тобто естетичні властивості монтажу. Ця проблема розглядається в межах ретрансляційного та постановочного способів фіксування.

Фазами дослідження монтажу в межах ретрансляційного способу виступають аналіз зв'язків як зміни точок зору; механізми трансформації, що їх забезпечує ефект Уелса-Куросави; драматургічні принципи поєднання; динамічні принципи.

Фазами дослідження зв'язків в межах постановочного способу виступають розгляд взаємозалежностей документальної основи й «авторського» монтажу; варіативність форм монтажу при використанні постановочно-ігрової основи; явище монтажної пластичної мелодійності; види монтажних тропів.

Особливий розділ присвячено дослідженню етапів освоєння звуко-зорового монтажу та різновидів вертикального монтажу.

Дослідження проблем монтажу завершується розглядом музично-зорового монтажу, в якому з'ясовуються відносини музики і зображення; драматургічні особливості зображально-музичного монтажу; асоціативно-образні особливості музично-зорового монтажу; різновиди форм музично-зорового монтажу.

Кінематограф і телебачення, як ніяке інше мистецтво, пов'язане з технічними засобами творення, фіксації, транскодування, переміщення в часі і просторі тексту твору. Особливо це стосується такого виражального засобу, як колір, участі якого у формуванні архітекtonіки фільму присвячено четверту частину дисертації. Дослідження загальної картини можливостей кольору передбачає розгляд взаємозалежності факторів фізичної природи, техніки та технології оперування барвами, світлом, фактурами речовин, фізико-оптичних і хімічних процесів з творчими намірами митців. Тому в дисертації послідовно простежуються:

а) техніко-технологічні процеси формування кольору: залежність кольоротворення від складу променів та їхньої взаємодії, ознаки ахроматичних і хроматичних кольорів, принципи систематизації кольорів;

б) властивості зору, які впливають на кольоросприйняття: чутливість, адаптація, константність, чіткість, інерційність, залежність тривалості роздивляння і втоми, поля та пороги розрізнення кольорів;

в) процеси змішування кольорів: адитивний та субтрактивний синтези, поділ на основні та доповняльні кольори;

д) зародження і процес освоєння освітлення як виражального засобу;

е) участь світла у формуванні кольору: природне та штучне освітлення, характер світла, колірна температура як засіб контролю за характером кольоротворення, роль світлотіні;

ж) вплив фактури речовин на кольоротворчі процеси: структура речовин, перетворення потоку світла під час взаємодії з відповідними структурами речовин, типи фактур, колір фактур;

з) явище колірних контрастів: послідовний, одночасний, порубіжний контраст; міра контрастності.

Розгляд загальних властивостей кольору завершується аналізом функцій кольору: інформаційно-пізнавальної, конструктивно-формотворчої (взаємозалежність просторових, просторово-площинних побудов, масштабу зображення і кольору), архітектурно-формотворчої (конструктивно-просторова організація середовища, історично-стильові колірно-архітектурні тенденції), емоційно-виразної (активні та пасивні кольори, декоративність кольору), композиційної (співвідношення кольорів, колірна композиція, живописність зображення, динамічна композиція). Цей аспект узагальнюється в понятті *драматургії* кольору.

Конкретно-типологічна участь кольору у формуванні певних архітектонічних структур розпочинається з дослідження проблем колориту. В цій главі простежуються процеси формування колориту, його типи. Явище кольорової гармонії розглядається з точки зору системності цього явища, а також аналізуються відмінності контрастних та нюансних гармоній, взаємозв'язок кольору і форми, комбінаційні еталони гармонійності.

Спеціальні розділи присвячені принципам вираження за допомогою кольору певного світобачення, формуванню поняття колористичного канону, колірної символіки.

Окремі глави присвячені дослідженню кінематографічної та телевізійної специфіки кольору.

Освоєння кольору аудіовізуальними мистецтвами має багатоскладову історію: технічну, технологічну, естетично-виражальну. В процесі технічних пошуків хроматичного зображення кінематограф використовував різні типи синтезу, як телебачення використовує різні системи. Окреслюються етапи технічного й естетичного освоєння кольору в кіно та на телебаченні, пошуки і здобутки практики на цьому шляху і особлива увага приділяється аналізу теоретичного осмислення пошуків, зокрема внеску в розробку цих проблем С. Ейзенштейна.

Під час розгляду цих проблем показано поступове розширення й ускладнення палітри кольоротворчих можливостей кіно, найперше, як засобу драматизації (О. Птушко, С. Юткевич), філософсько-художнього навантажування (О. Довженко), «інтелектуального» кольору (М. Антоніоні), емоційно-символічної образності (С. Параджанов), «персоніфікованості» (А. Куросава) і т. д. На завершення цієї теми визначаються сьогоденні тенденції використання кольору.

Телевізійна специфіка кольору з'ясовується з точки зору технічної різноманітності та етапів освоєння послідовних, одночасних та мішаних систем адитивного синтезу. Визначається

особливий характер поняття «достовірності» щодо кольорового телезображення, простежуються тенденції естетики кольору, своєрідність його використання у відеофільмі.

Окремо досліджується таке специфічне явище аудіовізуальних мистецтв, як кольоромузика. Специфіка видовищного синтезування кольору і музики розглядається як історично поетапне визрівання ідеї кольоромузичного поєднання, простежуються перші кроки кольоромузичної творчості. У цьому процесі виділяється кольоромузична концепція Скрябіна та розвиток його ідей, в тому числі спроби кольоромузичних поєднань у кіно.

Загальну картину участі кольору у формуванні видовищного розмаїття аудіовізуальних мистецтв завершує розгляд звуко-світлового синтезування та шумо-колірних зв'язків.

У п'ятій частині дисертації «Архітектоніка фільму як системне (структурне) утворення» закономірності використання способів мововираження розглядаються в аспекті цілісності створюваного тексту.

Дисертант виходить з положення, що кожен виражальний засіб і компонент бере участь у творенні цілого і входить у відповідну систему обробки матеріалу. Ця система є своєрідним процесом розгортання авторського ставлення до відтворюваного-відтвореного і в цьому плані набуває певних типологічних ознак. Прослідковування такого процесу, аналіз його складових і специфічних властивостей визначено завданням цієї частини дисертації.

Виходячи з поставленої мети, окреслюються межі дослідження, якими є практичне узгодження виражальних можливостей різних засобів, формування з них єдиної системи (структури) «одиниць мови» художньо-образного тексту, природа, форма спілкування автора (авторського колективу) з глядачем.

До цієї проблеми кінотеорія зазвичай підходить начебто з двох боків — «синтетичності» і «цілісності». Незважаючи на дуже широкий масив досліджень синтетичної природи кіно, з одного боку, та певний, хоча й незрівнянно менший ряд досліджень, присвячених цілісності кінообразу — з другого, безпосередньо створенню органічно єдиної системи складових уваги приділяється мало. Нагромадивши ряд окремих спостережень, встановивши ряд продуктивних закономірностей, наука досі не має цілісної теорії цієї проблеми. Втім, з точки зору конкретики формування тексту, як показується в дисертації, мова має йти про єдність природи елементів та закономірності взаємозв'язків.

На противагу тенденції розглядати структурні закономірності фільму, виходячи з так званої неподільності готового результату, згідно з якою елементами зображення вважаються його історично сформовані виразні засоби від ракурсу до оптики (Ю. Левін), у главі «Специфіка кінематографічної цілісності» аргументується доцільність аналізу процесу її формування під час самого творення.

Виокремити в естетичній матерії фільму інформацію в її первісному, «природному», позахудожньому вигляді практично неможливо — у завершеному творі ця інформація невід'ємна від особистого бачення митця, від його суб'єктивного ставлення. Однак раніше, ніж вона з'явиться у вигляді зафіксованої і відтвореної під час демонстрації звуко-зображальної картинки, режисер, оператор, художник, звукорежисер використовують елементи у їх докінематографічній формі буття. Тим самим вони мають справу з доестетичним характером формозмісту. Сутність їхніх професій полягає в умінні знайти елементи, що містять «інформацію», здатну трансформуватися згідно з мистецьким задумом, а також такі інструменти обробки цих елементів, які забезпечать необхідне авторам перетворення.

Такими елементами з необхідністю мають бути визнані складові предметної основи — пластичного і звукового вигляду об'єкта, пластичної і звукової дії (фізичної, психологічної, психофізичної, словесної), поетапна трансформація яких (включаючи й такий інструмент «обробки», як вибір) становить процес творення фільму, тобто закріплення ферментів суб'єктивного бачення в матеріалі і фізичних носіях. Сукупна, взаємоузгоджена єдність зафіксованих елементів, як взаємопроникнення об'єктивного і суб'єктивного, виступає системною чи структурною мірою цілісності завершеного твору.

Якою мірою перетвореним не виявився б зафіксований результат, для художньої тканини важливим залишатиметься відсилання асоціативної пам'яті глядача-слухача до об'єктивної реальності, до прообразного рівня, зіставлення з яким народить естетичне переживання.

Виходячи з основоположного загально-естетичного закону, що сутнісною ознакою образного творення є дифузне поєднання об'єктивного і суб'єктивного, ставиться питання про те, що ж являє собою сукупність суб'єктивно-авторського ставлення в цілому. За всієї неподільності результату, вона обов'язково «проглядає» крізь текст, інакше мистецький твір перестане бути твором, а виступатиме часточкою природи. «Проглядає», отже, й може і має бути простежена.

Як показано у дослідженні, ця художня двоедність у кінематографі (і загалом у зображальних мистецтвах) виражається декількома загальнохудожніми категоріями, передусім, такою дефініцією, як подоба, подібність, схожість, а сукупна конкретика цих ознак на рівні системи (структури) розрішується явищем стилю. Загальна ж сукупність об'єктивно-суб'єктивних факторів становить основу сюжетобудування в цілому. Його об'єктивно-репрезентаційна сфера виражається, вочевидь, фабулярним рівнем цілого. А суб'єктивно-виражальна? Нею не може бути визнаний сюжет, бо він вбирає в себе і фабулярний рівень. Згідно з розгорнутою у дослідженні концепцією, такою найзагальнішою категорією виступають фактори епічності, драматичності чи ліричності в усій багатоскладності і різноманітності їх модифікацій.

У наступній главі «Епічні, драматичні, ліричні начала і кінематограф» розглядаються природа та родові межі, відшуковуються дотичність і відмінність цих категорій в літературі, театрі та кіно.

Розгляд спроб кінематографа знайти своє місце в колі традиційних мистецтв показує, що від свого народження технічна новинка виявилася спроможною, з одного боку, як найрізноманітніше фіксувати, а з іншого — висловлюватися. Після багатьох спроб запозичити у «старших» мистецтв їхні способи мовотворення та досвід було відкрито, що при всьому багатстві зовнішніх аналогій чуттєва конкретика і конструктивно-композиційні можливості у літературі, театрі та кінематографі принципово відмінні, особливі.

Зокрема, якщо кінцевий результат просторово-часового відтворення подій у літературі та кінематографі ще має деяку спорідненість, то засоби їх творення та форми буття принципово відмінні. Драма ж взагалі «генно» обмежена і розрахована на використання простору сценічної коробки, на незмінність точки сприйняття, безперервність внутрішньо-актового часу. За свободою оперування цими складовими кінематограф, безумовно, значно ближчий до літератури. Можливо, саме тому кінематограф не має такої чіткої межі між оповідними і драматичними (притаманними драмі) принципами творення.

В третій главі аналізується кінематографічна специфіка епічного, драматичного, ліричного.

Дослідження цієї проблеми спирається на гносеологічну динаміку становлення кінематографічних способів зображування, простежену у неігрових та ігрових видах кіно.

На прикладах кінохроніки початку століття аналізуються принципи інформаційної фіксації. Незважаючи на те, що оператор фіксував рухоме зображення, він одержував ціле як суму механічних фотознімків.

Простежується роль Дз. Вертова у ствердженні поняття документального образу, виділяється використання ним факторів суб'єктивізації дійсності. Показано, як фіксуючи реальні об'єкти, не вступаючи в протиріччя з фактологічною достовірністю, документаліст перетворює кожен кадр на строфу ліричної поеми бачення і відчущання світу.

Програмна всемогутність авторського «Я» у фільмі «Людина з кіноапаратом» стає предметом відтворення, своєрідно заміщуючи (відсуваючи на другий, фабулярний план) змістовність об'єкта зйомки. Виражено це засобами трансформації зображуваного в кадрі, логікою причинно-наслідкових зчеплень, а зрештою, природою утворюваного цілого, сутність якого — ліричне самовираження автора. При цьому виділяється встановлений дослідженням факт, що лірика — то переступання межі емоційної (чи філософськи-емоційної і т. д.) забарвленості ставлення до зображуваного і перетворення цього ставлення на предмет зображування.

Дз. Вертов ствердив у документальному кіно право бути потрібним глядачеві своїми роздумами, причому не у дуалістичній формі співіснування реального світу з авторським коментуванням, а у вигляді вже зафіксованих зображально (форма) згідно зі своїми суб'єктивними уявленнями (зміст) перетворень реального світу.

Ідучи від зворотного, ця теза підтверджується архітектонічними засадами документального фільму «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» засновника поетичного напрямку в ігровому кіно О. Довженка. Предметом зображування режисер залишає реальні факти в їхній змістовій сутності, даючи їм можливість говорити про себе самим. Ідучи в річищі логіки їхнього розвитку (фактично-подійного і концептуально-сміслового), О. Довженко користується в цій стрічці виключно епічними принципами архітектонічного творення.

Творчо-методичні засади архітектоніки цього фільму відбивають *дистанціювання* митця від зображуваної ним дійсності. Як за часів античності трагічний поет не вважав для себе можливим виправляти міфи, так О. Довженко, Л. Курбас, І. Кавалерідзе... (треба було б перераховувати величезну кількість митців нашої культури) вибирали найпридатніші сюжети, щоб,

інтерпретуючи їх, в міру можливого і в міру своєї прозорливості, ствердити справедливість, спроможність людини звільнитися від соціальних і моральних обмежень її свободи.

Принципово інший тип архітекtonіки розглядається на прикладі документального фільму Г. Шкляревського «Мікрофон!», методологічною основою якого є орієнтація на достеменність внутрішньокадрового матеріалу. Разом з тим у фільмі виникає узагальнюючий образ гігантської брехні як сутності суспільної формації минулої епохи. Досягається це відомим ще з часів Е. Шуб монтажним зіставленням.

На фабулярному рівні фільм побудований як соціальне дослідження, проте конфліктну ситуацію автори вирішують конкретикою протистояння, створюючи архітекtonіку драми (не як емоційне забарвлення відтворених подій, а як конструктивну природу оповідання).

В результаті встановлюється реальність функціонування у неігровому кінематографі усіх трьох типів мовотворення — епічного, драматичного, ліричного.

Розмежування різних типів архітекtonування простежується і в ранніх ігрових фільмах. Зіставлення ряду стрічок показує, що при збігові багатьох зовнішніх ознак в об'єкти зйомки може бути закладена різнорідна семантична інформація і можуть виникати різні принципи творення.

Особливу увагу приділено абсолютно недослідженому процесу освоєння в ігровому кінематографі ліричного начала. Методологія формування «внутрішнього монологу» (С. Ейзенштейн) є квінтесенцією вираження ліричного начала в кінематографі.

Аналізом цілого ряду фільмів наочно доводиться, що цілісність твору зумовлюється єдністю принципів обробки складових елементів матеріалу всією сукупністю виражальних засобів. Приведена до єдиного типологічного знаменника сума впливів на матеріал перетворюється на спосіб творення тексту твору і виражає в ньому суб'єктивно-авторське начало, що розрішується в цілісності архітекtonіки.

У висновках дисертант зазначає:

1. Довиразне зображення — генезисно первинний етап відображення дійсності. Це явище, хоч історично й варіативне, але притаманне творчому процесу як такому. У зафіксованій художній одиниці воно існує у вигляді ідеальної (неіснуючої фізично) моделі перетвореного прообразу.

2. Предметом ігрового кінематографа як специфічного різновиду видовища можна визначити людську поведінку в усіх формах (зовнішніх і внутрішніх) її перебігу. Матеріалом режи-

серської майстерності в кіно і на телебаченні виступає взаємодія.

3. Практичним інструментом з'ясування конструктивної основи фільму, наскрізного стрижня його архітекtonіки, який визначає змістову квінтесенцію зображеного, виступає дійовий аналіз. Він являє собою визначення закономірності розгортання художньої тканини, принципу організації (обробки), що пронизуватиме всі клітини твору, всі його складові компоненти, в тому числі й систему виражальних засобів.

4. Усвідомлення специфіки інформаційно-репрезентаційних і виражально-образних функцій монтажу як одного з основних засобів і специфічних способів формування архітекtonіки фільму відбувалося поетапно. З одного боку як зміни точки зору; зміни міри значущості масштабом зображення; паралельної і перехресної форм дізчеплень; трансформації форм вигляду об'єкта у позапредметні змістовні значення явища; синхронного, асинхронного, контрапунктного, а також хромфонного звуко-зорового поєднання; внутрішньокадрових монтажних зчеплень елементів. З іншого — освоєнням інформаційної ролі як послідовного кількісного накопичення змістовних зображень; виразних функцій як актів створення в зображуваному новітньої якості; образної ролі як процесу формування художнього узагальнення.

Вже на етапі виникнення засад виразності було закладено підвалини майбутньої телевізійно-видовищної специфіки спілкування з глядачем.

5. Факт, подія, явище можуть виступати у двох типологічно відмінних виглядах: у формах їх реального буття, якому відповідає репрезентаційно-репортажний спосіб розгортання розповіді; у формах авторського уявлення про їх сутність, яким відповідає образно-публіцистичний спосіб відтворення.

6. Членування на кадри і наступне з'єднання визначає логіку зв'язків, яка утворює загальнокомпозиційні принципи сюжетобудування: оповідно-послідовні; публіцистичні; асоціативно-образні.

7. Виразальні функції монтажу диференціюються в межах ретрансляційного та постановочного способів фіксування. У межах ретрансляційного способу творення монтажна логіка може підкорюватися завданням: дискретного вторування фактові-події; публіцистичного трактування факту-події; формування структури внутрішньокадрового матеріалу, виділення з багатозначності зображуваного певної частини його змістового потенціалу; семіотичного типоформування цілого як конкретно-індивідуального, конкретно-збірного, називного. У

межах постановочного способу творення принципи членування і монтажного поєднання визначаються, насамперед, логікою розвитку дії, характер якої формує природу події, а в цілому — спосіб сюжетотворення.

8. Однією з типологічних форм монтажного зв'язку є встановлення причинно-наслідкової залежності між шматками, в тому числі реально-послідовних, умовно-алогічних, паралельних чи перехресних її модифікацій. Другою типологічною формою монтажу є об'єднання темпоритмічних значень зовнішнього вигляду у пластичну мелодійність як форму буття емоцій. Третьою типологічною формою є образно-метафоричне поєднання — утворення ідеальних за формою буття умовних зв'язків між зображеними частинами.

9. Своєрідність авторського погляду на світ обумовлює вибір засобів. Колірна змістовність також виступає виражальною характеристикою образу. Вона може стати епіцентром змісту, може відігравати роль підтексту.

10. Сукупна комбінація предмета (предметів) зображування певної типологічної природи і способу (способів) його (їх) обробки (організації) формує відповідний тип архітекτονіки, який на різних рівнях і в різних аспектах проявляється такими дефініціями, як фабула, сюжет, рід, вид, жанр, композиція, стиль тощо.

11. Елементами виразного кінозображення (мізанкадру) виступають складові предметної основи — пластичний і звуковий вигляд об'єкта, пластична і звукова дія (фізична, психологічна, психофізична, словесна). Поетапна трансформація цих елементів (включаючи сюди вибір) становить процес творення фільму, тобто закріплення ферментів суб'єктивного бачення в матеріалі і фізичних носіях, а сукупна, взаємоузгоджена єдність зафіксованих елементів, як взаємопроникання об'єктивного і суб'єктивного, виступає системною чи структурною мірою цілісності завершеного твору.

12. Об'єктивно-репрезентаційна сума факторів формотворення виражається фабулярним рівнем цілого. Суб'єктивно-виражальна — розрішується певним типом організації художньої розповіді (обробки фабулярного рівня динаміко-зв'язків), найзагальнішою категорією якої виступають фактори епічності, драматичності чи ліричності.

13. Родові межі епічного, драматичного і ліричного історично усвідомлювались як умовний поділ форм «наслідування» відповідно до специфіки предмета відтворення та способу здійснювання цього процесу. Сутність кожного типу «наслідування» встановлюється в результаті варіативного

діалогізованого зв'язку: читач (глядач) — автор — предмет, а тому найбільш плідним практично видається розгляд природи епічного, драматичного, ліричного як певного співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в предметі відтворення і способі його організації (обробки).

14. Гносеологічна динаміка становлення способів зображення являла собою процес освоєння можливостей кожного з виражальних засобів кіно і їх системи для відтворення певного співвідношення об'єктивного і суб'єктивно-авторського начала.

Необхідність встановити конкретику цього співвідношення, принципи взаємозалежності, взаємообумовленості і співвідкорення, характер і домінанту викликає до життя відповідний тип структурованого мововираження:

епічний — з відчуттям дистанції і підкоренням принципів розгортання відповідно змістосформованому предметові творення характеру і логіці авторського бачення;

ліричний — як встановлення предметом творення самого специфічного авторського «Я», розгорнутого у формі «внутрішнього монологу» згідно з характером і логікою сприйняття-бачення об'єктивного світу цим суб'єктивним «Я»;

драматичний — як ілюзія саморозвитку існуючого поза суб'єктивним «Я» об'єктивного світу, характер і логіка розгортання якого визначається самонароджуваними, детермінованими сутністю відтворюваних характерів і ситуацій причинно-наслідковими зв'язками.

15. Епічне, лірико-епічне, ліричне, драматичне (як і будь-яка полігамна їхня модифікація) є, кожне, найбільш загальним рівнем системи (структури) мовотворення (архітектоніки) і вбирає в себе всі складові виражальних принципів від моменту визначення міри подоби форм зовнішнього вигляду і дії зображуваного (прообразу) і зображеного (образу чи лише видовища) до кристалізації принципів творення у природу цілісності відповідного типу.

Основні положення дисертації відображено у таких роботах:

1. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 1: Довиразне зображення. — 15,1 арк.

2. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 2: Дія — драматургічні засади архітектоніки. — 7,5 арк.

3. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 3. — Ч. I: Монтажна архітектоніка

фільму: Кадрозчеплення. — 9,75 арк.

4. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 3. — Ч. II: Монтажна архітектоніка фільму: Сюжетотворення. — 9,25 арк.

5. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 4. — Ч. I: Архітектоніка кольору: Природа. Функції. — 11,5 арк.

6. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 4. — Ч. II: Архітектоніка кольору: Видова специфіка кольору. — 8,75 арк.

7. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. (7-ми частинах). — К.: ДІТМ, 2000. — Т. 5: Архітектоніка фільму як системне (структурне) утворення. — 15,5 арк.

8. Пластика фільму: Кінообраз і пластичні засоби виразності. — К.: Мистецтво, 1984. — 5,45 арк.

9. Епічне та драматичне: Питання методики дійового аналізу літературного першоджерела. (За новелою О. Гончара «За мить щастя»). — К.: ДІТМ-Віпол, 1996. — 5,0 арк.

10. Архітектоніка фільму: Кадр. Монтаж. Фільм. — К.: Віпол, 1997. — 14,5 арк.

11. Специфіка колориту в кіно — та телемистецтві. — К.: ДІТМ, 1998. — 3,5 арк.

12. Специфіка кінокольору. — К.: ДІТМ, 1998. — 3,5 арк.

13. Колорит. — К.: ДІТМ, 1998. — 2,12 арк.

14. Формування кольору. — К.: ДІТМ, 1998. — 3,25 арк.

15. Виразальні можливості монтажу. — К.: ДІТМ, 1999. — 4,0 арк.

16. Функції кольору в кіно — та телемистецтві. — К.: ДІТМ, 1999. — 3,75 арк.

17. Телевізійна специфіка кольору. Кольоромузика. — К.: ДІТМ, 1999. — 4,5 арк.

18. С. Параджанов: Перші кроки. — К.: ДІТМ, 1999. — 4,25 арк.

19. Монтажне кадрозчеплення. — К.: ДІТМ, 1999. — 4,6 арк.

20. Сюжетотворчі можливості монтажу. — К.: ДІТМ, 1999. — 4,25 арк.

21. Звуко-зоровий монтаж. — К.: ДІТМ, 1999. — 3,9 арк.

22. Кольорове зображення. — К.: ДІТМ, 1998. — 2,75 арк.

23. Українське кінознавство: роздуми про майбутнє // Мистецькі обрії '98: Альманах: наук.-теорет. праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: ВВП «Компас», 1999. — 0,75 арк.

24. Специфіка кінообразу і виражальні засоби // Мистецтво кіно. — Вип. 1. — К.: Мистецтво, 1979. — 1,0 арк.

25. Стель фільму як практичний процес // Мистецтво кіно. — Вип. 3. — К.: Мистецтво, 1982. — 0,65 арк.

26. Визнання після визнання // Новини кіноекрана — 1983. — № 5. — 0,4 арк.

27. Монолог тринадцяти // Телерадіовісник України. — 1988. — Вип. 1. — Держ. комітет УРСР по телебаченню і радіомовленню. — 0,4 арк.

28. Кроки до кольору як компоненту драми // Зміна парадигми: Зб. наук. пр. — К.: ДІТМ, 1995. — 1,0 арк.

29. Ще не віримо, що ми не пристяжні // Телерадіовісник України. — 1996. — Вип. 4. — Держтелерадіо України. — 0,5 арк.

30. Про стан речей // Сучасність. — 1997. — № 11. — 1 арк.

31. «Калиновим островам» — нові висоти // Телерадіовісник України. — 1998. — № 4. — Держтелерадіо України. — 0,6 арк.

32. «Muzyka kolorow» // Supplement. — Miesiecznik poswiecony kulturze. — Krakow, 1999. — № 10 (66). — 0,2 арк.

33. «Muzyka kolorow» // Supplement. — Miesiecznik poswiecony kulturze. — Krakow, 1999. — № 11 (67). — 0,2 арк.

34. Образотворча архітектура українських фільмів // Вісник Львівської академії мистецтв. — Вип. 10. — Львів, 1999. — С. 206-212.

35. Предмет і матеріал в кіно — та телемистецтві // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2000. — № 1. — С. 22-33.

36. Актуальні завдання теорії кіно як складової української культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2000. — № 2. — С. 23-34.

37. О. Гончар — новеліст і кінематографіст // Духовність і художньо-естетична культура. — Т. 17. — К.: «Проблеми людини», 2000. — 1,2 арк.

38. «Комісари» // Театр-Кіно. — 2000. — № 2. — С. 20-22.

39. Архітектура фільму. Методологічні проблеми дослідження історії та теорії українського кіно і телебачення // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2000. — № 3. — С. 54-59.

40. Архітектоніка фільму як авторське висловлювання // Українська культура і мистецтво у сучасному державотворчому процесі: Стан, проблеми, перспективи. Тези доповідей науково-практичної конференції. — К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2000.

41. Архітектоніка фільму як авторське висловлювання // Джерела духовності: Генеза творчого процесу та розвиток мистецтва. Матеріали регіональної науково-практичної конференції. — Т. 2. — Дніпропетровськ, Дніпропетровський державний університет, 14-15 жовтня, 1999.

42. Питання методології підготовки фахівців аудіовізуальних мистецтв // Кіноосвіта в Україні: Сучасний стан, проблеми розвитку. Матеріали науково-практичної конференції. — К.: АМУ, 2000.

43. Методологічні проблеми сучасної кінотеорії // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть. Програма Міжнародної наукової конференції до 70 річчя Харківської державної академії культури 23-24 вересня 1999 р.; Матеріали Міжнародної наукової конференції до 70 річчя ХДАК. — Ч. 2. — Харків: ХДАК, 1999.

44. Від святкової мішури — до ділового стилю (Роздуми після завершення фестивалю «Калинові острови-98») // Урядовий кур'єр. — 1998, 3 жовтня.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. — Монографія.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальностями 17.00.01 — Теорія та історія культури; 17.00.04 — Кіномистецтво. Телебачення. — Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2000.

Дисертацію присвячено взаємозв'язку «мовних» форм і принципів з рушійними силами і специфічними ознаками розгортання тексту екранних творів. В дисертації розроблено нову концепцію архітектоніки фільму як особливого естетичного і професійного утворення, що виражає художньо-образну своєрідність видовища і забезпечується майстерністю режисури. Визначено специфіку функціонування епічних, драматичних, ліричних начал у кінематографі та проєкцію їх формування на різноманітність телемовлення. Основні результати праці знаходять практичне впровадження в режисурі кіно і телебачення, підготовці фахівців відповідного профілю.

Ключові слова: архітектоніка, дійовий аналіз, довиразне

зображення, монтаж, колір, епічне, драматичне, ліричне.

Gorpenko V. G. Architectonika fil'ma: Rezhisserskie sredstva i sposoby formirovaniya struktury ekranogo zrelitsa. — Monografiya.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальностям 17.00.01 — Теория и история культуры; 17.00.04 — Киноискусство. Телевидение. — Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, 2000.

Диссертация посвящена вопросам взаимосвязи «языковых» форм и принципов с движущими силами и специфическими признаками развертывания текста экранных произведений. В диссертации разработана новая концепция архитектоники фильма, как особого эстетического и профессионального образования, выражающего художественно-образное своеобразие зрелища и обеспечиваемого мастерством режиссуры. Определена специфика функционирования эпических, драматических, лирических начал в кинематографе и проекция их формирования на разнородность телевещания. Основные результаты работы находят практическое применение в практике режиссуры кино и телевидения, подготовке специалистов соответствующего профиля.

Ключевые слова: архитектоника, действенный анализ, довыразительное изображение, монтаж, цвет, эпическое, драматическое, лирическое.

Gorpenko V. G. Architectonics of a Film: the Director's Means and Ways of Formation of the Structure of a Screen Show. — Monograph.

The thesis submitted for a degree of doctor of art criticism on specialities 17.00.01. — Theory and history of culture; 17.00.04 — Cinema and television. — The Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv, 2000.

The thesis is devoted to the problem of interrelation of «language» forms and principles with the motive forces and specific signs of expansion of the text of screen productions. A new concept of architectonics of a film as a special aesthetic and professional creation, expressing artistic — imagebearing originality of a show and provided by the skill of directing — a set of funded efforts and means of embodiment of a theme (raw vital material) is developed in the thesis. The methodology of the analysis of the director's creative

work as a system (structure) of expansion of the author's attitude to *the being created* — *having been created* is proposed.

The expediency of the approach to cinema not only as to the phenomenon of art but as to a special type of a show for reestablishing the balance between diverse functions of audiovisual productions which was upset by the excessively exaggerated ideological treatment is substantiated.

The principles of transformations of the reflected phenomena into the text at the stage of pre-expressive representation are made out; the use of film language in early O. Dovzhenko's and S. Paradzhanov's films are retraced.

The structure of a film is construed as the act of expansion of prototype and imagebearing levels, the distance between which being realized by the measure and character of likeness (similarity). The material of the director's skill is defined; the primacy of action as the element of general interaction (of material) is determined.

The method of effectual analysis by the film director of the literary primary source in screen arts is developed; the conditions of transformation of the literary-language (verbal) text of one production into audiovisual (iconographic) tissue as if of one and the same production but in essentially other forms of being are disclosed. The stages of realising the necessity of literary script, the search of the specifics of forms of fixing and expressing the action at different stages of creating audiovisual production are analysed.

A number of «mechanisms» for transformation of separate means of expressiveness from the instruments of processing into the particles of form-expressing of subjective author's ego are made out. The technical and aesthetic potentialities of montage are systematically defined; the gnosiological dynamics of discovery and the comprehension of its expressive properties is retraced. The system of potentialities of montage from frame-coupling and plot composition in the limits of retransmissional and production means of fixation, the phenomenon of montage, plastic melody, the kinds of montage tropes are formulated.

The technological, technical and expressive aspects of colour participation in forming the architectonics of a film are analysed as complex and correlating phenomena; the originality of functions, the peculiarities of the notion of colour in screen arts are disclosed. The processes of forming colouring in cinema and its types are retraced. The issues of expressing by means of colour the certain perception of the world, the notion of colouristic canon, colour symbolism are examined.

To counterbalance the tendency of considering structural appropriateness of the film proceeding from the indivisibility of the ready results, the expediency of the analysis of the formation of integrity while creating the production itself is proved. The artistic double-unity of the objective and subjective in cinema is asserted as the combination of the objective-representing sphere expressed by the fabulistic level of the whole, and subjective-expressive, the most general, category in which epic, dramatic and lyrical factors come out in all the multicomplexity of their modifications. The research determines the specificity of functioning of all these principles in cinematography; the projection is made of their transformation on the heterogeneity of television broadcasting.

The analysis of the whole number of films is entered into scientific usage.

The main results of the research find practical application in the practice of film and TV direction, in training specialists of the proper profile.

The key words: architectonics, the effectual analysis, pre-expressive representation, montage, colour, the epic, the dramatic, the lyrical.

Підписано до друку 22.11.00. Формат 60×84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 2,0 Тираж 100 прим.
Зам. 134

Друкарня Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ – 15, вул. Січневого повстання, 21

87225h

АВ 47.705

МИСТ