

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Галина Погребняк

**КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ ТА РАДІО
В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Підручник

Київ – 2017

УДК 792:[791+654.197+654.16]:07

П 43

Рецензенти

В. Р. Слободян, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри кінознавства Київського
національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

Р. В. Росляк, старший науковий співробітник
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського, кандидат мистецтвознавства, доцент

М. М. Барнич, кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри тележурналістики, дикторів
та ведучих телепрограм Київського національного
університету культури і мистецтв

*Підручник затверджено на засіданні вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол №15 від 20.06.2017)*

Погребняк Г. П.

П 43 Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві : підруч-
ник. Київ, НАКККіМ, 2017. 392 с.

ISBN 978-966-452-261-5

У підручнику на широкому історичному тлі проаналізовано становлення й розвиток виражальних засобів кіномистецтва, телебачення й радіо, розкрито їх художньо-естетичну цінність і можливості використання в сценічному мистецтві в контексті новітніх електронних технологій.

Видання адресоване студентам спеціальності «Сценічне мистецтво» і всім тим, хто цікавиться питаннями культури й мистецтв.

УДК 792:[791+654.197+654.16]:07

ISBN 978-966-452-261-5

© Г. П. Погребняк, 2017

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2017

ЗМІСТ

Передмова	4
1. Сценічне мистецтво і німий кінематограф	6
2. Вплив сценічного мистецтва на звукове кіно 1930-х років.....	40
3. Запозичення сценічним мистецтвом виражальних засобів кіно в 1940-х роках.....	65
4. Основні тенденції в кіномистецтві 1950-х років і їх вплив на сценічне мистецтво	86
5. Мистецькі пошуки кінематографістів у 1960-х роках і їх використання в сценічному мистецтві.....	107
6. Кіно і сценічне мистецтво 1970–1980-х років в контексті міжкультурного руху	127
7. Сучасний кінематограф і сценічне мистецтво	151
8. Експериментальні дослідження в галузі телевізійної техніки	167
9. Використання засобів сценічного мистецтва в роботі телевізійних студій	181
10. Розвиток масового телебачення і його роль у популяризації сценічного мистецтва.....	207
11. Творчий тандем телебачення і сценічного мистецтва	242
12. Синтетична природа радіо.....	284
13. Поширення радіо в першій половині ХХ століття	295
14. Розвиток художнього радіомовлення в другій половині ХХ століття	332
15. Сучасне радіо і театр.....	357
Список використаної та рекомендованої літератури	379

ПЕРЕДМОВА

Сценічне мистецтво посідає одне з пріоритетних місць у розвитку людського потенціалу, створенні сприятливих передумов для плідного духовного розвитку кожної людини, зокрема молодії. В Україні поряд з іншими суспільними сферами діяльності сценічне мистецтво має забезпечити не тільки збереження досягнень вітчизняної сцени попередніх поколінь, а й дати нові імпульси для розвитку театру і як виду мистецтва, і як соціального інституту, що має відповідати запитам сучасного суспільства.

Синтетична природа сучасного сценічного мистецтва уможливило творення художнього образу не лише засобами драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, майстерності актора, але й кіно, телебачення та радіо.

Виникнувши в кінці ХІХ ст. як ярмаркове видовище, кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Однак з часом, переосмисливши й увібравши в себе його кращі здобутки, він не лише вивів на екран неперевершені твори, але й став жити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість увиразнювати та віртуалізувати сценічну реальність. Телебачення й радіо, з появою котрих прокували швидко «смерть» і кіно, і театру, уможливили популяризацію означених видів мистецтва, сприяли виникненню синтетичних жанрів: радіо- й телетеатру, телевізійного фільму, кіномюзиклу, кіноопери, кіноперети і їх входженню в кожний дім.

Мета підручника – ознайомити студентів з процесом зародження та розвитку кінематографу, телебачення та радіо в ХІХ–ХХІ ст. у різних країнах, а також представити їх сучасний стан у сценічному й аудіовізуальному видах мистецтва в урахуванням новітніх медіаможливостей.

Художньо-естетичну й аудіовізуальну природу кіно, телебачення та радіо розглянуто в контексті суміжних видів мистецтва: театру, музики, образотворчого мистецтва, літератури, від яких кінематограф, телебачення та радіо не віддільні. Аналіз явищ кіномистецтва, телебачення та радіо подано як з позицій історизму, так і можливостей ефективного використання в професійній діяльності режисерів, звукорежисерів та акторів їх виражальних засобів.

Ознайомлення із жанрово-стильовим і художньо-творчим розмаїттям вітчизняного й зарубіжного кіно, телебачення та радіо сприятиме формуванню власних критеріїв оцінювання, а також стимулюватиме до самостійних досліджень і відкриттів моральних і художньо-естетичних істин. Вивчення технологічних та естетичних можливостей кіно, телебачення й радіо дасть змогу виробити в майбутніх фахівців уміння творчо використовувати їх можливості в професійній сценічній діяльності, допоможе зорієнтуватись у складних суперечливих явищах, пов'язаних із сьогоденним мистецтвом кіно, телеекрана та радіоефіру.

Сподіваємось, що запропоноване видання поглибить уявлення студентів про багатомірність засобів виразності кіно, телебачення та радіо, допоможе творчо використовувати набуті знання в професійній діяльності.

1. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО І НІМИЙ КІНЕМАТОГРАФ

Людство здавна мріяло передавати рухоме зображення на площині. А тому здавалось, що в останній чверті ХІХ ст. сценічне мистецтво втратило свою здатність творити художні образи, а публіка очікує нових мистецьких форм дозвілля. Таким видовищним видом розваг став кінематограф, зображально-виражальні засоби котрого досить швидко стали використовувати театральні режисери. Крім того, у період становлення кіно часто саме театральних режисерів запрошували фільмувати не вибагливі за формою та змістом кінострічки. Проте, хоч театр і кіно «близькі, але все одно це різні мистецтва, які розрізняються не тільки засобами виразності, але й предметом відображення. Мистецтво кіно здатне зобразити набагато ширше коло явищ життя, ніж театр. Крім того, на відміну від театральної вистави, в ігровому фільмі глядач бачить не самих акторів, а лише зображення на екрані їхньої гри» [177, 96].



Огюст і Луї
Люм'єри

Офіційною датою народження кіно вважають **28 грудня 1895 року**, коли в Парижі, у приміщенні «Le grand café» на бульварі Капуцинок, відбулась перша публічна демонстрація невеличких кінострічок, знятих братами Огюстом і Луї Люм'єрами на виготовленому й запатентованому ними кіноапараті оригінальної конструкції. Однак ця дата досить умовна, оскільки спроби змусити зображення рухатися в різних країнах робили віддавна.

У цьому сенсі попередниками кіно були: камера-обскура, «чарівний ліхтар» (латерна магіка ХVІІ ст.), «наукові» іграшки (фоліоскоп) тощо.

Кіно народилось в атмосфері філософського, технічного, художнього та наукового піднесення кінця ХІХ – початку ХХ ст., а відкриття винахідників у галузі кінотехніки спричинили значний прорив у розвитку кіно. При цьому **винахідниками кіноапарата** вважають:

- у Франції – Е. Рейно, Е. Марєя, Ж. Демені;
- у США – Т. А. Едісона і його асистента Л. Діксона;
- у Німеччині – братів Складановських;
- у Великій Британії – В. Пола й В. Фріз-Гріна;
- в Україні – Й. Тимченка;
- у Чехії – Я. Пуркіне.

До появи кіно жоден з видів мистецтва не виникав у результаті технологічного винаходу. Спочатку існування кіно ніхто не вважав мистецтвом: його сприймали не інакше, як трюк. Перші кінематографісти запозичували досвід у цирку, ярмаркових балаганів, частково театрів, які дали раннім комічним фільмам специфічну техніку й виконавців.

Цікаво, що в кінці XIX ст. кіно, як пізніше й телебачення, запозичуючи сценічний досвід, народжувалось у формі естрадного номера. У початковий період свого існування кіноролик демонстрували в тій самій концертній програмі, у якій брали участь жонглери, співаки, музиканти-інструменталісти, гімнасти, ілюзійністи, сатирики тощо. Кіносюжети виконували роль своєрідного атракціону. Навіть тоді, коли кінематограф завоював право на самостійність, коли видовищна програма складалася лише з кінороликів, принцип її побудови залишався естрадним, оскільки кіносюжети добирали на контрастній основі. Це привертало увагу глядача. У ранніх кінопрограмах драма змінювала видовий ролик, а комедію-фрагмент чергували із сюжетом воєнної хроніки. Разом з кіномистецтвом народжувалось і мистецтво складати *кінопрограму*. Для цього свого часу існували навіть посібники. При цьому кіно не відмовлялось від власних прийомів встановлення контакту з публікою (оскільки такі ще не були відкриті), воно просто запозичувало естрадні прийоми привабливості та зацікавлення глядачів [167].

Отже, перший період існування кінематографу (період мистецтва складати програму, коли інтерес до кіно ще не став одночасно інтересом до імен виконавців) тісно пов'язаний із таким видом сценічного мистецтва як *естрада*. Мистецтво складати програму примушувало кіно навчатися в естради. У більш пізні періоди, коли кіно набуло статусу виду мистецтва та встановило свої прийоми спілкування з глядачем, воно постійно буде звертатись до естради, розвиваючи, приміром, жанр кіномюзиклу.



Фернан Зекка

У перші роки існування кіно для постановки фільмів спочатку залучали випадкових людей, найчастіше фотографів, котрі були одночасно й операторами, і режисерами. Іноді це були адміністратори театрів або мюзик-холів.

Приміром, у братів Люм'єрів головним режисером працював завідувач постановочною частиною одного з паризьких театрів *Фернан Зекка*.

В одного з конкурентів братів Люм'єрів **Леона Гомона** (котрий 1896 р. випустив свій перший кіноапарат марки «Хроно» та створив студію і майстерні в Бют-Шомон) керувала зйомками його секретар А. Гі. Усе це не могло не відбитися на якості продукції, для якої були характерні примітивність сюжетів, бідність оформлення та низький рівень роботи акторів [101]. Однак поступово в 1910-х роках кіно набуло статусу мистецтва.



Леон Гомон

Досить швидко в кінематографі розгледіли можливості ширші, ніж ті, які передбачали Едісон (який вважав кіно не більш ніж комерційно вигідною розвагою) і брати Люм'єри (які були переконані, що головна місія кіно полягає у фіксації подій для історії).

Найвидатнішим режисером кінця XIX – початку XX ст. був **Жорж Мельєс**, який сприйняв кінематограф як засіб, здатний збагатити трюкові можливості сцени, і **вперше довів, що кіно може бути мистецтвом**. Примітно, що Мельєс здобув технічну освіту, однак ще з юних років захоплювався мистецтвом. Маючи хист художника, він покинув свій основний фах і став працювати карикатуристом у газетах і журналах. Потім – театральним декоратором і, зрештою, режисером та актором у театрі для дітей, котрий належав Роберу Удену.



Жорж Мельєс

Згодом Мельєс став власником цього театру, актори якого були задіяні в його кінопостановках. Фільми Мельєса, які можна назвати **кінематографічними виставами**, також спершу демонстрували в цьому таки театрі. Примітно, що Мельєс уперше у світі використав фільми в програмі свого театру «Робер Уден». Крім того, почав фільмувати на плівку естрадні вистави, проклавши дорогу своїм наступникам, котрі в пошуках нових сюжетів і видовищних ефектів стали використовувати для кінопостановок репертуар балаганів і театрів-вар'єте. У цей час неодноразово робились спроби перенести на плівку сцени з оперних і театральних вистав (як-то «Гамлет», «Фауст», «Дон Кіхот» й ін.), що достатньою мірою постраждали при спробах кінематографістів перенести їх на екран [151].

Цікаво, що Ж. Мельєс не винаходив більшість приписуваних йому прийомів кінозйомки, оскільки навіть славнозвісний стоп-кадр був відомий ще Едісону. Однак саме завдяки Мельєсу численні прийоми (подвійна та багатократна експозиція, зйомка на чорному оксамиті, уповільнена, прискорена, зворотна зйомка, зйомка в каше й ін.), котрі спершу були своєрідною заміною театральних прийомів, не лише набули розповсюдження, а й розширили можливості кінорозповіді, довели, що кіно може не тільки відображати життєві події, показувати комічні сценки, але й розповідати фантастичні, захоплюючі історії. Саме Мельєс уперше застосував у кіно макети, якими вже користувалися в театрах і в цирку, здійснював зйомки через акваріум, крім того, враховуючи інтерес глядачів до хроніки та відновлення історичних подій, здійснив інсценування на основі документальних зйомок. Під впливом Мельєса в ранньому кіно утвердилися прогресивні на той час **принципи театральної організації кінокадру:**

- камера імітувала точку зору глядача партеру;
- персонаж поставав на екрані на повний зріст;
- перевага надавалась бічному рухові кіноапарата.

Талант Мельєса виявився в систематичному використанні в кіно численних виражальних засобів театру: сценарію, акторів, костюмів, гриму, декорацій, спеціальних механізмів, поділу на акти тощо. Однак застосування означених зображально-виражальних засобів у кіно не було механічним наслідуванням театру, оскільки сценічні механізми часом замінювали фотографічними трюками. Специфічні вимоги німого кіно змусили Мельєса шукати нові принципи акторської гри, відмінні від театральних, приділяти особливу увагу міміці та жесту, однак значних успіхів йому досягнути не вдалося. Так, у фільмах, що демонстрували різноманітні фокуси, після підняття завіси (а в деяких випадках замість завіси піднімався вступний титр) ілюзіоніст виходив із-за куліс, вклонявся перед уявними глядачами і починав свій «номер». По завершенні номера він посміхався, розшаркувався, дякував поклоном за пропоновані оплески. В останніх кадрах він полишав сцену.

Пізнаючи природу кіно, Мельєс комбінував театральні декорації з розмальованими полотнами, що застосовували у фотоательє, але ніколи не користувався штучним освітленням для моделювання своїх персонажів, відтворення почуттів чи характеристики ситуацій.

Вплив сценічного мистецтва на кінематографічну творчість Мельєса виявився в тому, що в кіноательє, збудованому в Монреї, поруч зі справжніми тривимірними аксесуарами й меблями використовували

фанерні силуети й намальовані на полотні декорації. Прагнучи уникнути своєрідної еkleктики, митець настільки вдало застосовував намальовану перспективу та різноманітні освітлювальні ефекти, що відрізнити природне від підробки було надзвичайно складно. Така мішанина сприяла створенню атмосфери фантастики, характерної для цього режисера. Примітно, що з одного боку кіноательє в Монреї (у прибудові) розміщувалась знімальна техніка та лабораторія, де при червоному світлі заряджали камеру й обробляли плівку. З іншого боку кіноательє була облаштована сцена, спочатку невеличка, а пізніше розширена просторими кулісами.

1900 року Мельєс створив кінофірму «Стар-фільм», розквіт якої дозволив митцеві започаткувати великі постановки. Для цього митець обладнав студію у Монреї всіма засобами сценічної техніки: люками, містками, тросами для польотів й ін., що дало йому можливість ставити балети, ревію й апофеози, як у театрі феєрій.

Як своєрідний бранець сценічної естетики, Мельєс ніколи не користувався монтажем з його зміною планів і точок зору камери. Його фільми склалися не з послідовних епізодів, а зі сцен, кожна з яких точно повторювала театральний акт без будь-яких змін точок зору.

Іноді Мельєс знімав великим планом короткі сцени (знову ж таки з однієї точки), а іноді користувався ним як трюком, щоб, приміром, показати велетня (як у фільмах «Подорожі Гуллівера», «Людина з гумовою головою»).



Кадр із фільму «Людина з гумовою головою» (1901)

У фільмах Ж. Мельєса події чергуються одна за одною не у звичному порядку, а відповідно до умовностей театру. Приміром, у фільмі «Подорож через неможливе» в одній сцені демонструють вагон ізсередини. Поїзд зупиняється, і всі пасажери полишають вагони. У наступній сцені в кадрі з'являється вокзал, на пероні котрого натовп очікує прибуття потяга. Паровоз підходить до перону, і поїзд знову зупиняється. З вагонів, котрі глядач бачить ззовні, повторно виходять ті самі пасажери – умовність, властива театру феєрій, від якої після 1908 року кінематограф відмовився.

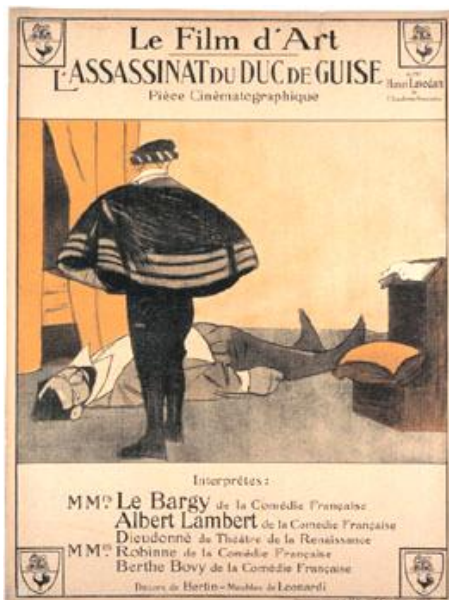
З 1900 року і до кінця своєї діяльності – близько 1912 року – *Мельєс зберігав вірність принципу театрального спектаклю*. Побачивши в кінематографі численні технічні можливості, недооцінив перспективи його розвитку. Використавши в кіно досвід, накопичений у театрі «Робер Уден», застосовував театральні декорації й уперто відмовлявся знімати на натурі, обмежуючи цим свої можливості.

Отже, Мельєс першим відкрив театральний аспект у кінематографі. Ставлячи вистави, він пристосував кіно до театру, театральних вимог. *Якщо брати Люм'єри винайшли кінематограф, то Мельєс перетворив його у видовище*. Проте митець не міг звільнитись від театрального впливу, а глядачі не могли й не хотіли задовольнятися тільки жанром феєрій та інсценування. Жива реальність, що оточувала їх, була значно цікавішою, аніж світ дитячих казок, створюваних Мельєсом.

Творча діяльність Мельєса поєднувалась зі значною громадською й організаційною роботою. Він був першим президентом французького кінематографічного синдикату, головою перших міжнародних кінематографічних конгресів тощо. *Мельєсу кінематограф зобов'язаний запровадженням стандартних перфорацій*.

Тісні зв'язки сценічного мистецтва й кіно вилились у створення у Франції товариства «Фільм д'ар», метою котрого було фільмування високохудожніх кінотворів за участі видатних майстрів театру: драматургів В. Сарду, Е. Ростана, А. Лаведана, а також провідних акторів «Комеді Франсез»: С. Бернар, Г. Режан, Ж. Муне-Сюллі, Ле Баржи й ін. [101].

Свій перший фільм «Убивство герцога Гіза» (протяжністю 15 хв) за участі прем'єрів трупи «Комеді Франсез» (сценарій Лаведана, режисери Ле Баржи і Кальметт) товариство «Фільм д'ар» показало глядачам 17 листопада 1908 року.



Афіша

до історичного фільму
«Убивство герцога Гіза» (1908)

За відгуками очевидців, фільм мав значний успіх не через художні переваги, а завдяки появі на екрані відомих акторів означеного театру, вхід до якого для багатьох був недоступним через високу ціну на квитки та необхідність з'являтися лише у вечірньому вбранні. Фільм «Убивство герцога Гіза» з новим сценічним вирішенням Лаведана й режисерським прочитанням Ле Баржи викликав значний інтерес у глядачів ще й тому, що костюми персонажів і декорації точно відповідали епосі, а талановито зіграні провідними акторами «Комеді Франсез» ролі не можна було порівняти з вульгарною грою балаганних акторів.

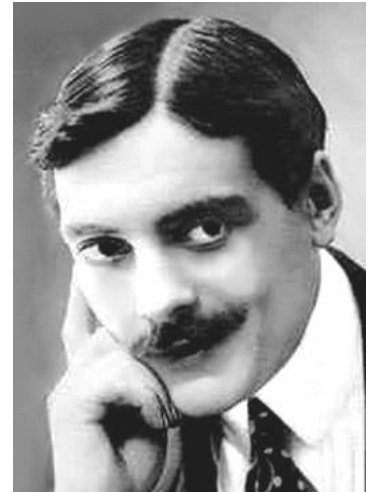
Усі наступні постановки товариства «Фільм д'ар», зокрема й кінострічка «Королева Єлизавета» (1912) Луї Меркантона та Генрі Десфонтейнеза із Сарою Бернар у головній ролі, продовжували досвід фільму «Убивство герцога Гіза». Цікавим є той факт, що один із майбутніх американських кіномагнатів Адольф Цукор того ж року організував показ картини в «Ліцеум-театрі» та «Делі-театрі» на Бродвеї, «Пауерс-театрі» в Чикаго, в інших містах США, де збиралась інтелектуальна публіка, і мав значні прибутки у розмірі 80 тис. доларів.

Проте загалом, попри схвальну оцінку офіційної преси, такі фільми не завжди виправдовували себе в прокаті, хоч з їх допомогою вдалося змінити ставлення до кінематографу впливових кіл суспільства, зокрема й театральної публіки.

Історики кіно вважають, що постановки «Фільму д'ар» були консервативним явищем у кінематографі і на довго закріпили у французькому кіно театральну манеру виконання. Визначні майстри сцени так і не зрозуміли, що кінематограф має свою власну мову, відмінну від сценічного мистецтва.

Важливим наслідком діяльності товариства «Фільм д'ар» стало налагодження більш тісних контактів між сценічним мистецтвом, літературою, музикою й кіно, а також зміна соціального складу аудиторії в кінозалах.

При цьому відмітимо, що лише поодинокі театральні виконавці змогли зробити кар'єру в кіно в перше десятиліття його існування. Серед таких слід назвати комедійного актора *Макса Ліндера* (Габріель Лав'ель), що, маючи консерваторську освіту, спочатку виступав у театрі «Вар'єте», але згодом набув шаленої популярності в кінематографі.



Макс Ліндер

Не завжди вдало складалась у кіно кар'єра театральних режисерів, адже мало хто з постановників у галузі сценічного мистецтва відчував специфічні можливості кіномистецтва, прагнув оволодіти його мовою. Щасливим винятком можна назвати кінематографічну творчість *Андре Антуана*, керівника «Вільного театру», котрий, дебютувавши фільмом «Брати-корсиканці» (1916), уже в першій кінострічці відмовився розглядати кінематографічний кадр, ідентичним до театральної сцени [152]. Примітним є той факт, що поставивши між глядачами й акторами уявну «четверту стіну», режисер вимагав від акторів, щоб вони перебороли в собі звичне відчуття театральної рампи та відмовились від надмірної жестикуляції й міміки, характерної для театральної естетики.

У перше десятиліття ХХ ст. значний внесок у розвиток кіно здійснили британці, хоч на світанку свого розвитку кінематограф у **Великій Британії** зіштовхнувся з досить сильним конкурентом – *мюзик-холлом*, що являв собою певний синтез театру та шинку. Численні мюзик-холи, що були в кожному місті, на той час стали улюбленим місцем відпочинку англійців середнього достатку, оскільки там можна було не лише втамувати голод і спрагу, але й подивитись різноманітну програму за участі акторів цирку й естради. Примітно, що з розвитком кіновиробництва та появою цікавих фільмів власники мюзик-холів поступово стали переобладнувати свої заклади в кінотеатри.

Отже, першими у Великій Британії почали фільмувати переважно фотографи. Британський винахідник *В. Фріз-Грін* ще 1889 року продемонстрував фільм тривалістю кілька секунд. Одночасно з братами Люм'єрами знімальну камеру сконструював *В. Пол*, і в березні 1896-го в Лондоні відбувся перший сеанс його фільмів «Бурхливе море біля Дувра» та «Індійський військовий танець».

В. Пол заснував у Лондоні першу у Великій Британії кіностудію.

1900 року в курортному містечку Брайтон фотограф *Е. Коллінз* організував групу ентузіастів, які зробили низку цінних відкриттів – *крупний план, зміна місця дії, зйомка з руху, прийом «паралельної дії», прийом «врятування в останню хвилину»* тощо.

Фільми *Джорджа Альберта Сміта* «Що видно в телескоп?», «Бабусина лупа», серія «Смішні обличчя» відкрили не відому досі виразність повсякденних речей.

Джеймс Уільямсон, «вихований у школі операторів компанії “Люм’єр”, на відміну від Мельєса, не обмежував поле зору апарата позолоченою рамою театральної сцени» [151, 49]. Уільямсон одним з перших став використовувати в процесі монтажу показ дії, що відбувалась одночасно в різних місцях. Саме він уперше застосував прийом «паралельної дії», а також відкрив прийом «уряткування в останню хвилину», що сприяло посиленню драматичної напруги в кінострічці [101].



Джеймс Уільямсон

Однак ці експерименти у Великій Британії не дістали розвитку, при цьому їх відгомін можна знайти у творчості американських режисерів: Е. Портера, Д. Гріффіта.

Попри кустарний рівень виробництва, роботи представників *Брайтонської кіношколи* завоювали глядацьку симпатію. Успіх фільмів у публіки став очевидним фактом. Доходи мюзик-холів, де відбувались кіносеанси, постійно зростали. Отже, для подальшого розвитку кіно потрібні були значні капіталовкладення та реорганізація. Проте цього не було здійснено, що й призвело до поступового занепаду британського кіновиробництва, незважаючи на досить плідну діяльність відомих студій С. Хепурта, В. Баркера, «Б енд С», що випускали пригодницькі кінострічки, а також фільми-спектаклі.

1911 року на екрани вийшов зафільмований у театральних декораціях спектакль «Генріх VIII» за п'єсою В. Шекспіра виробництва студії «Баркер», що мав успіх у публіки, але, на жаль, не зберігся. Примітно, що «ідея створення таких фільмів-спектаклів не була новою й повторювала досвід роботи французької фірми «Фільм д'ар». Але успіх фільму в публіки зробив свою справу» [101, 291]. Згодом у відверто театральній манері було створено низку фільмів-спектаклів за шекспірівськими п'єсами: «Макбет», «Юлій Цезар», «Річард III», декорації, костюми та реквізит до яких привозили в павільйони кіно-студій просто з театру.

Примітним фактом кінематографічного життя у Великій Британії, що свідчив про тісні взаємини кіно й театру, була ідея фірми «Лондон-фільм» про співпрацю з французьким театральним товариством «Екліпс» щодо постановки кінострічки «Королева Єлизавета». У роботі над фільмом брали участь відомі театральні актори на чолі із Сарою Бернар, що забезпечило йому успіх у глядачів і широкий прокат як у Європі, так і США.

Актори лондонських театрів, зокрема «Ліцеум-театру», були задіяні і в екранізаціях творів визначних авторів британської літератури:

- «Айвенго» В. Скотта;
- «Лондонський Тауер» Г. Ейнсворта;
- «Олівер Твіст» і «Девід Копперфілд» Ч. Діккенса тощо.

Тим часом уже 1914 року у Великій Британії було створено найкращу в Європі мережу кінотеатрів (близько 4000), хоч у прокаті домінували французькі й американські фільми.

Перші **італійські** фільми з'явилися на екранах 1905 року. Вони переважно наслідували французькі комедії, однак на кінець першого десятиліття ХХ ст. в італійських фільмах уже проявилися риси, що свідчили про формування національного стилю. Упродовж 1910–1912 років було випущено сотні комедій, драм, фарсів, історичних фільмів т. зв. «золотої серії» на студіях Турина, Мілана та Рима.

Із живопису, літератури, театру прийшли в кіновиробництво та стали працювати режисерами:

- Ернесто Паскуалі;
- Джузеппе де Лігуоро;
- Маріо Казеріні;
- Енріко Гуацціоні.

До участі у фільмах були запрошені й відомі театральні актори, зокрема Елеонора Дузе, що зіграла головну роль у фільмі «Попіл» за однойменним романом Грації Деледди, де режисером був колишній театральний актор Густаво Серена.



Елеонора Дузе

Примітно, що з початку виникнення кіновиробництва в Італії кінофабрики працювали не кустарним, а промисловим методом, що диктувало необхідність застосовувати численні новації. Так, для зйомок великомасштабного фільму «Кабірія» (1914) були створені грандіозні декорації. На думку Ж. Садуля, «це були не мальовані театральні декорації на полотні, як у Мельєса, а величезні конструкції. Блискучі тканини імітували мозаїчну підлогу – метод, котрим згодом зловживав

Голлівуд. Розміри декорацій і велика кількість акторів вимагали застосування особливого методу зйомки. Оператор Сегундо де Шомон використав у павільйоні новий, нікому не відомий раніше спосіб. Кіноапарат, встановлений на візок, переміщувався паралельно до декорацій, підкреслюючи їх і створюючи в глядачів відчуття їх рельєфності. Джованні Пастроне (режисер фільму) запатентував цей спосіб зйомки. У використанні для досягнення художньої мети візка (нині тревелінга) Італія випередила і європейські країни, і США [151, 96].

Перехід кіно від ярмаркової розваги до високої культури видовища в Італії стався раніше, ніж у Франції.

У першій декаді ХХ ст. як кінокраїна заявила про себе й Данія, на території якої виникло чимало студій (фінансованих місцевими та німецькими банками), серед яких найвідоміша – «Нордіск», що з 1906 до 1910 року продукувала більше 100 фільмів на рік. Примітно, що на момент появи кіно в столиці Данії – Копенгагені – досить активно вирувало літературне й театральне життя. Імена Г. Ібсена, К. Гамсуна, С. Лагерльоф, А. Стріндберга, Г. Банга й ін. не сходили зі сторінок журналів та афіш найбільших театрів Європи. До того ж, у культурному житті Данії тих років можна було спостерігати серед населення значне захоплення театром. Адже в Копенгагені, окрім державного Королівського театру, труппа котрого славилася своєю високою майстерністю, було кілька театрів приватної антрепризи. При цьому декотрі з них, як, приміром, «Дагмар-театр» і «Народна сцена», завоювали визнання в публіки [60].

Один із перших кінопідприємців Данії *Оле Ольсен*, уникаючи збитковості, спрямував випуск кінопродукції на експорт, оскільки незначний данський ринок не міг забезпечити реалізацію кінопродукції у таких масштабах, щоб кіновиробництво приносило прибуток. Данський кінематограф був тісно пов'язаний зі сценічним мистецтвом. Досить швидко театральний репертуар став переважати в данській кінопродукції. Приміром, великою популярністю в публіки користувалися *фільми-екранізації*, зокрема, таких п'єс, як:

- «Дама з камеліями» А. Дюма;
- «Танець смерті» А. Стріндберга;
- «Трільбі» Д. дю Мор'є [3].

Митці, які прийшли з театру, забезпечили кінострічкам вищий, аніж в інших європейських країнах, рівень. До того ж умови, що склалися на той час у драматичному театрі, усіляко сприяли співпраці

кінематографістів та акторів сцени. Адже в такій невеличкій країні, як Данія, численні драматичні театри в силу конкурентної боротьби змушені були припинити своє існування, що вивільняло значну кількість безробітних акторів. Їх частіш за все й запрошували зніматися в кіно. Однак, треба відзначити, що кінорежисери досить прискіпливо проводили кастинги серед талановитих виконавців, висуваючи більш високі вимоги до зовнішніх даних, аніж у театрі [94].

Данські фільми були популярними у світі передусім завдяки високопрофесійним театральним акторам, які були задіяні в постановках.

Одною з найбільш популярних зірок кіно Данії німого періоду вважають *Асту Нільсен*. На момент приходу актриси в кінематограф, вона вже була широковідома театральній публіці та вважалась талановитою драматичною актрисою. На екрані актриса презентувала героїнь, близьких до образів п'єс Г. Ібсена. Аста Нільсен знімалась переважно у фільмах Урбана Гада, котрий також прийшов у кінематограф із театру, де працював режисером, а крім того, був талановитим драматургом. Поставлені ним фільми відрізнялись своїми художніми достоїнствами, зокрема завдяки присутності в них Асти Нільсен. Режисер уміло використовував творчі можливості актриси: глибокий драматизм виконання, пластичність виконавиці, виразну точність її жести й погляду тощо. Слід зазначити, що кіноглядачі в багатьох країнах світу, споглядаючи данські фільми, так захоплювалися грою акторів, котрі прийшли в кінопостановки з театру, що не особливо переймалися шаблонністю сюжетів, безглуздістю численних ситуацій, до яких потрапляли герої кінострічок.

На початку 1900-х років у кінематографістів зріс інтерес до складних історій. Ключову роль у розвитку й поширенні оповідних прийомів відіграв американський режисер *Едвін Портер*, у фільмах якого (передусім «Велике пограбування поїзда») й інших авторів поступово осмислюються *просторово-часові можливості монтажного поєднання кадрів*, що не лише розділяло епізоди, які послідовно розвивалися, але й ніби переміщувало глядача в просторі й часі.



Аста Нільсен



Едвін Портер

Часовий аспект монтажного переходу кіно початку ХХ ст. вичало обережно, більш активно використовуючи можливості просторових переміщень. Значну роль у цьому відіграли *фільми-погоні*, структура оповіді в яких вимагала постійного переміщення в просторі й уважного ставлення до відстані між переслідуваними та переслідувачами, тобто до просторових складових.

Данія першою у світі перейшла до **виробництва повнометражних фільмів**.

Німеччина як кінодержава долучилася до процесу регулярного виробництва фільмів лише з 1909–1910 років. Однією з причин тому став високий рівень сценічного мистецтва й значне поширення провінційних театрів. Адже після возз'єднання Німеччини в кожному колишньому князівстві продовжували діяти придворні театри, котрі були улюбленим місцем відпочинку та розваги населення. Поява кінотеатрів і кінопідприємств, як-то: «Месстер», «Континенталь», «Раліг», «Дейчес біоскоп», котрі фактично стали небезпечними конкурентами німецькій театральній системі, викликала обурення в театральних діячів. Для захисту сценічного мистецтва було застосовано різноманітні важелі громадського впливу, зокрема, намагались довести, що кіно є аморальним видовищем, що розбещує передусім молодь. Однак розвиток кіно вже не можна було зупинити, глядачі виявляли до нового видовища значний інтерес, з новою силою загострились суперечності між театром і кінематографом. Власники і художні керівники театрів, чинячи перепони виробництву фільмів, спробували звернутися за допомогою до творчих спілок. За їх наполяганням, Спілка імені Гете, що об'єднувала письменників, зокрема й драматургів, ухвалила рішення, яке забороняло її членам брати участь у створенні фільмів. Аналогічну ухвалу затвердила й Спілка театральних діячів, що унеможлилювала для драматичних акторів зйомки в кіно.



Макс Ренгард

Однак такими заборонами не можна було зупинити розвиток кіновиробництва, і мало не через рік про постанови вказаних вище спілок забули. Провідний театральний режисер *Макс Ренгард* – один з перших запропонував свої послуги кінематографу, підписавши угоду з фірмою «Уніон» (1912), проклавши таким чином дорогу іншим визначним театральним і літературним діячам Німеччини.

Серед них особливим надбанням кіно слід вважати тісну співпрацю з письменниками, як-то: Гуго фон Гуфмансталь, Герман Зудерман, Артур Шніцлер, Герхарт Гауптман [101].

Оскільки театральні актори й режисери почали зніматись у німецькому кіно досить пізно, порівняно з іншими європейськими країнами, кінопідприємці спробували надолужити згаяний час, запрошуючи до участі у фільмах іноземних акторів, зваблюючи їх високими гонорарами. З Франції було запрошено театральних актрис Сюзанну Гранде й Іветту Андрейєр, режисерів Моріса Робера і Шарля Декруа, з Данії до Німеччини прибули актори Аста Нільсен, Ванда Тройман, Віго Ларсен, а також режисери Урбан Гад, Стеллан Рійє.

У кінці першого десятиліття ХХ ст. кіно опанувало техніку нескладного оповідання, навчившись розповідати історії, які розвивалися лінійно, не претендуючи на психологічну глибину. Ключову роль у цьому відіграв фільм американського постановника *Д. Гріффіта* «Багато років потому» (1908), де режисер перейшов від загального плану героїні на її обличчя й тим самим здійснив *перший в історії кіно перехід на психологічно мотивований великий план*. Значення нововведення Д. Гріффіта (що розпочинав свою творчу діяльність у театрі, виступаючи як актор на характерних ролях) полягало не лише в застосуванні



Мері Пікфорд

великого плану, а й у *запровадженні великого плану в монтажний контекст*. Крім того, «його внесок у кіно – реформа акторської гри, введення в кіно оповідної конструкції та перетворення кінокамери в активного учасника подій» [22, 96]. Однією з виконавиць, що активно співпрацювала з Д. Гріффітом, була актриса театру Девіда Беласко – Мері Пікфорд, яка змінила саму техніку акторської гри в кіно, покінчивши з пихатою штучною манерою виконання ролі, що панувала на театральній сцені в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Фільм Д. Гріффіта «Народження нації» (1915) став своєрідним підсумком початкового періоду розвитку кіно, оскільки в ньому режисер використав більшість відомих на той час прийомів кінорозповіді. До того ж, кінодраматургія «була збагачена Гріффітом досвідом художньої літератури і театральної драматургії» [101, 130]. Наступна кінострічка Гріффіта «Нетерпимість» (1916) ознаменувала поворот в історії розвитку кіномови, а саме – перехід від формування змісту твору через розповідь історії до *формування змісту за допомогою зображення*.

Створення оповідної системи призвело до того, що американське кіно вже не потребувало яскравих авторів-режисерів і стало орієнтуватися на конвеєрну систему продюсерського виробництва.

Історію американського кіно поділяють на такі періоди:

- *операторський* (перше десятиліття ХХ ст.);
- *режисерський* (з 1908-го до кінця 1910-х рр.);
- *продюсерський* (із середини 1920 рр., що збігся з процесом формування системи зірок і кіножанрів).

На завершенні раннього етапу **американський** кінематограф вийшов на новий рівень іміджу: це вже було видовище не тільки для бідних, а й для багатих (інші сюжети, дорогі жінки). Курс на багатого глядача взяв **Адольф Цукор**. На межі ХІХ–ХХ ст. кіно в США стало новим соціальним шлюзом. Адаже бродвейські постановки й водевілі були досить дорогим задоволенням, не доступним для нижчих класів, однак їх представники могли дозволити собі відвідувати кінопоказ. До того ж, численні глядачі не знали англійської мови й вивчали її в кіно, співвідносячи дії виконавців зі змістом титрів. Тож для багатьох іммігрантів кінематограф став одночасно і розвагою, і школою.

1912 року А. Цукор, маючи значний авторитет і натхненний успіхом прокату французького фільму «Королева Єлизавета», створив компанію «Famous players», що мала гасло «Знамениті актори в знаменитих п'єсах» («Famous players in famous plays»), і завоював фешенебельні кінотеатри. Наприкінці 1910-х років замість *нікель-одеонів* («нікель», тобто п'ятицентові монетки, означав ціну квитка; «одеон» у перекладі з грецької – «театр») поступово «споруджують розкішні кінотеатри, замість невідомих виконавців з'являються розрекламовані зірки, центр виробництва переміщується в Голлівуд» [22, 95].

Далекоглядний А. Цукор уклав з відомим театральним антрепренером Давидом Беласко угоду, згідно з якою той повинен був надавати офіційну підтримку фільмів Цукора й передавати йому свій репертуар.

Перший фільм компанії «Famous players» – «Бранець Зенди», поставлений Едвіном Портером, являв собою екранізацію роману-фейлетону Ентоні Гоупа, надзвичайно модного в ту пору в англосаксонських країнах.

Одним з перших фільмів Д. Беласко був екранізований спектакль «Славне бісеня» з Мері Пікфорд у головній ролі, який з великим успіхом поставив цей імпресаріо на Бродвеї. Компанія «Famous players» придбала право використовувати труп театру й переробити п'єсу для екрана за 15 тис. доларів. Прем'єра фільму «Славне бісеня» відбулась

у театрі «Ріпаблік». Знаменитий Давид Беласко виступив перед публікою разом з Мері Пікфорд, щоб особисто запропонувати увазі глядачів нову кіно постановку.

Адольф Цукор уклав угоду з групою кінопрокатників і власників кінотеатрів, у результаті чого утворилось нове акціонерне товариство «**Paramount Pictures Corporation**». «Парамаунт» означає «вищий»: малося на увазі, що кінотеатри компанії належать до вищої категорії.

Створення «Paramount» прискорило здійснення плану, який по волі готував А. Цукор, – сформувати в кінотеатрах щотижневу програму, де головне місце посідатиме великий фільм, демонстрація якого триватиме цілу годину й навіть більше. При цьому продукція означеної компанії була розбита на три категорії: А, В і С. У фільмах категорії «А» знімалися знамениті театральні актори, такі як Джеймс Хеккет, Мінні Медерн Фіск, Тіллі Лангтрі, Генрі Діксі, Джон Баррімор й ін. У кінострічках категорії «В» брали участь кінозірки «нікель-одеонів», а в картинах категорії «С» грали маловідомі актори з трупи «Famous players».

Усупереч очікуванням А. Цукора фільми категорії «А» фактично провалилися в прокаті, адже не всі прихильники кіно цікавилися театром, їм часто-густо були не відомі імена, прославлені на Бродвеї. Своєю чергою, знаменитим театральним акторам не вистачало досві-



Томас Інс

ду роботи в кіно. Крім того, виконавці боялись зіпсувати свою театральну репутацію й, не особливо викладаючись, приберігали сили для роботи в театрі. Навпаки, у менш дорогих кінострічках категорії «В» і «С» виконавці грали добре та користувалися симпатією широкої публіки. Ці картини робили кращі збори, ніж фільми категорії «А».

Особлива роль запровадження продюсування фільмовиробництва належить Томасу Інсу, що увів у практику т. зв. «залізний» *сценарій*, котрий фактично став прототипом сучасного режисерського сценарію, тобто детальний опис зйомок кожного кадру.

Кіно, як і театр, – мистецтво вторинне, адже фільм створюють на певній літературній основі. У кінематографі такою основою є не п'єса, а *сценарій* – особливий вид літературного твору, що вимагає розкриття закладеного в ньому задуму засобами кіномистецтва. Близькість цих двох мистецтв обумовлена тим, що, як у театрі, так і в кіно, задум

драматурга і сценариста реалізується завдяки грі актора. Однак у кінематографі актор посідає інше місце, ніж у сценічному мистецтві. Мистецтво театру – насамперед мистецтво актора. Про мистецтво кіно цього сказати не можна. По-перше, є деякі види кінематографу, у створенні яких актор узагалі не бере участь, фільм без актора цілком можливий, а спектакль без актора – ні. По-друге, навіть у художньому фільмі актор не грає такої важливої ролі, як у театральній виставі.

На відміну від театру, кіно має низку технічних засобів, які допомагають «компенсувати», скажімо, невисокий рівень професіоналізму актора: озвучити голосом іншого актора, перезняти невдалі епізоди, використовувати дублерів тощо. Кіно має й інші специфічні засоби розкриття художнього задуму, які театру не властиві [177].

Прийнято вважати, що найбільші досягнення американського кінематографу 1920-х років лежать у площині створення комедій: це творчість М. Сеннета, Б. Кітона (якого залучили батьки до сценічної діяльності з трирічного віку), Г. Ллойда, Ч. Чапліна, що прийшов у кінематограф з театрального підприємства Фреда Карно.

На першу чверть ХХ ст. припадає активний розвиток кіно Данії, Швеції, Німеччини. Особливої уваги заслуговує такий напрям у німецькому кіно як **експресіонізм**, презентований програмним фільмом Р. Віне «Кабінет доктора Калігарі» (1920). Спираючись передусім на твори художників-експресіоністів і здійснюючи зйомки виключно в павільйоні, режисер доводив, що можна створювати кінострічки, орієнтовані не на театр і літературу, а на живопис, і демонстрував здатність кінематографу фіксувати суб'єктивні переживання.

Примітною особливістю кінематографу **Швеції** була висока якість режисури, що насамперед пов'язано з творчістю Віктора Шестрома та Моріца Стіллера, котрі були запрошені на студію «Свенска біо» з Королівського театру й мали чималий творчий досвід.



Чарлі Чаплін



Віктор Шестром

Розпочавши кінокар'єру як актор, В. Шестром з часом долучився до самостійних постановок, завжди виконував у власних фільмах головні ролі, до того ж не переривав зв'язки з театром. Серед найбільш відомих його фільмів: «Інгеборг Хольм» (1913), «Гірський Ейвінд і його дружина» (1917), «Сини Інгмара» (1918), «Візник» (1920).

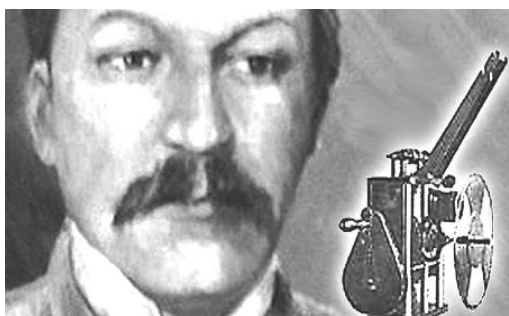


Моріц Стіллер

Другий за творчим потенціалом видатний шведський режисер Моріц Стіллер народився у Фінляндії. Однак, не знайшовши на батьківщині застосування своїм здібностям, серед яких головним покликанням був театр, емігрував до Швеції, де його прийняли до трупи Королівського драматичного театру спочатку як художника-декоратора, а лише згодом як режисера [170].

1907 року в Стокгольмі за ініціативою і на кошти драматурга А. Стрінберга було створено «Інтимний театр», директором котрого став М. Стіллер, і лише згодом його запросили як режисера на студію «Свенска біо». Митець, що відрізнявся високою творчою продуктивністю, створив чимало кінострічок, серед яких на особливу увагу заслуговують «Гроші пана Арне» (1919), «Сага про Гунара Хеда» (1922), «Сага про Йєста Берлінга» (1923). У своїх фільмах Стіллер приділяв велику увагу декораціям, освітленню та композиції кадру. Зображальне рішення фільмів режисера презентувало високий рівень образотворчої культури, проте стрижнем кожного кінотвору майстра залишався актор. Під керівництвом режисера сформувалась ціла плеяда визначних акторів шведського кіно: Мері Йонсон, Ларс Хансон, Геста Екман і, звичайно ж, Грета Гарбо. Примітно, що в багатьох фільмах Стіллера ролі виконував і В. Шестром [101].

В Україні кіноапарат було винайдено на два роки раніше, ніж у Франції. Авторство кінознімального та проєкційного апаратів належить



Йосип Тимченко

Йосипу Тимченку, який ще 1893 року в Новоросійському університеті (м. Одеса) продемонстрував їх роботу, однак не запатентував винахід. Крім того, кіноапарат, а точніше «снаряд для аналізу стробоскопічних явищ», демонстрував винахідник 9 січня 1894 року на ІХ з'їзді натуралістів і лікарів у Москві.

Ця демонстрація, на переконання В. Миславського, «могла стати вирішальною датою в історії винаходу кінематографу. У той день демонстрували апарат, у якому було використано механізм з оригінальною черв'ячною передачею для переривчастого просування зображень і здійснена проекція цих зображень на екран. Цей день можна вважати днем публічного показу першого у світі прототипу кіноапарата, що поєднував два з трьох основних елементів кінематографу – стрибковий механізм для переривчастої зміни зображень і проекцію руху на екран перед великою аудиторією. Однак протягом двох років про цю демонстрацію ніхто не згадав» [123, 16].

У Харкові фотограф **А. Федецький** 1 і 6 грудня **1896** року, отримавши виключне право на «виготовлення для продажу в Росії плівок негативно-позитивних з різними видами для хронофотографа Демені» [124, 38], *уперше в Європі використавши в кінопроектувальному апараті електричне джерело світла*, продемонстрував в оперному театрі власні кінострічки, серед яких:

- «Джигітування козаків 1-го Оренбурзького полку»;
- «Відхід потяга від харківського вокзалу»;
- «Катання на Красній площі»;
- «Хресний хід із Куряжа до Харкова».

При цьому Федецький знімав, «не знаючи ні чутливості плівки, ні освітленості об'єкта. Він не міг визначити чутливість плівки попередніми пробами, не мав можливості встановити освітленість за допомогою експонетра. Фотограф також не мав відповідних технічних засобів для обробки відзнятого матеріалу й тому змушений був користуватися лабораторією Гомона» [124, 45].

На жаль, митець не продовжив у подальшому фільмовиробництво, оскільки такий вид діяльності був досить затратним і не тільки не давав йому стабільного доходу, але й був збитковим. Крім того, на початку 1897 року стан кінематографу в імперській Росії, як зазначав український історик кіно Володимир Миславський, «кардинально змінюється. В усіх великих містах з великим успіхом демонструється кінематограф братів Люм'єрів. Але, незважаючи на це, Федецький з 20 до 25 листопада 1897 року здійснив зйомку ігрової сцени, розіграної акторами київського театру Бергоньє, а в лютому 1898 року підписав контракт на зйомку в київському театрі Соловцова. Однак чи зняв Федецький сюжет у театрі Соловцова, не відомо. Мабуть, це були останні зйомки

Федецького. Самотужки, з конструктивно застарілим обладнанням та обмеженою кількістю сюжетів, неможливо було змагатися з налагодженим і високотехнологічним на той час кіновиробництвом братів Люм'єрів» [124, 45].

На початку ХХ ст. кіноательє Києва, Харкова, Одеси продукували фільми з українською тематикою. На думку французького кінознавця українського походження Любомира Госейка, «з появою кіно дивовижно підноситься український театр. Засуджений на початку церковною владою та проігнорований самим театральним середовищем кінематограф наближається за виразністю до театру завдяки акторам, художникам-декораторам і режисерам. Блискучі успіхи українських театральних труп у Москві і Санкт-Петербурзі зацікавлюють московського продюсера Александра Дранкова, який поспіхом екранізує п'єси «Запорожець за Дунаєм», «Сенатська ревізія» і «Богдан Хмельницький» [45, 10].

Серед відомих українських постановників того часу – А. Олексієнко, Д. Байда-Суховій, О. Остроухов-Арбо, Д. Сахненко, котрого залучила до роботи своїм кореспондентом французька кінофірма «Pathé». 1911 року *Д. Сахненко* вже фільмував ігрове кіно, створивши для цього власне підприємство – *Південноросійське кінематографічне акціонерне товариство «Шуклін, Сахненко і К° “Батьківщина”*», хоч і не мав відповідної технічної бази, окрім знімального апарата, придатного і для копіювання фільмів. Фільмувати доводилося під відкритим небом, монтуючи декорації на дерев'яному рухомому майданчику, який можна було пересувати залежно від сонячного освітлення.

Д. Сахненко запросив до роботи в кіно видатних українських театральних акторів **М. Садовського, М. Заньковецьку, І. Мар'яненка, Л. Ліницьку, Ф. Левицького** й ін. та сприяв екранізації «Наймички» І. Карпенка-Карого та «Наталки Полтавки» І. Котляревського, що стали найціннішими досягненнями українського кіно початку ХХ ст.

Український актор та антрепренер О. Олексієнко близько 1909 року отримав фінансову підтримку російського підприємця Дмитра Харитоновна і залучив створену ним театральну трупу до фільмування водевілів на т. зв. «малоросійські сюжети»:

– «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» (за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдом»);

- «Москаль-чарівник» (екранізація сцен з оперети І. Котляревського);
- «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай»;
- «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»;
- «Кум-мірошник, або Сатана в бочці»;
- «Сватання на вечорницях».

Кінострічки мали великий успіх у глядача, оскільки самі театральні актори озвучували себе просто в глядацькій залі, стоячи за екраном.

У першій чверті ХХ ст. законодавцем моди в кіно знову стала **Франція**, де виникла специфічна течія, що отримала назву **авангард**.

Авангард прийнято ділити на два періоди:

1) **ранній, або перший** (1917–1924), що був скоріше часом пошуків, ніж відкриттів, та об'єднував таких митців, як М. Лерб'є, Ж. Дюлак, А. Ганс, Ж. Епштейн;

2) **пізній, або другий** (1925–1928).

Для раннього періоду кіноавангарду, ключовою фігурою якого став Л. Деллюк, характерні імпресіоністські експерименти, орієнтовані на враження, зумовлені дією зовнішнього світу на людину.

Л. Деллюк увів в ужиток поняття «фотогенія», що розглядається як родова властивість кінозображення й вимагає граничної візуальної виразності зафіксованих на екрані об'єктів.

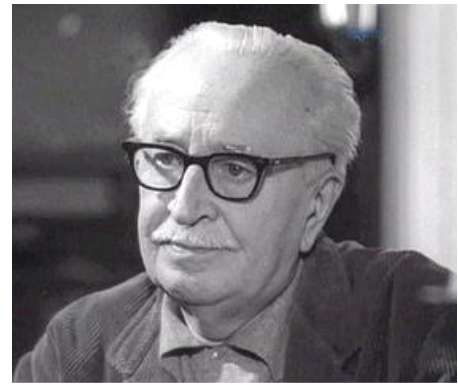
У пізньому авангарді виділяють такі напрями:

- дадаїзм;
- кубізм;
- сюрреалізм.

Знаковими фільмами другого авангарду вважають «Механічний балет» Ф. Леже, «Гра відблисків і швидкості» А. Шомета, «Антракт» Р. Клера, «Мушля і священник» Ж. Дюлак, «Андалузський пес» Л. Бунюеля.

Центром інтересу радянських режисерів другої половини 1920-х був монтаж. Серед видатних постатей того часу акцент на зображенні робили **С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко, І. Кавалерідзе, Г. Козінцев, Л. Трауберг**. Підґрунтя цих пошуків було закладене в кінці 1910-х років Л. Кулешовим, який здійснив кілька експериментів і відкрив т. зв. **«ефект Кулешова»: зіткнення двох сусідніх кадрів і їх взаємовплив призводять до народження третього сенсу**. Крім того, митець опікувався проблемою специфіки акторської роботи в кінематографі та підготовки професійних акторів кіно.

Практика німого кіно показала, що якщо, виступаючи перед об'єктивом знімально-го апарата, актори театру не враховують особливості нового мистецтва, то їхня гра справляє враження неприродності, навмисності, награвання. Умовність театральної гри завжди викриває кіноапарат, підкреслюючи на екрані й театральний грим, і перуки, і намальовані на полотні декорації, і грубо виконані предмети бутафорії.



Лев Кулешов

У цій боротьбі Л. Кулешова «проти театральної умовності за природність поведінки актора перед об'єктивом, за зйомку без гриму і перук, “за справжність” речей, що фільмувались, містилася здорова тенденція, яка сприяла накопиченню в радянському кіно реалістичних елементів. Однак, якщо Кулешов був правий у своєму категоричному запереченні грубої “театральщини”, то його вимоги заміни актора “натурником” були досить спірними» [110, 115], хоч і містили певні раціональні моменти. Адже слід зважити на те, що актор німого кіно не міг використовувати одну з найважливіших складових творення художнього образу – живе людське слово. Ось тому Кулешов і вимагав від своїх учнів-натурників яскравої характерної зовнішності, підвищеної виразності рухів, бездоганної чіткості жестикуляції та міміки, надаючи великого значення фізичній підготовці акторів, навчанню їх акробатиці, фехтуванню тощо.

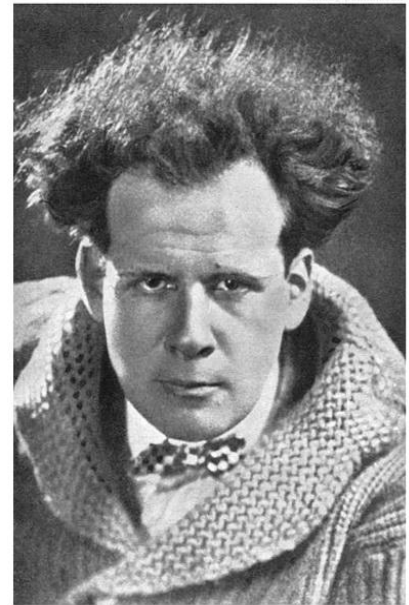
Кіноактори, вихованці Кулешова, могли за завданням майстра відтворити будь-який емоційний стан і досить успішно грали в пригодницьких фільмах та ексцентричних комедіях, у кінострічках тих жанрів, котрі не вимагали глибоких психологічних переживань. Проте одного лише тренажу кіноакторам було недостатньо для відтворення реалістичних образів-характерів.

На теренах радянського кіновиробництва саме **Л. Кулешову** належить запровадження в практику творення кінофільму, ретельно розробленого, вивіреного за метражем **режисерського (своєрідного «залізного») сценарію**, презентованого кожному учаснику знімальної групи.

С. Ейзенштейн прийшов у кінематограф 1918 року з Московського театру Пролеткульту як уже відомий художник і режисер. У своїй першій самостійній постановці – докорінно переробленій драмі

М. Островського «На всякого мудреця досить простоти» – митець, наслідуючи В. Мейєрхольда, руйнує класичний сценічний твір, створивши синтетичну постановку, що поєднувала в собі циркову виставу та мюзикхольне ревію.

1923 року С. Ейзенштейн сформулював *теорію «монтажу атракціонів»*, суть котрої зводилась до того, що старий «зображально-оповідний» театр вичерпав свої можливості, а на зміну йому прийшов театр «агіт-атракціонний» – «динамічний та ексцентричний», котрий має «обробляти глядача» так, як того прагне режисер. Для цього сценічному твору не потрібні були ані сюжет, ані фабула, ані індивідуальні образи. Ейзенштейн вважав, аби створити «агіт-атракціонну виставу», необхідно «поставити міцну мюзикхольно-циркову програму, відповідно до положень п'єси, узятої за основу» [191]. При цьому система атракціонів виступає дієвою базою спектаклю.



Сергій Ейзенштейн

Термін *атракціон* Ейзенштейн тлумачив не тільки як циркові чи мюзикхольні номери, але й інші епізоди видовища будь-якого жанру, здатні самі по собі, без зв'язку з іншими епізодами, піддавати глядача «чуттєвому чи психологічному впливу» [191].

Метод «монтажу атракціонів» використав митець і у виставі театру Пролеткульту «Протигазу», котрою амбітний постановник прагнув завдати нищівний удар по «старих театральних формах» [191]. Щоб поєднати мистецтво з дійсністю, він переніс виставу з приміщення театру в один із цехів газового заводу. Режисер зберіг реальну заводську обстановку, примусивши глядачів сидіти серед дійових осіб. Такий режисерський прийом мав би сприяти глядацькому сприйняттю спектаклю як реальної події. Однак спроба поєднати сценічне мистецтво із життям постановнику не вдалась, що спонукало Ейзенштейна вважати театр таким, що остаточно вичерпав себе [110], а тому варто оволодіти кінематографом.

Свій перший фільм «*Страйк*» (рос. «Стачка», 1925), досить стримано оцінений масовим глядачем, режисер також створював, використовуючи метод «монтажу атракціонів». Митець ігнорував драматургічну розробку сюжету на користь низки окремих емоційно забарвлених епізодів, котрі були пов'язані між собою лише спільним тематичним завданням.

Примітно, що до постановки фільму були залучені всі актори Першого робітничого театру Пролеткульту, зокрема М. Штраух, Г. Александров, О. Антонов, О. Левшин та ін. Театральні актори не лише виконували основні ролі, але й допомагали Ейзенштейну як асистенти. У титрах кінострічки значилось – 1-ша фабрика Держкіно та Пролеткульт.

Коли фільм «Страйк» з'явився на екранах, глядачі стали свідками незвичного для них кінематографічного видовища, що поєднувало в собі кінохроніку подій страйку на одному з великих заводів і сатиричні сцени, розіграні за зразком аналогічних сцен у театрі Пролеткульту. Глядачів збивало з пантелику те, що зняті майже з документальною точністю «виробничі» епізоди перемежовувалися з відверто ігровими ексцентричними сценами, поставленими в манері циркових пантомім з використанням плакатного гротеску, котрі справляли враження вставних розважальних атракціонів [110].

У фільмі «Броненосець “Потьомкін”» (1925) знову були задіяні тепер уже колишні актори театру Пролеткульту, що виконували обов'язки асистентів і помічників режисера, багато епізодів було також побудовано лише за допомогою поєднання кадрів, що мали загальні ознаки, без урахування принципу монтажного оповідання. Найбільшого ефекту така техніка досягала в кульмінаційному епізоді кривавого розгону демонстрації на одеських сходах.



Всеволод Пудовкін

В. Пудовкін, захоплений монтажно-типажними експериментами, навіть професійних театральних акторів часом обирав за зовнішніми даними, що відображали соціальні риси персонажів кінострічки, тим самим обмежуючи їх виконавські можливості й завдання. Інша річ, що талант цих акторів і художнє обдарування постановника виводили його кінотвори за межі типажного задуму [110].

У роботі з непрофесійними акторами, т. зв. «типажами», постановник, спираючись на їхні фізичні показники та життєвий досвід, довго й ретельно працював з виконавцями, роз'яснював сутність усього фільму та ролі кожного, збуджував необхідні емоції, підводячи до свідомої кінематографічної творчості. Тому майстрові й вдалося досягнути навдивовижу гармонійного ансамблю, що складався з актриси МХАТу В. Барановської і непрофесійного актора-типажа О. Чистякова, котрий у кінострічці Пудовкіна «**Мати**» пройшов школу акторської майстерності.

Режисер і теоретик Пудовкін знайшов свій власний метод роботи з актором у кіно. Його метод був складним поєднанням динамічності «школи натурника Л. Кулешова, статичної виразності типажів, глибокого проникнення в сутність людського характеру, запозиченого в К. Станіславського, та використання елементів ексцентрики В. Мейєрхольда. Полемізуючи з Кулешовим, митець намагався залучити в кіно кращі надбання театру. При цьому режисер вказував на принципову різницю між роботою актора в театрі й у кіно. На думку майстра, театральний актор, що веде пошуки в представленні ролі, залишається в спектаклі тією самою живою людиною. Знайдений і затверджений ним у спектаклі образ він ніколи не відділяв від себе, як від живої людини. На противагу цьому поняття художнього образу як останнього кульмінаційного досягнення в кіно перетворюється в синтетичний **монтажний образ** – екранне зображення актора раз і назавжди, зафіксоване на плівку, що піддається такій технічній обробці в плані виразності, яку неможливо застосувати до живої людини (комбіновані зйомки, внутрішній монолог, який у театрі має штучний вигляд). Крім того, митець вважав, що актор може творити життєздатний і правдивий кінообраз за допомогою певним чином розробленого творчого процесу, що передбачає наявність кіносценарію й етап монтажу. **Монтаж акторської гри**, за Пудовкіним, – це поєднання на екрані фрагментів, які знято окремо і в різних місцях. Він є заміною тієї техніки, що примушує театрального актора, який усвідомив образ, театралізувати зовнішні форми. Поняття монтажного образу є аналогічним сценічному і вимагає від актора кіно:

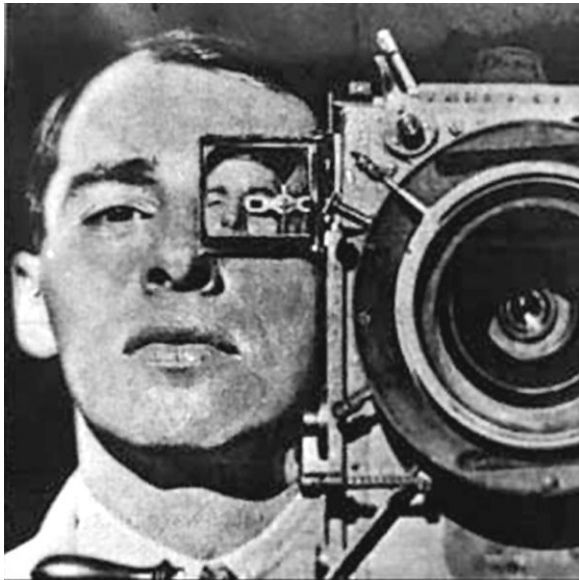


Віра Барановська

– уміння свідомо використовувати багатоплановість зйомки для своєї роботи над зовнішнім оформленням ролі;
– ясного творчого врахування монтажною композиції цілої картини для розуміння та виявлення найглибших і разом з тим загальних установок гри» [144].

У фільмі «Мати» (1926) режисер, запросивши до зйомок акторів МХАТу В. Барановську і М. Баталова й відкинувши існуюче тоді серед кінематографістів негативне ставлення до театального досвіду, досліджував смислові ефекти, що виникали із зіставлення кадрів, але його більше цікавили метафоричні можливості, ніж логічні. Тож, попри

те, що саме актори школи К. Станіславського допомогли розкрити у своїй грі багатогранні характери з однойменного роману М. Горького, виявилось, що узагальнення навіть високого рівня простіше створити в кінематографі за допомогою образотворчих конструкцій, ніж логічних.



Дзига Вертов



Кадр із фільму «Людина з кіноапаратом» (1929)

Монтажні експерименти на ниві документального кіно здійснював **Дзига Вертов** та очолювана ним група «Кіноки». Повнометражний фільм «Людина з кіноапаратом», створений на замовлення Всеукраїнського фотокінокомітету, позбавлений єдиного сюжету, не містить титрів і, по суті, являє собою всебічну розробку варіантів монтажних зіставлень різних життєвих явищ, що розглядаються в динамічному аспекті. Фактично конструктивною основою кінострічки став конфлікт руху й статичності, а також конфлікт різних видів руху. І в цьому виявляється **одне з головних відкриттів кінематографа 1920-х – можливість існування неоповідної драматургії.**

Українське радянське кіно розвивалося в тісному взаємозв'язку з іншими мистецтвами, зокрема театром і літературою. У 1924–1925 роках реформатор українського театру **Лесь Курбас** на запрошення Всеукраїнського фотокіноуправління, розгорнувши експериментальну діяльність на Одеській кіностудії, поставив агітфільми (які, на жаль, не збереглися):

- «Вендета»;
- «Макдональд»;
- «Арсенальці».



Лесь Курбас

Примітно, що можливостями кіно митець зацікавився ще в часи, коли займався виключно сценічною практикою, застосовуючи деякі елементи кіномистецтва в театральних виставах. Кінематограф допомагав режисерові розширювати межі сцени, створювати відчуття просторової перспективи, показувати події, у яких би брала участь велика кількість людей. Добре відчуваючи специфіку екранного мистецтва, його художньо-естетичний потенціал, Лесь Курбас увів кінематографічні епізоди у виставу «Джиммі Хіггінс» – масові сцени, вибух на заводі, де вдало вибудував монтажні переходи від екранної до сценічної дії.

Виховання актора тонкої пластичної культури, актора, котрий би бездоганно володів жестом, мімікою і міг би розкрити певний рух думки як на сцені, так і на екрані, володіючи при цьому високою майстерністю психотехніки, стало знаковим у фільмі «Макдональд» (1924). Своєрідний памфлет на адресу англійських можновладців, насичений елементами трюкового детективу, втечами, розслідуваннями, повітряною акробатикою, цей фільм належав до запозиченої на методах цирку й мюзик-холу техніки ФЕКС (Фабрики ексцентричного актора Г. Козінцева та Л. Трауберга) [45].

За задумом режисера виконавцям головних ролей В. Васильку та А. Бучмі необхідно було виконувати в кінострічці численні карколомні трюки, що вимагали бездоганного володіння пластикою тіла (як-то: чіплятися за колеса літака під час польоту, стрибати з вікна багатопверхового будинку, лізти на високий балкон, бігати, перекидатися, робити сальто тощо) [82].

Лесь Курбас привів у кіно таких видатних українських театральних акторів, як: **О. Ватуля, Й. Гірняк, П. Долина, П. Нятко, М. Терещенко, Ф. Лопатинський, А. Бучма, С. Свашенко, О. Сердюк, С. Шагда, П. Масоха.**

Реформаторові українського сценічного мистецтва Лесю Курбасу вдалося запровадити новації і в кінематограф. У фільмі «Арсенальці» митець ділить екран навпіл і, як зазначає Л. Госейко, «уперше в радянському кіно застосовує *прийом подвійного екрана* (сучасний поліекран), що виявився особливо виразним у масових сценах. Скажімо, під час наступу робітників на війська Центральної Ради напрямок руху показано так, що зустріч видається неминучою. Завдяки прискореній зйомці, повільна хода робітників створює ілюзію неодмінного затримання ворожої кінноти. Знята на вулицях столиці ця експресіоністична картина є однією з перших в Україні, де використано *прийом панорами та наїзду*» [45, 27].



Олександр
Довженко

1926 року в українське кіно прийшов **О. Довженко** та створив свої кращі стрічки:

- «Звенигора»;
- «Арсенал»;
- «Земля».

Значення творчості О. Довженка полягає в його вмінні мислити кінематографічно, творити образну систему та власний стиль, виражати світогляд свого народу. Відповідно до власних мистецьких принципів Довженко виховав плеяду таких видатних кіноакторів, як:

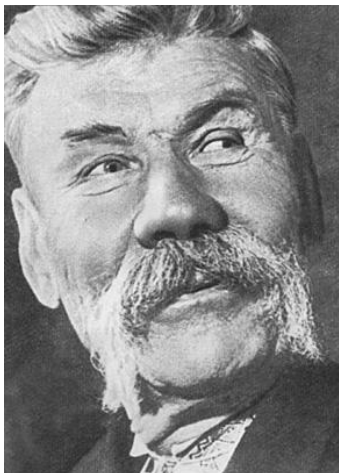
- | | |
|------------------|----------------------|
| – М. Надемський; | – П. Масоха; |
| – С. Свашенко; | – Д. Капка; |
| – С. Шагайда; | – М. Крушельницький; |
| – С. Шкурат. | |

Вони були запрошені як з театру «Березіль», так і з інших українських професійних та аматорських театрів.

Погляди Довженка на мистецтво кіноактора складають змістовну й оригінальну систему. Навколо митця згуртувались однодумці, які разом з ним розбивали штампи акторської гри на екрані. Майстер ніколи не намагався викликати в акторів рефлекторні емоції, щоб зафіксувати їх на плівці, а потім будувати образ монтажно, конструюючи його на монтажному столі. Режисер захоплював виконавців своїми ідеями, баченням образу, працював з кожним актором як із самостійним художником, поступово підводив до глибокої віри в правду зображуваного характеру, робив актора своїм однодумцем, соратником.

Митець на практиці втілював заповіді реформатора сцени К. Станіславського, який вказував, що надзавдання треба шукати не тільки в ролі, але й у душі артиста. У Довженкових фільмах актору було замало побутової вірогідності. Режисер створював поетичний, своєрідний світ, тому дії і вчинки його героїв у рамки простого копіювання дійсності аж ніяк не вписувалися.

Найважливішим для Довженка-режисера було передати красу духовного світу героя. Тому основним для нього при виборі на роль була не яскрава характерна зовнішність, навіть не володіння зовнішніми навичками, а багатство внутрішнього світу. Його цікавили особисте життя акторів, характер, вдача.



Степан Шкурат

Часто митець довіряв складні ролі непрофесійним акторам, а вони, працюючи з чудовим режисером-педагогом, ставали справжніми акторами, як, приміром, С. Шкурат, який зіграв роль Опанаса Трубенка у фільмі «Земля».

Довженко шукав невід'ємної правдивості зовнішнього вигляду актора. Його герої здавалися реальними людьми, взятими просто з життя. Надавав великої уваги природним рисам як професійного театрального актора, так і типажу, домагаючись **граничної правдивості не тільки в зовнішньому вигляді, а й в акторській грі.**

У кінематографі митець пропагував т. зв. **метод «фізичної відповідальності»**, який полягав у тому, щоб не відтворювати прозу життя, а, знявши з акторської гри буденні шати, відбити всю повноту народної психології. Водночас майстер виступав проти побутового натуралізму, манірного тлумачення реалізму.

Довженко виробив власні методи для збудження виконавця ролі. І перед театральними акторами, і перед непрофесійними виконавцями він ставив цілком зрозумілі, конкретні завдання, хоча вони ніколи не були догмою. Вносячи в репетиції щось живе, невтомно імпровізуючи на майданчику, режисер не показував, як треба грати якийсь епізод, а пояснював, у якому душевному стані перебуває герой під час певної сцени, проводив довгі бесіди, збуджував, запалював виконавців, спонукав не грати, а діяти, бути, працювати.

Актор для Довженка – передусім людина. Тому в роботі з виконавцями ролей режисер створював такі ситуації, у яких актор забував, що він грає перед камерою. Крім того, працюючи з актором, майстер прагнув максимально розкрити глибину думки персонажу. Іноді менш здібні актори намагались бездумно копіювати рухи, жести постановника. Але такі виконавці з'являлися в одному-двох фільмах і зникали. Залишалися з Довженком лише ті, хто розумів внутрішню сутність характерів, вчинків. І саме справжні «довженківські» актори ніколи не нарікали на диктат режисера.

Довженко був одним із перших кінорежисерів, які почали знімати **акторів без гриму та театральних атрибутів.** Він домагався від екранних виконавців життєвої гри, правдивості, виняткової зібраності й зосередженості під час зйомок.

Велику увагу митець приділяв *акторам другого плану*, ретельно добирав учасників масових сцен, був прискіпливим у найменшій деталі в зовнішньому вигляді. Він знайомився з учасниками масових сцен, спостерігав за ними під час праці та відпочинку, вишукував найбільш типові й характерні обличчя.

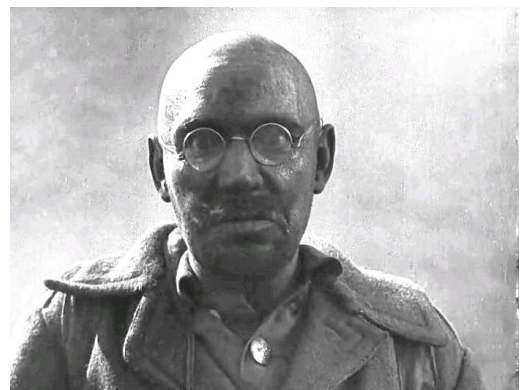


Фото зі зйомок на Полтавщині фільму О. Довженка «Земля» (1930)

Знімаючи в селі Яреськи фільми «**Звенигора**» та «**Земля**», постановник висував на перший план колоритних дідів і селян, які відповідали його творчому задуму. Це була не безлика маса, а злагоджений ансамбль однодумців, запалених режисерським баченням ролі.

У «Звенигорі» Довженко показав усю віртуозність своєї роботи з актором. Так, М. Надемський (актор і режисер низки експериментальних українських театрів) виступав одразу у двох ролях – простодушного хитруватого діда й гротескового генерала. Можливо, такий режисерський хід знадобився майстрові, щоб перевірити творчі здібності виконавця і здійснити цікавий експеримент цілковитого акторського перевтілення в діаметрально протилежні ролі. У будь-якому випадку експеримент виявився вдалим.

Подією стала зустріч Довженка з видатним українським актором, що працював у театрах «Руська бесіда» у Львові, театрі Миколи Садовського в Києві, театрі «Березіль», Амвросієм Бучмою в спільній роботі над створенням образу кайзерівського



Амвросій Бучма
у фільмі «Арсенал»

солдата у фільмі «Арсенал». Виконанням цієї ролі Бучма, один з організаторів Нового львівського театру, засновників і керівників Київського драматичного театру імені І. Франка, підтвердив відомі слова К. Станіславського про те, що немає маленьких ролей, а є великі і маленькі актори. У короткому епізоді виконавець розгорнув картину цілого людського життя. Очевидно, значною мірою цьому допоміг власний життєвий досвід, адже сам Бучма був учасником Першої світової війни.

На екрані глядач бачив чотири важкі вибухи, що піднімали землю й людей. Серед диму війни зупиняється німецький солдат, який гарчково зриває протигаз, здивовано озиряється на всі боки. Це немолода людина в кайзерівській шинелі, з неголеним обличчям, у великих окулярах, з вусиками «під кайзера», у руках у неї гвинтівка. «Звесесяючий газ» проникає в легені й обличчя, і чоловік починає сіпатися від сміху. Солдат заходиться реготом, а в очах подив і мука. Від страшного людського сміху злітає каска, що погано трималася на голові, і відкривається оголений череп. По обличчю пробігають конвульсії, страшно викривляються губи, роззявляється рот з вибитим зубом. Солдат корчиться, і його жахливий сміх знято великим планом (оператор Д. Демуцький). Весь екран займає обличчя людини, яка задихається від смертельного реготу. У перервах між нападами конвульсивного сміху солдат бачить трупи солдатів, хмари отруйного газу, що стелиться землею, сповзає в спустілий окоп. Жалюгідна і страшна людина востаннє оглядається на свої невірні діяння. Епізод, створений Бучмою у фільмі Довженка «Арсенал», увійшов в історію світового кіно [144].

Ситуація в режисурі українського кіно у 1920-х роках свідчить про те, що Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), «набираючи режисерський штат, віддає перевагу українським театральним режисерам». Після мистецького керівника Одеського драматичного театру імені Револуції й пізніше Харківського театру Револуції «Марка Терещенка за складне завдання звільнити кіно від театральщини береться Павло Долина» [45, 45–46] – режисер та актор театру «Березіль».

Однак, попри участь Івана Замичковського та Юлії Солнцевої, перший фільм «Буря» Павла Долини залишився буквральним і схематичним слідуванням літературному сценарію [45, 46].

При цьому театральна манера *М. Терещенка* як кінорежисера у фільмі «**Микола Джеря**» (1926) досить сильно впадала в око навіть непрофесіоналові, адже механічне перенесення в кіно театральних прийомів (а саме: введення театральних мізансцен, розробка епізоду як «картини чи яви» в театрі) надавало кінематографічній дії статичності.

Водночас залучення **І. Замичковського** (актора Одеського театру імені Жовтневої революції) до роботи над фільмом Г. Стабового «**Два дні**» (1927), що згодом здобув світову славу та міжнародне визнання, дозволило вперше в українському кіно створити переконливий образ людини, яка шукає правильний шлях, страждає, переживає глибоку внутрішню драму, унаслідок чого змінюється її світогляд. Хвилюючий образ старого Антона в означеному фільмі збагатив український кінематограф і вплинув на розвиток реалістичного акторського мистецтва. Замичковський був одним із перших в Україні акторів, які йшли шляхом пошуку акторської виразності, творчо використовуючи величезний театральний досвід.



Іван Замичковський



Амвросій Бучма
у фільмі «Нічний візник»

У фільмі Георгія Тасіна «**Нічний візник**» головну роль Гордія Ярощука виконав **А. Бучма**. Визначний театральний актор завжди прагнув до пошуків нового. Тому, коли випала нагода спробувати сили в кінематографі, він поставився до цього дуже серйозно й ретельно опанував специфіку поведіння екранного виконавця. Образ Гордія Ярощука – один з найдраматичніших і найпереконливіших образів українського німого кіно.

Актор продемонстрував чітку психологічну характеристику героя, простежив наскрізну дію образу. Розкрив надзавдання ролі, працюючи над деталями, показав внутрішню логіку розвитку образу.

Гідним партнером Бучми у фільмі «Нічний візник» виступив **Ю. Шумський**, що увійшов в історію українського мистецтва як видатний актор театру і кіно, режисер, майстер художнього слова. Він створив життєво переконливий і разом з тим сатирично загострений образ начальника контррозвідки.

Фільми «Два дні» та «Нічний візник», зняті в кращих традиціях української літературної класики, заперечували крайнощі теорій «інтелектуального кіно», «типажу», заміни актора «натурщиком». У них були створені повнокровні людські характери, сповнені глибокого ліризму й драматизму [82].

Українські фільми 1920-х років:

- «Україна»;
- «Тарас Трясило»;
- «Звенигора»;
- «Два дні»;
- «Нічний візник» –

успішно демонстрували не лише в Україні, а й за рубежом, де вони мали широкий міжнародний резонанс.

Питання для самоконтролю

1. У чому специфіка початкового періоду розвитку кінематографу Франції?
2. Яким чином пов'язані кіно й естрада?
3. Охарактеризуйте особливості жанру кінофеєрії Жоржа Мельєса.
4. Охарактеризуйте французький кіноавангард.
5. Назвіть перших британських кіновинахідників.
6. Які відкриття в галузі засобів кіновиразності здійснили представники Брайтонської школи?
7. Чим пояснювалось нестійке становище британського кінематографу на міжнародному ринку?
8. У чому специфіка купівлі фільмів за принципом «блок-букінгу» британськими кінопрокатниками?
9. З якою метою було створено компанію кінопатентів у США?
10. Як виник Голлівуд?
11. Чому фільм «Велике пограбування поїзда» вважають етапним в історії кіно США?
12. У чому специфіка дозвучової американської комедії?
13. Що означає поняття «залізний» сценарій?
14. Назвіть кінокомпанії, що виникли з початком регулярного виробництва фільмів у Німеччині.
15. Хто з театральних режисерів Німеччини запропонував свої послуги кінематографу?
16. Яким чином ідеї прусського милітаризму втілено в стрічці «Нібелунги»?
17. Які особливості фільмів А. Фанка?
18. Охарактеризуйте фільм «Кабінет доктора Калігарі».

19. З якого театру прийшли в кіно В. Шестром та М. Стіллер?
20. Назвіть фільми, у яких знімалась Г. Гарбо.
21. У яких італійських фільмах дозвукowego періоду наявна тенденція до героїзації минулого?
22. Які нові прийоми знімальної техніки застосував Дж. Пастроне у фільмі «Кабірія»?
23. У чому полягає специфіка періодизації італійського кіно?
24. Які особливості акторської школи Данії?
25. Назвіть театральних данських акторів, які працювали в кіно.
26. Кінематограф якої країни представляє видатна театральна актриса А. Нільсен?
27. Чим обумовлений занепад кінематографу Данії у 1920-х роках?
28. Дайте визначення поняття «ефект Кулешова».
29. Назвіть українських кіновинахідників і кінопідприємців.
30. Де демонстрував фільмові програми А. Федецький?
31. Які фільми створила театральна труппа О. Олексієнка?
32. У яких містах України зародилася кінопромисловість?
33. У чому суть кіноекспериментів Дзиги Вертова?
34. Назвіть фільми Дзиги Вертова, створені в Україні.
35. Назвіть фільми, створені Лесем Курбасом.
36. Які театральні актори були задіяні у фільмах Леся Курбаса?
37. Назвіть художні здобутки кінострічок Г. Стабового, Г. Тасіна.
38. Які театральні актори виконували головні ролі у фільмах «Два дні» Г. Стабового, «Нічний візник» Г. Тасіна.
39. Який особливий грим використовував І. Кавалерідзе в кіно?
40. За якими власними літературними творами О. Довженко не зняв фільми?
41. Які театральні актори знімалися у фільмах О. Довженка?

Література: 3, 4, 7, 22, 30, 45, 59, 60, 68, 81, 82, 94, 95, 100, 101, 107–109, 123, 151, 152, 170, 177, 180.

2. ВПЛИВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

НА ЗВУКОВЕ КІНО 1930-х років

Звукове «оформлення» вистави існує, можливо, стільки ж тисячоліть, скільки й театр. Чи не в перших постановках грецьких трагедій природні стихії зображали як у декораціях і світлових ефектах, так і у звуку. Про це свідчать досить складні постановчі машини, що існували в той час.

На всіх етапах розвитку театру одним з найбільш суттєвих компонентів спектаклю були звуки й шуми. Важко відшукати таку виставу, у якій би не було чути пострілів чи якогось гуркоту за сценою, звуків скрипіння дверей чи телефонних дзвінків, шуму вітру чи дощу, сигналу машин, співу пташок тощо. Часом такі звуки не несуть певного художнього навантаження. Проте якщо вистава цікава, сповнена творчого пошуку режисера, звукове оформлення набуває органічного образного звучання. При цьому талановитий режисер, як у театрі, так і в кіно, не «оформлює» звуком (як чимось другорядним) виставу чи кінострічку, а шукає їх звукове рішення [68].

Цікаво, що **К. Станіславський** ще до народження Художнього театру в спектаклях Товариства мистецтва та літератури знаходив цікаві сюжетні, емоційні (а не лише ілюстративні) звукові композиції. В опублікованому екземплярі драми Еркмана-Шатріана «Польський єврей» спектакль починався з такої шумової партитури: «До підняття завіси чути вітер. Катерина мугикає пісню. Завіса підіймається. Вітер, стукіт віконниць; при сильному пориві вітер б'є у скло» [162, 126].

Ще в одному епізоді митець таким чином шукає шумове вирішення сцени: «За вечерею в різдвяну ніч зібрались донька бургомистра, її наречений – офіцер прикордонної варти, лісничий і ще якийсь горець. Надворі буря, чути завивання вітру... деренчать шибки, а в шпарини пробивається свист вітру... Але компанія веселиться. Один особливо сильний порив вітру налякав присутніх і примусив їх пригадати таку саму бурю кілька років тому» [162, 131].

Пізніше К. Станіславський, ставлячи п'єси А. Чехова та М. Горького, також багато експериментував зі звуком і знаходив яскраві звукозоріві вирішення.

Кінематограф має ширші можливості у використанні виразних можливостей звуку та шумів, аніж сценічне мистецтво, з яким його порівнюють, оскільки йдеться про поліфонічні види мистецтва. Екран

дає можливість відтворити ті метафори, порівняння й гіперболи, котрі застосовує література для звукової характеристики людини або явищ природи. Кінематографісти використовують різноманітні види зйомок (зйомка не у фокусі, особливі ракурси, що навмисне спотворюють форму фільмованого предмета, уповільнена та прискорена зйомка, зйомка з руху тощо). Використання аналогічних прийомів можливе і в галузі звуку. Однак примітним залишається той факт, що техніка імітації шумів та озвучення фільму словом перейшла в кіно з театру. Адже на ранньому етапі розвитку кіно досить поширеним був *жанр «кінодекламації»*, коли актор за екраном озвучував зображення. Пристрої, що вловлюють і підсилюють звук, дали можливість доводити тихі звуки до певної міри гучності. Можливою стала й навмисна образна деформація звуку. Так прискорений запис звуку надає йому більш високу тональність, аніж у реальності, а уповільнений – більш низьке звучання. При цьому, на думку С. Холодинської, «у звуковому кіно, на відміну від театру, мова, слово відіграють другорядну роль. Безсумнівно, запровадження звуку в кіно розширило його пізнавальні можливості, зумовило посилення інтелектуального начала. Слово в кіно виконує якісно іншу роль порівняно з театром. У театрі воно – один з головних, якщо не головний засіб виразності, тоді як у кіно воно лише один із багатьох засобів. Слово в кіно покликане виразити тільки те, що не може бути виражене через безпосереднє відтворення дії [177, 98].

Примітно, що визначні кінорежисери, як це не парадоксально, стали використовувати звук, тобто вводити звукові образи, ще в часи німого кіно, за допомогою монтажу. Так, С. Ейзенштейн вказував, як йому вдавалося досягнути «звучання» у фільмі *«Страйк»*: «Дві кіноплівки – зображення і фонограму – тут підміняла подвійна експозиція. На одній була біла пляма ставка, що сягала в далеку глибину. Від нього вгору на апарат йшли групи людей, які прогулювались, з гармошкою. У другій експозиції, ритмічно облямовуючи пейзаж, рухались висвітлені ребра міхів велетенської гармоні, знятої на увесь екран. Своїми рухами і грою взаємного розташування під різними кутами вони давали відчуття руху мелодії, що вторить самій сцені» [191].

Варто згадати й фільм *«Мати»* В. Пудовкіна, де точно знайдений ракурс у кадрі й вивірений монтаж передавали «звуки» заводського

гудка, маятника годинника, гуркіт криги, воду, що похмуро капає з крана тощо [94].



Кадр із фільму «Страйк» (1924)

Сценічне мистецтво здійснило як позитивний, так і негативний вплив на кінематограф, який, прагнучи глибше розкрити на екрані характер людини, її думки, переживання, відчував гостру потребу в слові, що звучить. Цікавим є той факт, що, зокрема в радянському кіно, *піонером шумового оформлення став В. Попов* – один з найстаріших і найвідоміших театральних оформлювачів. Однак перші звукові фільми були надто багатослівні й чомусь нагадували зафільмований на плівку спектакль. Однією з причин того стало запрошення до співпраці з кінематографістами відомих письменників або ж спроби екранізації класичних п'єс. Показово, що 1934 року в радянському кінематографі із 87 затверджених до виробництва сценаріїв 33 були написані прозаїками й драматургами, 27 – професійними сценаристами, 17 – створили для себе самі режисери. При цьому в ігровому кіно основна увага кінодраматургів була зосереджена на окремих долях, у яких було відображено типові ознаки часу [80].

Отже, фільми, у яких безпосередньо звучало слово чи музика, записані на грамофонних платівках, не були новиною для глядачів: у середині 1920-х досліді в галузі звукового кіно, проводили:

- у Франції – Жолі та Гомон;
- у Великій Британії – Хепуорт, Лост, Вільямс;
- у Скандинавських країнах – Магнуссен, Паульсен;
- у США – Едісон.

Патент на систему звукового кінематографу було отримано ще 1919 року, однак до середини 1920-х кінокомпанії, щоб уникнути здорожчання виробництва й прокату фільмів, а також втрати іншомовних ринків, були нерішучими щодо звукового кіно. До того ж, технічна недосконалість механічного запису звуку стала особливо помітною у 1920-х роках, коли німий кінематограф успішно знаходив власні зображально-виражальні засоби, що поставили його в один ряд з іншими мистецтвами. Ідея звукового кіно зберігала свою привабливість. Розпочалися пошуки більш досконалих засобів запису і відтворення звуку на основі досягнень радіотехніки. В СРСР восени 1926 року в Москві та Ленінграді відбулося кілька сеансів звукового кіно за німецькою системою «Три Ергон» (винахідники Енглъ, Фойхт, Маколе), за допомогою якої зображення та звук записували на одну плівку [170].

Невдовзі подібні способи запису звуку з'явилися і в США. Однак поява перших звукових фільмів була викликана скоріше економічними, ніж естетичними чинниками. Фірма «**Warner Brothers**», що 1925 року перебувала на межі банкрутства, спробувала покращити свої справи, наважившись на ризикований проект: німий фільм «**Дон-Жуан**» був озвучений за методом «Вайтафон» («*Vitaphone*») – поєднання зображення й грамзапису музики – і мав успіх. Це спонукало кінокомпанію продовжити продукувати звукові фільми. На останні гроші до участі у фільмі «Співець джазу» запросили відомого співака мюзик-холу Ела Джолсона (вихідця з Росії). Незважаючи на те, що в кінострічку вставили всього кілька діалогів і вокальних номерів, фільм з тріумфом демонструвався в кінотеатрах й приніс «**Warner Brothers**» значний, як на той час, прибуток у 3,5 млн доларів.

<p>6 жовтня 1927 року – день прем'єри «Співця джазу» – прийнято вважати днем народження звукового кіно.</p>
--

Однак перший стовідсотково розмовний фільм «**Вогні Нью-Йорка**» вийшов на екран тільки 1929 року. Надалі в американські фільми часто запрошували співаків (Ф. Брайс, С. Талкер й ін.) для виконання драматичних ролей і пісень, але виконавці часом неспроможні були створювати образи-характери. Хоча очікувалось, що ера звуку в кінематографі стане епохою істинного торжества естрадного мистецтва,

адже кіно, на відміну від радіо й звукозапису, здатне відтворювати звуко-зорову єдність естрадної вистави [167]. Примітним фактом в історії звукового кіно було прагнення (зокрема студії «United Artists») ввести в практику виступи відомих кіноакторів на радіо з метою звикання глядачів до їхніх голосів. При цьому передачі мали транслювати не в кожному домі, а в спеціально обладнаних кінотеатрах.

В історії кіно неодноразово були випадки, коли порушення контактів з публікою доводилося долати за допомогою естради. Так, у 1930-х роках глядачі сприйняли звукове кіно дуже обережно, і саме естрада допомогла знайти взаєморозуміння з глядачем. Тож у середині 1920-х – на початку 1930-х років фільми мали вигляд естрадно-театральних вистав з Бродвею, зафіксованих на плівку. Іноді такі мюзикли залишали незмінними, повністю переносили їх на екран. Часом номери та пісні замінювали іншими, створеними спеціально для фільму.

На думку Л. Брюховецької, «звук спричинив перенесення на екран бродвейських хітів: “Ріо-Ріта”, “Пісня десерту” (обидва 1928), “Бродвейська мелодія” (1929). У мюзиклі “Footlight Parade” Ллойда Бекона (1933) проявилась екстравагантна манера хореографа Б. Берклі з динамічною зміною геометричних фігур, складених людськими посталями. Це був калейдоскоп ритмічного монтажу. Тоді ж з’явилися фільми з Фредом Астером: “Тор Нат” Марка Сендріча (1935), “Swing Time” Джорджа Стівенса (1937)» [22, 103].

Поширеною тематикою ранніх мюзиклів Голлівуду були театральні інтриги, історії зірок Бродвею.

Отже, постановники з Бродвею були запрошені в Голлівуд з метою фільмування їхнього репертуару, що жорстко критикували фахівці (оскільки кінокамера тривалий час залишалась статичною, імітуючи погляд із глядацької зали, дія в основному відбувалась на сцені), проте обожнювала публіка.

Тоді як пересічний глядач захоплювався звуковими фільмами, дивуючись точному збігу слів та артикуляції виконавців, знаменитості німого кіномистецтва Ч. Чаплін, Б. Кітон, Д.-У. Гріффіт, К. Відор, Ф. Мурнау, Р. Клер В. Пудовкін, С. Ейзенштейн, навпаки, засуджували нову техніку, оскільки вторгнення та засилля синхронних діалогів, пісень музики загрожувало нищенню естетики німого кіно, передусім культури монтажу. Видатний французький режисер **Рене Клер** вважав, що «“стовідсотково розмовні фільми” фактично повертали кіно до первісного стану й, по суті, повторювали (тільки з додаванням мовлення) ті “театральні” кінопостановки, котрими були фільми перших років кінематографу. Таким чином “стовідсотково розмовні фільми” з точ-

ки зору мистецтва (не говорячи про техніку) виявились не прогресом, а регресом» [96, 136].

Своєю чергою, Ч. Чаплін зазначав, що сенсом і метою кіно є заміна мовлення і звуку рухом та мімікою [180].

1928 року радянські режисери С. Ейзенштейн, Г. Александров, В. Пудовкін опублікували **маніфест «Майбутнє звукової фільми. Заявка»**, у якому проголосили творче (не синхронне) використання звуку (діалогу, шумів і музики) у кінематографі.

До 1930-х років слово *фільм* вживали в жіночому роді.

Митці вважали звук чинником, не залежним від візуального образу, і були переконані в необхідності використання звукового контрапункту – одного з важливих виражальних засобів звукового кіно. Певний страх театралізації кінематографу завадив митцям розгледіти значні виражальні можливості звуку й слова, записаних і відтворених синхронно із зображенням. Режисери були переконані, що синхронне використання звуку в кіно перетворить цей вид мистецтва на своєрідну «сфотографовану театральну виставу» [80, 31]. Така пересторога була пов'язана з попереднім кінематографічним досвідом, котрий митці здобули в США і Європі. Адже більшість ранніх звукових фільмів – це були, дійсно, зафіксовані на плівку театральні вистави й опери.

Показово, що в подальших роботах *С. Ейзенштейн* «розвиває теорію синхронності, поділяючи синхронність на види:

– **природна синхронність** (коли звук належить предмету демонстрації);

– **художня синхронність** (коли звучання відповідає рухові кадру в цілому);

– **хромофонія** (відповідність тембру звуку та характеру світла в кадрі)» [74, 97].

Хоча кінематограф 1930-х років зосередився насамперед на синхронному поєднанні зображення й звуку, практика показала, що побоювання С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Г. Александрова були не безпідставними, оскільки в ранніх звукових фільмах у жертву слову, що звучало з екрана, приносили наявні на той час власні виражальні можливості кіномистецтва:

- монтаж, зокрема внутрішньокадровий;

- мізансценування, що стало затягнутим і знову поверталось до театральних принципів;
- великі плани втратили домінуючу роль.

При цьому в пресі та мистецьких колах не вщухали дискусії щодо художньо-естетичних засад звукового кіно. «Звукове кіно – це абсолютно новий вид мистецтва, принципово відмінний і від кіно, і від театру, – писала ленінградська газета “Кино”». Своєю чергою, у московській “Киногазете” можна було прочитати такі рядки: «Очевидно для всіх і кожного: звук, як атракціон балаганного порядку, як дивина.., у радянському кіно не знайде собі місця. Наступ театральщини, співаків джаз-банду має бути відбитий» [140].

Попри творчі дискусії щодо можливостей використання звуку в кіно, перший в СРСР звуковий кінотеатр «Октябрь», обладнаний радянською апаратурою, створеною під орудою О. Шоріна, розпочав роботу 1929 року в Ленінграді на Невському проспекті. Перша звукова програма складалася з озвученого фрагменту кінострічки **«Баби рязанські»**, показу співробітників лабораторії О. Шоріна, а також зафільмованих виступів хору народної пісні, ансамблю цимбалістів, симфонічного оркестру, інших концертних номерів.



Сергій Образцов
з лялькою на ім'я Тяпа

1930 року було створено ще чотири збірні звукові кінематографічні програми, котрі в концертній формі популяризували здобутки різних видів мистецтва, зокрема сценічного. С. Образцов презентував фрагменти з вистав лялькового театру, у виконанні симфонічного оркестру звучав марш С. Прокоф'єва до спектаклю «Любов до трьох апельсинів», мистецтво оперного театру представляв І. Козловський, виконуючи відомі арії. Особливий інтерес становила четверта звукова кінопрограма режисера В. Єрофєєва «Олімпіада мистецтв», що була створена на основі огляду театральної культури народів СРСР, що відбувся в Москві.

Центральне місце у звукових збірних програмах було відведено **документальним фільмам** «План великих робіт» А. Роома та «Симфонія Донбасу» Дзиги Вертова, що був зафільмований в Україні й відповідав методу звукового контрапункту. Озброївшись мобільною установкою синхронного кіно, створеною ленінградським винахідником О. Шоріним, режисер виходить з мікрофоном на натуру: на вулиці, у шахти, на заводи, презентуючи звукову симфонію індустріалізації Донецького краю. Однак за окремим винятком (зокрема, своє

захоплення звуковим тлом стрічки висловив Ч. Чаплін, назвавши режисера «музикантом», що представив хвилюючий твір), фільм Дзиги Вертова не здобув підтримки ані серед фахівців, ані серед публіки.

Примітно, що виробництво повнометражних звукових фільмів розпочалось не одразу. Однак у великих містах СРСР поступово обладнували звуковою апаратурою кінотеатри. Тож прокатники вимагали звукових фільмів, що змусило кінематографістів частково озвучувати німі фільми. Серед них назвемо і нібито перший ігровий «звуковий» радянський фільм **«Путівка в життя»** режисера М. Екка, присвячений про-



Кадр із фільму
«Путівка в життя» (1931)

блемі боротьби з дитячою безпритульністю. Кінострічка з актором МХАТу М. Баталовим у головній ролі спершу була знята як німа в павільйонах Київської студії, однак зазначена в титрах як така, що фільмована на студії «Межрабпом-Русь». З часом кінокартина отримала певне звукове рішення, що стало новаторським для того часу, хоч мова героїв була ще скупою та стислою, до того ж пересипаною титрами-написами.

До специфічних особливостей перших звукових радянських стрічок слід віднести запровадження *принципу різномовності*, що, з одного боку, мав віддзеркалювати реальну мовну ситуацію, з іншого – був суто пошуковим засобом організації звуко-шумового простору картини: важливим був не стільки зміст фрази (смісл речення ставав зрозумілим з контексту та пластики візуального ряду), скільки специфічна мелодика, мелоритміка певного національного мовлення.

В українському кінематографі феномен багатомовності, коли окремі репліки персонажів давали без перекладу, зберігався від ранніх звукових стрічок практично до фільму **«Прометей»** (1935) І. Кавалерідзе, що був двомовним – російсько-українським, окрім того, у тексти реплік персонажів було введено фрази грузинською без перекладу. Так мовлення стало своєрідним «малюнком», мелоритмічним візерунком, безпосередньо пов'язаним з часовими параметрами [74].

Звукове кіно змінило не тільки самі студії, а й методи виробництва.

У кіноіндустрії європейських країн і США запровадження звуку вимагало від кінопідприємців вкладання додаткових коштів у розбудову чи то переобладнання знімальних павільйонів, студій звукозапису, придбання звукозаписувальної техніки, найму нових співробітників, які тільки опановували професію звукорежисера, модернізації кінотеатрів – тому виробництво звукових фільмів було пов'язане з підвищеним фінансовим ризиком.

У Європі кіностудії, що не мали потужного економічного статусу, продукували кінострічки, розраховані на потреби внутрішнього ринку. Були й такі країни, де кінопідприємцям, щоб не зазнати значних збитків, вигідніше було задовольняти глядацький інтерес придбанням імпортової кінопродукції.

Домінуюче становище на кіноринку здобули **США, Франція та Німеччина**. Протягом 1933–1937 років **британський кінематограф** єдиний зміг приєднатися до трійки лідерів.

Поява звуку в європейському кінематографі обумовила новий, досить специфічний етап у його розвитку. Сприятливим для західноєвропейської кіноіндустрії виявився той факт, що звукові кінострічки стали на перешкоді експансії американського кіно й тим самим сприяли розвитку національного кінематографу. Однак, приміром, англійським кінематографістам на початку 1930-х років не поталанило: фільми потребували дубляжу, хоча це були часом невибагливі комедії-фарси за участі популярних зірок мюзик-холу, які користувались шаленою популярністю в глядачів. На думку Л. Брюховецької, коли «з'явилися звукові американські фільми, англійці жахнулися від мови, яка там звучала. Тому поштовхом до відстоювання свого кіно стала й боротьба за чистоту мови» [22, 126].

Значною мистецькою подією раннього звукового британського кіно стала стрічка **О. Корди «Приватне життя Генріха VIII»** (1933), яка була створена із залученням відомих діячів сцени й проклала шлях кінематографу Великої Британії на міжнародний кіноринок. Фільм приніс значні прибутки й забезпечив режисерові та продюсеру фінансову підтримку, що дозволило збудувати студію «**Лондон-фільм**» у Денгемі.

Хоча кінокартина «Приватне життя Генріха VIII» спричинила хвилю наслідувань у європейському кіно, жоден із фільмів не піднявся до рівня роботи О. Корди. Більше того, і сам режисер, створивши пізніше стрічки «Приватне життя Дон Жуана» та «Рембрандт» за участі зірок екрана Д. Фербенкса і Ч. Лоутона, не зміг перевершити себе.

У 1930-х роках Велика Британія посіла гідне місце серед провідних кінематографічних країн, проте її ігровий кінематограф, на жаль, не набув ознак національної своєрідності. Натомість предметом гордості англійських кінематографістів стали документальні стрічки. Режисерам-документалістам вдалось, використовуючи виражальні можливості звуку, розробити своєрідні художньо-естетичні принципи звукового кіномистецтва, що згодом активно використовували в європейському звуковому кіно. У фільмах («Корабель – установник кабеля» С. Легга, «Угору за течією», «Житлові проблеми» А. Елтона, «Нічна пошта» Б. Райта і Г. Вотта й ін.) виявилась своєрідність національного світовідчуття, чого часом бракувало картинах ігрового кінематографу.

Революція, яку здійснив звук у кіно, мала для **німецького** кіно досить позитивні наслідки: на Батьківщину повернулася більшість режисерів та акторів, котрі погано володіли англійською мовою або ж мали не досить якісну вимову, і тому Голлівуд їх не визнав. У Німеччині звукове кіно спочатку застосовували для відтворення оперет. Найбільш якісну продукцію фільмував Е. Поммер.

За часів Третього Рейху кіно Німеччини обслуговувало гітлерівський режим. Найвідомішою на початку 1930-х років стала режисер-документаліст Л. Ріфеншталь, що зуміла домогтися прихильного ставлення Гітлера, який довіряв їй найважливіші постановки: «Тріумф волі» (1935) – репортаж про з'їзд нацистської партії в Нюрнберзі; «Олімпія-фільм» (1938) – про олімпійські ігри в Берліні 1936 року. Ріфеншталь здійснила значний внесок в естетизацію нацистського «нового порядку».

У 1930-х роках кінематограф **США** поділили між собою фінансові імперії Моргана та Рокфеллерів, які не були зацікавлені у високому художньому результаті, що призвело до посилення студійної системи, значного розвитку продюсерства та обмеження можливостей режисерів. За постановником залишалось лише право вибудувати мізансцени й працювати з акторами. За розкадрованим сценарієм режисер працював на майданчику, але не монтував фільм.

У Голлівуді періоду Золотого століття єдиним режисером, який мав офіційне право на остаточний монтаж, вважається **Д. Форд**, найвідомішими фільмами котрого вважають «Диліжанс» і «Кетяги гніву».



Джон Форд

Іноді високохудожній твір був результатом колективної роботи, без одноосібного контролю одного автора. Прикладом може бути фільм «Віднесені вітром» (1939), що є найбільш яскравим зразком творчого використання кольору в ранньому кінематографі. У стрічці були задіяні режисери Д. К'юкор, С. Вуд, В. Флемінг (у титрах вказаний останній).



Уолт Дісней
і його мультиплікаційні
герої

Особливе становище в американському кіно посідали режисери-автори, які володіли достатніми власними фінансовими ресурсами, аби не залежати від студійної системи. Передусім це був **У. Дісней**, чий мультиплікаційні фільми кінця 1920–1930-х років були значним кроком уперед в освоєнні можливостей ритмічного поєднання зображення й звуку в кінематографі.

А також **Ч. Чаплін**, який створив у цей період найзначніші кінострічки «Вогні великого міста» (1931), у якому відмовився від слова як виразного елемента, «Нові часи» (1936), «Великий диктатор» (1940).

У 1930-х роках у **Франції** з'явилися фільми, споріднені тематично, драматургічно й стилістично [22]. Серед найвідоміших:

- «Під дахами Парижа» Р. Клера;
- «Будю, врятований з води» Ж. Ренуара;
- «Нуль за поведінку» та «Аталанта» Ж. Віго;
- «Набережна туманів» М. Карне.

Для фільмів характерні трагічні передчуття та настрої фаталізму. Напряму дістав назву *поетичного реалізму*, або *сентиментального натуралізму*.

1936 року в **Італії** держава взяла на себе функції контролю й творчої ініціативи. Було створено систему фашистського кінематографу, що передбачала фінансову допомогу: аванси, кредити, премії. Для італійських фільмів створили привілейоване становище в прокаті (квота – 30%, потім – 50%). Було встановлено державну монополію на імпортування фільмів. Усі законодавчі, організаційні та фінансові заходи держави мали на меті оживити італійське кіно, щоб зрівнятися з європейськими конкурентами. Виникли нові кіностудії, зокрема «Cinecitta» [22].

1932 року у Венеції було започатковано перший у Європі міжнародний кінофестиваль.

У радянському кіно в політичному вимірі початок 1930-х років – це час експансії ідеї тоталітаризму. У першій половині 1930-х у кіно склався новий тип героя: для радянської влади стало важливо не просто передати вчинки героя, а й виявити мотиви, що спонукали до певних вчинків. Героєм фільмів М. Ромма та С. Юткевича тих років стає пролетарський вождь В. Ленін: «Ленін у жовтні», «Ленін 1918 року» (де в головній ролі знявся **Б. Щукін** – актор театру імені Є. Вахтангова), «Людина з рушницею» (центральну роль виконав М. Штраух – актор, режисер і художній керівник Театру революції).

Виконання складної ролі Леніна як неординарної особистості не дарма було доручено провідним майстрам сцени. Адже сценічне мистецтво раніше, ніж кінематограф, зуміло відкрити винесений революцією до історичної творчості народний характер в усій його психологічній глибині та побутових подробицях. Однією з етапних театральних робіт 1920-х років був образ Павла, створений Б. Щукіним на сцені театру Вахтангова – людини величезної внутрішньої сили й переконання. У театральних здобутках визначного актора виявився його вражаючий оптимізм, сміливість інтелекту, що наполегливо проникає в суть найскладніших проблем, зрештою, харизма неординарної людської особистості. Усі ці якості Б. Щукін згодом з успіхом для тодішньої кіноаудиторії й передусім влади втілював в образі вождя.

У роботі над роллю Леніна, зокрема в акцентуванні уваги на гостроті і складності процесу мислення непересічного персонажа, активно використовував свій сценічний досвід і **М. Штраух** – актор точного пластичного рисунка, високої мовленнєвої культури, що був особливо виразним у моменти роздумів героя [94].

Отже, за ідеологічними міркуваннями вказані вище фільми посідали в радянському кіно особливе місце.

Революційна тема розвивалась і через зображення простої людини: Г. Козинцев і Л. Трауберг зняли трилогію про пітерського хлопця з робітничої околиці – «Юність Максима», «Повернення Максима» і «Виборзька сторона». Вказані фільми являли собою «нову жанрову форму в кіномистецтві. Усі три частини разом складали великий соціальний кінороман, де значне місце було відведено подіям епохи, долям багатьох людей, що розкривались у багатолінійному сюжеті» [110, 228].

Про радянську молодь, виховану вже в соціалістичному суспільстві, знімав **С. Герасимов**: «Семеро сміливих», «Комсомольськ», «Учитель». Кінокритика й кіногромадськість відзначали високу культуру

використання слова у фільмах режисера. До того ж, у кінострічці «Семеро сміливих» митець разом зі співавтором сценарію письменником Ю. Германом сміливо вводить підтекст, активно запозичуючи й перетворюючи театральний досвід. С. Герасимову вдалось відшукати шлях до унікального поєднання досягнень німого кіномистецтва з новими завданнями, висунутими звуковим кіно. Адже коли у звуковий кінематограф зі сценічного мистецтва було привнесено домінуюче значення слова, у цьому крилась певна помилкова поспішність, оскільки це призвело до втрати тієї тонкої виразності міміки актора, котрої було досягнуто в німому кінематографі [80].

У середині й другій половині 1930-х років радянські кінематографісти вдалися до нових пошуків у галузі екранізації. Позитивну роль у цьому відіграли постановки МХАТу: «Вокресіння», «Анна Кареніна» Л. Толстого та «Мертві душі» М. Гоголя. Відтворення на театральній сцені складних психологічних творів здійснили свій позитивний вплив і на кінематограф. У передвоєнний період на екрани було перенесено близько двадцяти літературних творів, зокрема п'єс, однак успіху було досягнуто лише в кількох фільмах. Серед них перенесення на екран режисером В. Петровим п'єси «Гроза» за О. Островським.

Запросивши у фільм провідних театральних акторів А. Тарасову, В. Массалітінову, М. Тарханова, К. Корчагіну-Александровську, постановник зберіг основний смисл п'єси, однак, прагнучи максимально віддалити кінострічку від драматичного першоджерела, залишив тільки частину реплік, створених визначним драматургом. Натомість у сценарій було введено нові епізоди, котрі надали творові кінематографічного звучання.

Фільм «Гроза» мав успішний прокат у європейських та американських кінотеатрах й отримав 1934 року премію на Всесвітній виставці у Венеції.



Кадр із фільму «Гроза» (1934)

1937 року було екранізовано ще одну п'єсу О. Островського – «Безприданниця». Прочитана по-новому режисером Я. Протазановим і сценаристом В. Швейцером кінематографічна версія відомої п'єси здобула великий успіх у глядачів. Примітно, що сценічною формою твору, запропонованої визначним драматургом, є драма, у якій дія зосереджена на внутрішніх переживаннях героїв, що мало діють зовні. Створивши прекрасний акторський ансамбль (О. Пижова, А. Кторов,

Н. Алісова), автори стрічки трактували на екрані класичний сценічний твір у підкреслених гострих колізіях мелодрами, а внутрішній рух драми Островського зуміли передати пластичними засобами кіно [80].

До невдалих екранізацій театральної п'єси можна віднести український фільм «**Останній порт**» (1934) А. Кордюма. П'єса О. Корнійчука, що була покладена в основу сценарію, мала, на відміну від кінострічки (якій бракувало чіткої драматичної композиції), довге сценічне життя й демонструвалась, приміром, у Київському театрі імені І. Франка навіть у середині 1980-х років.

На жаль, у часи голодомору та політичних репресій активно розвивався *жанр музичної кінокомедії*, покликаної відволікати глядачів від нагальних суспільних проблем, підтримувати трудовий ентузіазм рядових членів суспільства: «Веселі хлоп'ята», «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Світлий шлях» (1940) Г. Александрова, створені в манері мюзикхольного ревію; «Багата наречена» (1937), «Трактористи» (1939), «Свинарка і пастух» (1941) І. Пир'єва, що розвивали *жанр кінооперети*.



Іван Пир'єв

Кінострічки «Багата наречена» й «Трактористи» створив на Київській кіностудії **І. Пир'єв**. Маючи театральну освіту та працюючи актором 1-го робітничого театру Пролеткульту й згодом театру Мейєрхольда, майбутній кінорежисер грав у виставах Ейзенштейна («Мексиканець»), Мейєрхольда («Ліс») і лише згодом 1925 року розпочав діяльність у кіно. Це були «осередки, де театральна молодь захоплювалась “лівим” мистецтвом, вчилась та експериментувала, переक्रювала класику, вносячи в театральне дійство елементи цирку, акробатики, буфонади, клоунади тощо. Тут І. Пир'єв співпрацював з такими талановитими режисерами й акторами, як С. Ейзенштейн, М. Охлопков, Є. Вахтангов, Г. Александров, М. Штраух, М. Жаров, І. Ільїнський, М. Бабанова, котрі згодом стали видатними майстрами сцени й екрана. Особливо Пир'єв цінував досвід, набутий у театрі невтомного новатора В. Мейєрхольда, вплив творчого генія якого позначився на світовій театральній культурі» [128, 168].

В акторському ансамблі фільмів «Багата наречена» й «Трактористи» переважали виконавці з Москви, а герої, образи яких вони створювали, розмовляли російською мовою, навіть без натяку на «малоросійський» акцент.

З українських виконавців у фільми було запрошено Б. Безгіна, С. Шагайду й ін. Головну жіночу роль в обох фільмах виконувала актриса МХАТу М. Ладиніна, талант якої відзначали К. Станіславський та В. Немирович-Данченко, пророкуючи їй успішну долю на сцені. Проте актриса віддала перевагу кінематографу.

Пир'єв велику увагу приділяв роботі з акторами над створенням образів. При виїзді на натурні зйомки він примушував виконавців носити одяг персонажів навіть поза знімальним майданчиком, щоб актори тривалий час не виходили з образу. Митець вважав, що актор є головним інструментом у створенні фільму, тому повинен глибоко розуміти складові кінематографічного образу й відчувати його в усіх тонкощах і подробицях. Саме через актора, через створюваний ним художній образ постановник має чітко, зрозуміло й послідовно донести ідею свого фільму до глядача.

У часи опанування радянським кінематографом виражальними можливостями звуку естрадне мистецтво неодноразово ставало матеріалом сюжетотворення. Особливого успіху на терені *поєднання кіно й естрадного театру* досягнув *Г. Александров*. Його фільми (вказані вище) були значною мірою навіяні образами естради. Показовим прикладом може слугувати фільм «Веселі хлоп'ята», у драматургії якого виразно проступав каркас естрадного огляду. До того ж, естрадна зірка (Л. Утьосов) ставала зіркою кінематографічною. Режисер вирішував проблему зацікавленості кіноглядача сценічними прийомами естрадного мистецтва.

Підрунтям наступного фільму «Цирк» слугував огляд Московського мюзик-холу «Під куполом цирку» (сценарій І. Ільфа, Є. Петрова, В. Катаєва) [167].

Отже, саме з тих пір, принаймні в радянському кіно, постійно зверталися до тем та образів естради, поєднуючи суть кінодії, що полягає, як і в театрі, у спілкуванні між собою, тоді як естрадний герой звертається безпосередньо до глядача.

У 1930-х роках у кіно прийшов режисер бакинського Театру робітничої молоді *І. Савченко*, що перепробував замолоду всі театральні професії, а 1925 року заснував молоде театральне товариство «Червоний галстук», наступного ж року вступив до Ленінградського інституту сценічних мистецтв [45, 100].



Кадр із фільму «Цирк» (1936)



Ігор Савченко

Пошуки молодого театрального режисера були пов'язані з одвічним прагненням сценічного мистецтва розширити діапазон свого виявлення, перетворивши його, приміром, на полотно, на якому з чарівною силою змінювалися різні картини (Д. Дідро). Можливо, саме цим можна пояснити той факт, що в кіно, яке відкривало найширші можливості для відображення дійсності, багато митців прийшли з театру. Примітним є той факт, що внутрішньо Савченко був готовий до роботи в новому для себе виді мистецтва – кінематографі. Однак до того часу, поки молодий театральний режисер не зіткнувся зі всевидячим оком кінокамери, він, за власними словами, «ненавидів його лютою ненавистю», «вважав безпредметним видовищем» [60, 23] і не міг себе примусити подивитися хоча б один фільм.

Сильна відраза може породити й сильну любов. Історія знає чимало випадків, коли митець, спершу зневажаючи якийсь вид творчості, згодом знаходив у ньому своє покликання. Так було і з Савченком, що несподівано для себе був запрошений режисером М. Шангелая на невеличку роль у фільмі «26 бакинських комісарів» і назавжди закохався в кінематограф, а невдовзі отримав можливість зняти самостійну короткометражну стрічку «Люди без рук».

Перший кінематографічний досвід молодого театрального режисера був не зовсім вдалим. Зазнав невдачі Савченко і як співавтор та співрежисер фільму «Микита Іванович і соціалізм», поставленого на бакинській кінофабриці 1931 року. Пізніше митець спробував знову зміцнити свої творчі стосунки з кіномистецтвом: писав і пропонував літературні сценарії. Він не збирався бути кінодраматургом і робив це з прихованою надією одержати запрошення на постановку кінокартини



Кадр із фільму «Гармонь» (1934)

за власним сценарієм. Його сценарії подобались редакторам, але до постановки їх не приймали, що змусило молодого режисера зосередитись на театральних постановках.

Лише 1933 року, працюючи вже режисером Центрального московського театру робітничої молоді, Савченко написав сценарій за поемою О. Жарова «Гармонь» і подав його разом із заявкою

на постановку стрічки. Спроба виявилася вдалою: московська студія «Межрабпомфільм» відповіла згодою. Це був перший повнометражний фільм тоді ще театрального режисера Ігоря Савченка, звісно, не лишений недоліків. Однак жанр звукової музичної комедії на той час був недостатньо освоєний не лише кінематографом, а навіть театром. Отже, певною мірою митець виявився першовідкривачем, адже картина «Гармонь» мала великий успіх і була названа в пресі «першою радянською музичною комедією» [144].



Фаїна Раневська у фільмі
«Дума про козака Голоту»

Екранізуючи оповідання А. Гайдара «РВР» у фільмі «Дума про козака Голоту» (1936), Савченко запросив на одну з епізодичних ролей видатну театральну актрису Ф. Раневську, яка створила колоритний образ жадібної попаді.

Розробляючи героїчну тематику, митець знову вдався до екранізації літературного твору – роману Ю. Яновського «Вершники», де розвинув жанр народної драми. Працюючи вже на Київській кіностудії та створюючи героїчний образ народу, його конкретних індивідуалізованих представників, Савченко багато зусиль вкладав у роботу з акторами, зокрема театральними. Як і О. Довженко, режисер запрошував на головні та другорядні ролі нових, ще мало відомих, а часом і зовсім не відомих акторів, і ніколи не нав'язував їм своїх рішень. Постановник створював такі умови, коли виконавець, усвідомивши ідею твору, трактування його режисером, віддавав усього себе образу. Савченко в безпосередніх стосунках з актором, у звичайній бесіді, часто ходячи з ним по павільйону, посвячував виконавця у свої задуми: спочатку говорив про картину в цілому, про події, пов'язані з тим, що буде відображено у фільмі, знайомив з маловідомими документами (якщо це був історичний фільм), розповідями, визначними особами, діяльність яких мала певне відношення до змісту картини, а потім непомітно переходив до ролі, наводив приклади, порівнював. У роботі з виконавцем постановникові допомагало вільне оперування матеріалом фільму, повне й чітке уявлення про сюжет та образи твору. Він умів слухати. Якщо не погоджувався із пропозицією актора, то дуже аргументовано доводив свою думку. Якщо ж актор знаходив щось своє, цікавіше, аніж сценарна чи режисерська версія, Савченко приймав пропозицію виконавця і, що дуже показово, радів тому факту.

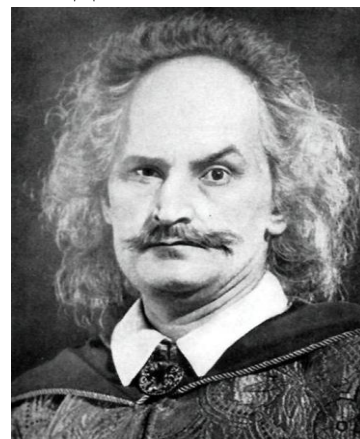
Цікаво, що майстер, з огляду на специфіку роботи виконавця в театрі, вважав, що перший дубль, зазвичай, найбільш вдалий, бо актор, як і на сцені, спочатку грає на знімальному майданчику з усією безпосередністю. Тому режисер намагався фільмувати не дублі, а варіанти, додаючи до кожного з них нові, нехай незначні, пропозиції, утримуючи актора у відповідному емоційному стані. Це примушувало і його самого увесь час перебувати у творчому хвилюванні, у пошуках. Ігор Савченко завжди точно знав, чого шукає. У нього не було випадку, щоб на пробу приїздив актор, який би не міг втілити режисерський задум.

Не можна сказати, що митець пестував актора, скоріш він корегував задум виконавців, обирав те, що із запропонованого найбільш характеризувало образ, і те (що дуже важливо), наскільки ця характеристика поєднувалася з творчими можливостями актора. виправдан- ня ж ризику митець залишав на совісті актора.

Відібравши актора на роль, режисер повністю віддавався під владу майстерності виконавця, залишаючи за собою лише право постійного контролю. Його не можна було полонити будь-яким трюком, що не відповідав би внутрішньому життю образу. Як режисер Савченко умів узяти від актора все найцікавіше, самотутнє, очищене від зайвого.

Працюючи над своїм наступним фільмом «Богдан Хмельницький» на межі 1930–1940-х, режисер запросив у фільм театральних акторів М. Мордвінова, М. Жарова, Д. Мілютенка, Д. Капку й спробував звільнити їх на екрані від усього того, що вже було знайоме в них глядачеві.

Зокрема, запрошення на роль гетьмана Миколи Потоцького відомого театрального актора Д. Мілютенка не стало прорахунком. Хоча актор виступав у дещо умовній театральній манері, вона була зумовлена задумом автора і режисера, характером самого персонажа.



Дмитро Мілютенко
у фільмі «Богдан
Хмельницький»

Майстру вдалося створити цілісний акторський ансамбль, кожен з учасників якого постав у найяскравішому світлі свого творчого обдарування. При цьому Савченко-режисер завжди наперед бачив свій твір у його загальних рисах та окремих деталях, у темпах, ритмах сцен та епізодів, у грі акторів, ніколи не поспішав будь-кому з творчого колективу розкрити своє бачення, щоб не нав'язати власної думки учасникам зйомки, кожен з яких був співавтором фільму.

Успіху фільму «Богдан Хмельницький» сприяв той факт, що автором сценарію став відомий театральний драматург **О. Корнійчук**, що, як не дивно, втручався на всіх етапах виробництва фільму – від підбору акторів до музичного аранжування М. Потоцького. Узнявши за основу створену ним 1938 року однойменну героїчну народну драму, у центрі якої була широко висвітлена в українському театрі постать Хмельницького, Корнійчук написав оригінальний кіносценарій про боротьбу українців за свою незалежність. Виникли нові широкі епічні кадри Запорізької Січі, боїв між полками Богдана Хмельницького і шляхтою, зворушливі сцени з кобзарями, майстерні кадри, у яких показано військовий талант, мудрість і силу гетьмана. Ясна цілеспрямованість, чітка композиція, широкі колоритні народні й батальні сцени, самобутні яскраві образи забезпечили фільму довге життя. 1942 року фільм «Богдан Хмельницький» було відзначено Державною премією СРСР I-го ступеня [144].

Наприкінці 1930-х посилення обороноздатності радянської країни не в останню чергу було пов'язане з продукуванням історичних фільмів, у яких було презентовано воєнний досвід захисту Вітчизни, представлено потужні образи відомих державних лідерів і полководців.

У міжнародній обстановці передвоєнних років історична тематика звучала особливо злободенно. На широкий екран виходять кінострічки, що демонстрували й у воєнний, і в післявоєнний періоди:

- «Петро Перший» В. Петрова;
- «Богдан Хмельницький» І. Савченка;
- «Мінін і Пожарський», «Суворов» В. Пудовкіна;
- «Олександр Невський» С. Ейзенштейна.

Як головні, так і другорядні ролі в названих фільмах виконували визначні актори провідних радянських театрів:

- М. Мордвинов, М. Жаров – Московський малий драматичний театр;
- М. Симонов, М. Черкасов – Ленінградський академічний театр імені О. Пушкіна;
- Б. Ліванов, А. Тарасова, М. Тарханов – МХАТ;
- А. Ханов, Б. Чирков – Московський театр революції;
- М. Черкасов-Сергєєв – Московський драматичний театр імені М. Баумана;
- А. Абрикосов, М. Охлопков – Театр імені Є. Вахтангова й ін.

1930–1941 роки стали періодом тотального нищення української культури, зокрема кіно.

Всеукраїнське фотокіноуправління 1930 року було перетворено на «Українфільм», підпорядкований «Совкіно», що перебувало в Москві. У цей час були репресовані або усунуті від роботи в кіно режисери Ф. Лопатинський, Г. Стабовий, Я. Галицький; оператор Д. Демуцький та ін. Проте саме в цей час в українському кіно були здійснені експериментальні постановки кольорових фільмів, адже передача зображення в натуральних барвах стала черговою проблемою, над якою працювали європейський та американський кінематограф.

Зокрема, з'явилися кілька систем американського кольорового кіно: «Мультиколор», «Сенет-колор», «Гарис-колор», «Фокс-колор» і найдосконаліша «Техніколор».

Тож після постановки на студії «Мосфільм» (1936) першого кольорового радянського фільму «Соловей-Соловушка» режисера М. Екка запросили на Київську студію для роботи над кінострічкою «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем, що вийшов на екрани країни і світу 1939 року. Примітно, що масове тиражування кольорових фільмокопій для «Главпроката» та «Совэкспортфильма», яке через нерозвинені технології здійснювалось фактично вручну, було доручено українським спеціалістам, діяльність котрих згодом відзначили державними нагородами різного штибу.

1940 року на Київській кіностудії зняли другий кольоровий фільм, теж за повістю Миколи Гоголя «Травнева ніч» (режисер М. Садкович, оператори М. Кульчицький, Г. Александров) [176]. Обидва фільми, у яких були задіяні відомі майстри сцени Н. Ужвій, Д. Капка, В. Чайка, С. Шкурат й ін., були створені у відверто театральній манері, тому скоріше скидались на вистави, зафільмовані на плівку.

1932 року *О. Довженко* випустив ігровий експериментальний звуковий фільм «Іван», присвячений будівництву Дніпрогесу. Використовуючи такі технічні нововведення, як зйомка в русі, звук, майстер побудував глибинні мізансцени, що мали стереоскопічний ефект. Ця технічна новинка несла в собі великі естетичні можливості. Адже режисер зробив досить вдалі спроби подолання статичності пейзажу, що виникав на екрані не просто картинкою, а повнокровною монтажною фразою з певним сюжетним навантаженням. У цьому Довженкові допоміг звук. Митець примусив пейзаж звучати. Пейзажі в «Івані» є дієвими елементами, що допомагають відтворити обставини, показати середовище, тому відіграють у фільмі велику роль.

Так, нічна панорама Дніпрельстану допомагає режисерові розкрити внутрішній стан головного героя Івана. Незважаючи на те, що режисер сміливо залучив до картини діалог, закадровий голос, музику, перебільшене захоплення митця неіснуючим ентузіазмом праці й індустріальними шумами наблизило стрічку до документального кіно. До того ж, словом митець користувався ще обережно, реплік у картині небагато, вони лаконічні, іноді режисер вдавався до написів, які виконували роль авторського тексту (наприклад написи-характеристики героїв праці). Тогочасна критика не зрозуміла й не оцінила



Кадр із фільму «Іван» (1932)

задуму митця. Постановнику закидали «вакханалію техніки», відсутність живої людини тощо. Від нього вимагали «діалектичного» показу людини з обов'язковим поєднанням позитивних рис і певних вад [144].

Рятуючись від репресій, Довженко змушений був 1934 року виїхати до Москви, де 1935-го фільмує стрічку на державне замовлення «Аероград», що як «героїчна і лірична захисна промова про радянський патріотизм за формою і як оборонний фільм за змістом залишається синтезом уяви і мрії. А крім того, це ще й люба слов'янській душі містифікація, котра скасовує поняття часу, розсуває межі простору і в котрій зумисне ускладнено філософські відступи, лишень задля того, щоб вона служила політичною підтримкою для оборони батьківщини від проникнення невловимих шпигунів і для запобігання можливому вторгненню до Східного Сибіру» [45, 85]. У фільмі режисер шукав, експериментував, збагачував новими прийомами свою поетичну палітру, зокрема, вдався до оригінальних засобів мовної характеристики персонажів. Він одним з перших у радянському кіно запровадив *внутрішній монолог*, застосувавши його як своєрідний засіб характеристики героїв. У період роботи над «Аероградом» митець відійшов від узагальненого вирішення образів, що було притаманно його попереднім картинам, і прийшов до розуміння образу людини як образу-характеру.

Згодом, 1939 року, митець змушений був працювати над фільмом «Щорс», ідея котрого була ініційована Й. Сталіним, що не завадило режисерові створити один із найвизначніших творів як українського, так

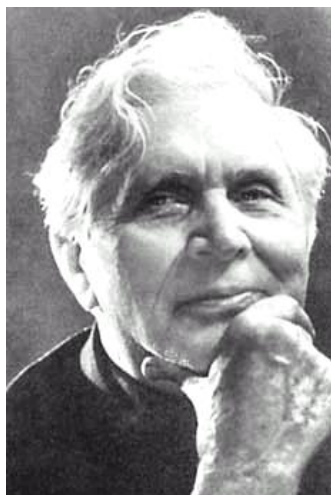
і радянського кіно передвоєнних часів. Видатний театральний режисер В. Мейєрхольд після перегляду фільму та незадовго до свого арешту встиг відзначити, що деякі уривки з фільму чимось нагадують йому твори М. Гоголя й О. Пушкіна.

Примітно, що для зйомок кінострічки на Київській кіностудії збудували спеціальний павільйон. Його й досі називають щорсівським корпусом.

Сценарій «Щорса», у якому повною мірою розкрився літературний талант Довженка, став підставою для прийняття його до Спілки радянських письменників. Фільм відзначається багатством художніх засобів як у змалюванні подій, так і в розкритті образів, до чого долучились відомі театральні актори:

- Є. Самойлов;
- І. Скуратов;
- О. Хвиля;
- Д. Мілютенко.

Використовуючи значний сценічний і кінематографічний досвід виконавців, Довженко намагався відкинути все другорядне, зосередивши увагу на головному – на суті образу. Поряд з образом Щорса, який створив Є. Самойлов – актор Театру імені Всеволода Мейєрхольда, особливо вдалим виявився образ Боженка, розкритий у динаміці розвитку, у драматичному русі та презентований актором московського Малого театру І. Скуратовим. Талановитий майстер сцени створив на екрані незабутній багатогранний образ хороброго і безкорисливого життєлюбця й філософа, сповненого багатством інтонацій, тонкістю психологічного малюнка, яскравими барвами українського народного характеру, сповненого лукавства та гумору.



Іван Кавалерідзе

Тим часом занепад українського кіномистецтва супроводжувався різким скороченням обсягів кіновиробництва й появою зафільмованих на плівку театральних вистав. На думку Л. Госейка, український кінематограф, позбавлений «національної експресії стає майже інертним і животіє, випускаючи повторні або класичного репертуару фільми, віддаючи перевагу тексту на шкоду зображенню» [45, 92].

У 1935–1936 роках провісником жанру кіноопери в українському кінематографі став цикл театралізованих *І. Кавалерідзе* народних пісень, що



Кадр із фільму
«Наталка Полтавка» (1936)

мав назву «Українські пісні на екрані». 1936 року режисер зафільмував першу на радянському екрані оперу «Наталка Полтавка», сповнену надмірної театральності, попри натурні зйомки у відомому за довженковою «Землею» селі Яреськи. У фільмі брали участь відомі театральні актори, котрих дублювали видатні оперні співаки, зокрема М. Литвиненко-Вольгемут.

Наступного, 1937-го року на екрани вийшла ще одна кіноопера, поставлена І. Кавалерідзе, – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського за участі знаних майстрів сцени О. Сердюка (Андрій) та Н. Глухоніної (Оксана), що, зберігаючи вірність жанру, навмисне не приховували театральної манери поведінки в кадрі, пов'язаної із мізансценуванням, жестикуляцією й мімікою.

Цього ж року *Г. Тасін* запросив до участі у фільмі «Назар Стодоля» (сценарій І. Кулика) за однойменною п'єсою Т. Шевченка цілу плеяду визначних театральних акторів:

- А. Бучму;
- О. Сердюка;
- Н. Ужвій;
- Г. Хоткевича;
- М. Надемського й ін.

Примітним для кінематографу періоду 1930-х років було збагачення кінорежисури виражальними засобами театральної культури. Система К. Станіславського потужно утверджувалась в екранному мистецтві. Зокрема, у радянському кінопросторі про це свідчили теоретичні дослідження Г. Козинцева, С. Юткевича, С. Герасимова.

В. Пудовкін створив такі праці про застосування системи К. Станіславського на екрані:

- «Актор у фільмі»;
- «Реалізм, натуралізм і “система” Станіславського».

У кіномистецтві система К. Станіславського позитивно вплинула на мізансценування. На жаль, критика певний час помилялась, вказуючи на повернення до грубої театральності раннього кінематографу. Синтез сценічного та кіномистецтва призвів до збагачення й урізноманітнення мізансцени, що за допомогою зйомки з руху й внутрішньокадрового монтажу стала більш складною та виразною.

Складнішим став і сам монтаж, за допомогою якого створювався звуко-зоровий образ. Це потребувало від кінематографістів розробки *методу контрапунктичного монтажу*, що застосовували в найвідоміших творах екранного мистецтва того часу.

Контрапункт – це одночасне поєднання декількох сюжетних ліній.

Новітніх підходів вимагала й акторська проблема у звуковому кіно. Кінематограф 1930-х років (на противагу режисерському 1920-х) перетворився на акторський, що було цілком закономірно, адже постала необхідність розкрити характер героя. Автори фільму віднині втілювали творчі задуми через актора, що зробило його однією з центральних постатей кінотворення, принаймні в ігровому кіно.

Хоча слід зазначити, є «деякі види кінематографу, у створенні яких актор узагалі не бере участі, фільм без актора цілком можливий, а спектакль без актора – нісенітниця. По-друге, навіть у художньому фільмі актор не грає такої важливої ролі, як у театральній виставі. На відміну від театру, кіно має низку технічних засобів, які допомагають “компенсувати”, скажімо, невисокий рівень професіоналізму актора: озвучити голосом іншого актора, перезняти невдалі епізоди, використовувати дублерів та ін. Кіно має й інші специфічні засоби розкриття художнього задуму, які театру не властиві» [177, 96].

Попри це, прихід у кінематограф 1930-х років театрального виконавця був цілком закономірним, оскільки кіномистецтво потребувало глибокого розкриття людського характеру, що вимагало співпраці кінорежисера з актором, який демонстрував переживання й перетління.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть технологічні особливості звукового кіно.
2. Охарактеризуйте художньо-естетичні складові звукового кіно.
3. Яка кінокомпанія США започаткувала виробництво звукових фільмів?
4. Назвіть перший звуковий американський фільм.
5. Як розвивався в початковий період звукового кіно британський кінематограф?

6. Охарактеризуйте документальний кінематограф Великої Британії 1930-х років.

7. Назвіть кінострічки О. Корди. Проаналізуйте їх.

8. Вкажіть режисерів документального кіно Великої Британії.

9. Назвіть фільми Ч. Чапліна, створені в 1930-х роках.

10. Як розвивався Голлівуд у ранній період звукового кіно?

11. У чому своєрідність мультиплікаційних фільмів У. Діснея?

12. Охарактеризуйте діяльність Е. Поммера.

13. Як розвивався німецький кінематограф у часи Третього Рейху?

14. Охарактеризуйте творчість Л. Ріфеншталь.

15. Дайте оцінку французьким фільмам «поетичного реалізму».

16. Якого значення надавав кіно Б. Муссоліні?

17. Назвіть першого звукооформлювача в радянському кіно.

18. Охарактеризуйте найстаріший у світі кінофестиваль.

19. Розкрийте суть новаторства М. Екка у фільмі «Путівка в життя».

20. Назвіть перший звуковий фільм О. Довженка.

21. Які п'єси було екранізовано в 1930-х роках?

22. Чи вплинув на музичну радянську кінокомедію 1930-х років досвід виробництва американської комедії?

23. Які актори були задіяні у фільмах І. Савченка «Вершники» і «Богдан Хмельницький»?

24. Вкажіть театральних акторів, що були задіяні в українських фільмах, створених у кольорі.

25. Назвіть теоретичні роботи В. Пудовкіна.

26. Назвіть фільми, створені І. Пир'євим в українському кіно.

27. Вкажіть жанр фільмів «Багата наречена» і «Трактористи».

28. Яких підходів вимагала акторська проблема у звуковому кіно?

Література: 3, 22, 30, 45, 59, 60, 68, 81, 82, 94, 95, 100, 107, 108, 142, 149, 151, 152, 170.

3. ЗАПОЗИЧЕННЯ СЦЕНІЧНИМ МИСТЕЦТВОМ

ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КІНО В 1940-х роках

Важливим для кіномистецтва 1940-х років був пошук кінематографістами нового формату мізансцени, котра би, відштовхуючись від сценічних канонів, разом з тим, мала би власне, виключно екранне прочитання. С. Ейзенштейн вважав, що, переростаючи в нову якість із театру в кіно, мізансцена перевтілювалась у закономірність мізанкадру, переходила в об'єкт нового захоплення – *монтаж*. На думку митця й теоретика, з одного боку, ускладнення мізансцени призводило до звуко-зорового контрапункту звукового кінематографу. З іншого – мізансцена виростала в галузь драматургії, де ті самі сплетення й перетини будувались між окремими особами чи між окремими рисами та мотивами окремого персонажа [191]. В означений період кінематографісти остаточно подолали статику, типову для театральної мізансцени, у чому була «принципова відмінність нової технології, що демократично зрівняла в правах перший і другий плани» [74, 99].

З початком Другої світової війни кіно, як і сценічне мистецтво, більшості воюючих країн було переорієнтоване на військові потреби – на агітацію та пропаганду. На перший план вийшов *документальний кінематограф*: у Радянському Союзі, Франції, Великій Британії, США провідні режисери ігрового кіно були задіяні у виробництві документальних фільмів.

Напередодні Другої світової **радянський** кінематограф переживав свій розквіт, однак з початком бойових дій кіновиробництво поступово стали згортати: провідні студії, як і театри Мінська, Києва, Одеси, Ленінграда, Москви, змушені були евакуюватись на Схід, у середньо-азійські республіки. При цьому кінооператори-кінохронікери брали участь уже в перших бойових діях, а 25 червня 1941 року були показані перші репортажі з фронту. Адже «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухомих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності. Оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передавати стрімку зміну подій у їх внутрішній логіці» [177, 97]. Усього за чотири роки війни радянські кінодокументалісти представили:

- 24 фронтові кіновипуски;
- 67 тематичних короткометражних фільмів;
- 34 повнометражні документальні кінострічки.

Хроніку подій війни фільмували такі **українські кінематографісти**, як:

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| – Борис Вакар; | – Віктор Смородін; |
| – Микола Биков; | – Юрій Кун; |
| – Михайло Глідер; | – Костянтин Богдан; |
| – Григорій Александров; | – Григорій Остовський; |
| – Петро Горбенко; | – Леонід Котляренко; |
| – Олександр Пищиков; | – Яков Местечкін; |
| – Семен Стояновський; | – Микола Пойченко; |
| – Всеволод Ковальчук; | – Володимир Войтенко й ін. |

Кращими документальними стрічками українського виробництва періоду Другої світової війни слід вважати роботи авторського колективу під орудою **О. Довженка** «Битва за нашу Радянську Україну» і «Перемога на Правобережній Україні», що були створені в 1943–1944 роках.

На початку 1943 року в начальника штабу українського партизанського руху генерала Т. Строкача було обговорено план роботи кінооператорів у партизанських загонах під загальним керівництвом О. Довженка. У результаті його енергійних зусиль, за розробленим особисто ним планом у глибокому тилу противника в Україні розпочала свою воїстину самовіддану працю група **кінооператорів**:

- П. Касаткін;
- Б. Вакар;
- М. Глідер;
- В. Фроленко.

Кінофільм, як і вистава, створюють зусиллями представників численних творчих професій. Колективний характер творчості в кінематографі виявляється навіть сильнішим, ніж у театрі. Фільм створюють сценаристи, режисери, оператори, актори, музиканти, художники, освітлювачі, монтажери й ін. Кожний з них визначає свій аспект фільму: сценарист – літературну основу, що може бути екранізована тільки один раз, режисер – художню цілісність фільму, оператор – образотворче вирішення, актори – конкретні образи. Як відомо, творчий процес створення художнього фільму (якщо представити його схематично) починається з драматургічної основи – сценарію й далі, у ході режисерського осмислення та вираження його змісту, поєднує в собі мистецтво актора, оператора, художника, композитора й ін. [177].

Режисерами фільмів були Я. Авдієнко та Ю. Солнцева, художнім керівником О. Довженко, що також був автором дикторського тексту. Довженківський стиль, філософське мислення, мистецьке використання різноманітного матеріалу хронології стало визначальним фактором ідейно-художнього спрямування фільмів. Насамперед це стосується дикторського тексту. Контрапунктичне поєднання тексту і зображення, що доповнюють, підсилюють чи заперечують одне одного, значно посилює його емоційне забарвлення. Уже з перших кадрів вражають зміст кожної фрази, вагомість, точність, ємність кожного слова. В окремих епізодах текст переростав у цілісний пристрасний авторський монолог.



Юлія Солнцева

Кінострічка «Битва за нашу радянську Україну», дубльована 26 мовами, стала художньо-публіцистичним твором величезної хвилюючої сили, у якому все підпорядковано щирій вірі людини, що вистає і перемає.

Логічним продовженням вказаного фільму була стрічка «Перемога на Правобережній Україні й вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель». Над картиною разом з Довженком як співрежисери працювали Ю. Солнцева та Д. Філіпов, а також оператори К. Богдан, Б. Вакар, І. Гольдштейн, О. Ковальчук, В. Орлякін – усього понад 40 осіб.

Отже, публіцистичні фільми О. Довженка довели, наскільки ідейно-гострими й емоційними можуть бути документальні твори, якщо художник талановито використовує багату палітру образно-художніх засобів. Слово О. Довженка досягло тут особливої сили, оскільки воно збагачувало зображення, поєднуючись із ним, народжувало новий узагальнений зміст [144].

У часи Другої світової війни при евакуйованій до Ашхабада *Київській студії* була створена акторська студія, у складі якої працювало чимало акторів українських театрів (серед яких Н. Ужвій, М. Крушельницький, І. Мар'яненко й ін.), які брали участь у творчому житті та зйомках фільмів інших студій. Актори Київської студії (як і інших студій) давали концерти та виступали у військових частинах, госпіталах, виїздили в складі фронтових бригад (Д. Капка, Н. Алісова, В. Дашенко, В. Максимов, Н. Різницька, І. Федотова й ін.) [175].

Окрім виступів фронтових бригад, окремих виконавців на воєнних фронтах, примітним явищем у радянському кіно періоду Другої світової війни були зафільмовані на плівку збірні концерти під назвою «Концерт – фронту». Такі зафільмовані концерти дозволяли бійцям побачити кращі великі творчі колективи (циркові, хорові, симфонічні, естрадні), що в повному складі не мали змоги виступити перед солдатами, відомих театральних артистів, які читали прозу, вірші, виконували пісні тощо.

Радянський ігровий кінематограф у роки війни розпочав свою діяльність т. зв. *бойовими кінозбірниками*, що виходили з липня 1941 до серпня 1942 року. Загалом було випущено 12 номерів, із них один збірник (№9) належить українським кінематографістам. До кожного збірника входило кілька короткометражних фільмів на різні сюжети, що нагадували газетні нариси або оповідання. У них розповідалось про героїчні подвиги радянських солдатів, офіцерів на фронті, про бойові дії партизанів у тилу ворога, про опір патріотично налаштованого населення на окупованих територіях. Бойові кінозбірники мали агітаційне значення та сприяли мобілізації духовних сил населення й армії.

Повнометражні ігрові стрічки в радянському кіно, присвячені безпосередньо подіям війни, стали виходити на екран наприкінці 1942 року, серед них і український фільм *І. Савченка* «Партизани в степах України». Пишучи сценарій для свого фільму, режисер звернувся до п'єси «В степах України» О. Корнійчука, у чому була певна закономірність.



Наталія Ужвій у фільмі
«Партизани в степах України»

По-перше, на пошуки чи написання оригінального сценарію потрібен був час, якого було обмаль. По-друге, стосовно глибокого проникнення у творчість драматурга, І. Савченко мав уже попередній досвід, працюючи над фільмом «Богдан Хмельницький».

Савченко переробив вказану п'єсу, максимально наблизивши події до воєнного часу, при цьому зберіг колоритні образи-характери, створені драматургом. Цікаво, що п'єса «В степах України» первісно складалася з трьох актів. Створюючи сценарій, Савченко поклав їх в основу кінокомпозиції, але в кінострічці акти назвав «піснями». Тож сюжет фільму складали три основні лінії «Пісня перша», «Пісня друга», «Пісня третя», пов'язані між собою головною сюжетною лінією.

У такий спосіб режисер прагнув подати кінорозповідь про українських партизанів, як героїчне сказання про народних месників. Таке визначення жанру вказувало на його основні джерела – фольклорну поетику й героїчний епос. Варто зазначити, що деякі образи кінотвору виразно постали перед глядачами саме в героїчному ореолі. Це передусім стосується образу Пелагеї Часник, створеного Н. Ужвій – видатною українською актрисою Київського театру імені І. Франка. Особливо неповторною є героїня у вражаючій сцені розстрілу мирних жителів, що набула великої емоційної сили [144].

Менш вдалим вийшов образ Саливона Часника у виконанні театрального актора М. Боголюбова, котрий мав показати народного ватажка, мужнього й рішучого, незламного у своїй волі і переконаннях. У вчинках героя переважала патетика і риторичність, глядачі здебільшого бачили його як оратора, котрий виголошував довгі запальні промови, звернені до партизанів, що суперечило суворій атмосфері воєнних буднів.

Суперечливими і до певної міри не полишеними театрального награшу виявились постаті двох дідів – Тараса (Б. Чирков) й Остапа (А. Дунайський). За задумом авторів Тарас та Остап мали продовжити славний родовід дідів-героїв – лірника з «Думи про козака Голоту», Мусія Половця з «Вершників», козака Тура з «Богдана Хмельницького». Вони повинні були також уособлювати кращі риси народу – мудрість та оптимізм. Крім того, персонажі мали би бути пропущеними крізь призму гумористичного сприйняття подій і переданими на екрані в комедійному забарвленні. Фактично ж вийшло так, що Тарас та Остап, відійшовши від романтичного ключа своїх попередників-дідів, зупинились десь напівдорозі до комічно-героїчної суті дяка Гаврила й козака Шайтана з «Богдана Хмельницького». Діди й справді смішні, вони безперестанку сперечаються про те, хто з них старший за чином. Однак сміх цей не тривкий, бо побудований він передусім на розходженні між намірами дідів і реальними можливостями їх здійснення. На жаль, деякі образи фільму своєю умовністю нагадують схематичні персонажі кінозбірників. Вдалі ідеї, як це не прикро, не були розкриті художньо, а проголошувалися лише декларативно [107]. Однак варто вказати, що саме фільм І. Савченка «Партизани в степах України» завершує перший етап опанування українськими кінематографістами воєнною темою.

Вершиною розвитку радянського психологічного кіно часів Другої світової війни вважають український фільм «Райдуга» М. Донського (1943), що здобув приз американської кіноакадемії «Оскар».



Наталія Ужвій
у фільмі «Райдуга»

Фільм «Райдуга» (зйомки якого відбувались в Ашхабаді, оператор Б. Монастирський) було створено за однойменною повістю В. Василевської, написаної на першому етапі війни, коли на тимчасово окупованих територіях тільки формувались сили опору.

У повісті було зображено життя українського села під владою окупантів. Героями літературного твору стали люди, не здатні до активної збройної боротьби, – це жінки, діти, старі. Проте всі вони виявляють душевну стійкість, згуртованість і вірять у перемогу над ворогом.

Фільм було створено пізніше за повість, у дні, коли партизанський рух уже перетворився на грізну силу для ворога. Основним завданням стрічки режисер вбачав у заклику до знищення загарбників, до справедливої відплати. Художнє значення фільму полягає передусім у реалістичному зображенні як самої війни, так і людини на війні, у наявності створених театральними актрисами глибоких образів: Олени Костюк (Н. Ужвій), Федосії Кравчук (К. Тяпкіна), Пусі (Н. Алісова), а також Курта Вернера, у виконанні актора німецького походження Г. Клерінга.

У кінострічці «Райдуга», де драматургом було докладно змальовано психологію героїв, мотиви їхніх вчинків, зміни у світосприйнятті, режисер продемонстрував принципово новий підхід до зображення людських характерів, що розкриваються поступово. Крім того, постановник, демонструючи психологічно-аналітичний підхід до зображення подій воєнного часу, приділяв велику увагу як демонстрації характерних рис поведінки людей, так і точному, до найменших подробиць, змалюванню обставин дії, середовища. Фільм М. Донського, де постановник уміло уникав прямолінійності й декларативності, відзначився й новим підходом у зображенні окупантів, образи яких були індивідуалізовані. Передусім це стосується образу начальника воєнного гарнізону Курта Вернера. На екрані постав персонаж, що був змальований сильним, розумним, жорстоким, підступним і небезпечним ворогом, зовсім не схожим на плакатний карикатурний образ фашиста бойових кінозбірників.

Образ Олени Костюк (прообразом стала партизанка Олександра Дрейман), у якому втілено потужну людську волю, у виконанні видатної театральної актриси Н. Ужвій при всій його індивідуальності й

стриманості зовнішніх проявів сприймається як символ народної сили, мужності, пристрасної материнської любові. Реалістична глибина і правдивість кінострічки досягнуті насамперед завдяки майстерності виконавиці. Кінокритики всього світу відзначили дивовижну органічність, злиття актриси з її героїнею. Стримано, іноді без жодного слова, але з величезним внутрішнім темпераментом передає актриса кожний душевний порух, кожну емоцію, найменші відтінки почуттів і думок Олени Костюк за допомогою філігранної пластики та витонченої міміки [83]. Н. Ужвій у ролі Олени Костюк піднялася до вершин акторської майстерності.

1944 року на екрани вийшов фільм «Фронт», створений *Сергієм і Георгієм Васильєвими* за п'єсою О. Корнійчука, що була поставлена багатьма драматичними театрами й тривалий час не сходила зі сцени, отримавши широку популярність. Однак, хоча п'єса мала значний резонанс, офіційно вважалось, що фільм, у якому були представлені ті самі події та герої воєнного часу, де були задіяні театральні актори, вийшов з деяким запізненням. Як недолік авторам фільму закидали той факт, що проблеми, порушені в кінотворі, виявились застарілими, оскільки на момент виходу стрічки в радянській армії нібито вже сформувався талановитий колектив воєначальників. Тож виявилось, що театральні постановки п'єси «Фронт» стали більш дієвими й випередили час, на відміну від кінофільму.

У часи Другої світової війни в Голлівуді було створено Комітет воєнної активності, у лютому 1942 року кінопромисловість було внесено в список особливо важливих галузей для оборони країни. Зйомки на місцях воєнних дій здійснювали кінооператори, які були мобілізовані на військову службу. У цей час знімали військово-пропагандистські фільми, серед найвідоміших – документальна серія «Чому ми воюємо?», створена під керівництвом режисера й продюсера Ф. Капри. Крім того, режисери й оператори-документалісти працювали над воєнними репортажами:

- «Битва біля острова Мідуей» (1942) Д. Форда;
- «З морською піхотою на острові Тарава» (1944) Л. Хейорда;
- «Мемфіс Белл» (1944) В. Вайлера.

Війна істотно не торкнулася економіки США, більше того, саме в цей час були остаточно подолані наслідки великої депресії та з'явилися можливості для експериментального низькобюджетного кіновиробництва. Крім того, зародився американський кіноавангард, найпомітнішою картиною якого є фільм «Полуденні мережі» (1943) М. Дерен.

У цей період виник новий жанр, що помітно відрізнявся від основної голлівудської продукції, – т. зв. **чорний фільм** (найвідоміша картина – «Мальтійський сокіл», 1941).

Найбільш значною американською стрічкою 1940-х є «Громадянин Кейн» (1941) **О. Уеллса**, який до приходу в кінематограф працював у театрі як актор, драматург, режисер, а також здійснював постановки на радіо. На момент знайомства з кіновиробництвом Уеллс був відомим як засновник «The Mercury Summer Theatre», у якому особливим успіхом користувалась поставлена ним вистава «Юлій Цезар». Опанувавши всього за тиждень тонкощі кінотехніки, театральний режисер, виконавши ще й головну роль, презентував картину,



Орсон Уеллс
у фільмі «Громадянин Кейн»

яка спричинила справжній переворот у розробці кадру вглибину. «Хоча досвід у цьому напрямі знаходимо в роботах багатьох режисерів, зокрема вітчизняних: Є. Бауер, О. Довженко, саме О. Уеллс в історії світового кіно міцно посів місце **батька глибинного мізансценування**. Автор радикально пориває з традиційним розкадруванням, запроваджуючи розвиток «дії вглибину», він кардинально руйнує сталі стереотипи фільмотворення – від організації кадру до композиційної побудови» [74, 101].

Режисер фільму, використовуючи свій сценічний досвід, разом з оператором Г. Толандом створив справді новаторський фільм. Руйнуючи канони операторської майстерності Голлівуду, митці використовували у фільмі незвичні ракурси, що вимагали новацій в освітленні, активно застосовували внутрішньокадровий монтаж, комбіновані зйомки. Саме у фільмі «Громадянин Кейн» уперше у світовому кіно була показана стеля декорації.

1948 року Уеллса запросила компанія «Republic Pictures» до постановки картини «Макбет» за п'єсою В. Шекспіра. У такий спосіб компанія, що продукувала в основному вестерни, намагалась підняти свій рейтинг. Проте фільм, що мав досить незначний бюджет (700 тис. доларів), більше був схожий на дешеву театральну постановку, яка викликала негативну реакцію як у театральних, так і в кінокритиків. Причина крилась не лише в убогості декорацій і костюмів. На художньому рівні стрічки позначились і прискорені темпи знімального процесу (усього 23 дні), і навмисне втручання Уеллса в драматургію

Шекспіра (скорочення шекспірівських і додавання нових сцен у сюжет, зміна порядку сцен, перерозподіл реплік між персонажами), що не сприяло увиразненню дії на екрані.

У 1940-х роках у кінематографі США продовжував розвиватись синтетичний оригінальний суто американський жанр мюзиклу, що поєднував у собі виразні можливості кіно та сценічного мистецтва. Не менший розквіт переживав у цей час і мюзикл на сцені. Прийнято вважати, що *фільм-мюзикл* – це твір, у якому драматичний сюжет утілено в діалогах, музиці, співу, пластиці й хореографії, словесними специфічними засобами кіномистецтва. В основі розгортання екранної дії та розвитку конфліктів героїв такого фільму – музика, яка поряд із барвистим, динамічним зображенням є найяскравішим виражальним засобом авторського задуму [121, 451].

У 1940-х роках, що вважають «золотим» періодом в історії американського мюзиклу, було створено 550 музичних фільмів («Ритм на річці», «Святковий отель», «Біле Різдво», «Великодній парад», «Дорога в Сінгапур», «Юнь на Бродвеї» й ін.), попри те, що країна була втягнута у вир Другої світової війни. Студії Голлівуду покладали великі надії на *акторів-зірок*, що працювали за довгостроковими контрактами:

- | | | |
|---------------|---------------|-------------------|
| – Д. Келлі; | – Д. Гарленд; | – Б. Грейбл; |
| – Д. Дурбін; | – М. Рунні; | – Д. Хейворт; |
| – Ф. Астера; | – Е. Пауел; | – Д. Дей; |
| – Д. Роджерс; | – Б. Кросбі; | – Б. Гарретт; |
| – С. Чаріс; | – С. Хенні; | – А. Уільям й ін. |

Кожна зірка мюзиклу, що була «обличчям» певної студії («Paramount», «Warner Bros. Pictures» «20th Century Fox», «Universal Studios», «MGM», «RKO Pictures») виділялась особливими творчими здібностями: від вокальних і хореографічних до катання в мюзиклах на ковзанах (як С. Хенні), плавання на екрані в підводному балеті (як Е. Пауел), появи в неймовірному екстравагантному вбранні (як К. Міранда), встановлюючи нові яскраві тенденції в тогочасній моді.

У часи Другої світової війни зірки кіномюзиклів постійно виступали з концертами на імпровізованих сценічних майданчиках військових частин і шпиталів. Хоча мюзикл був розважальним жанром, продюсери студій Голлівуду поставили мету об'єднати громадськість США та привернути її увагу до проблем війни, запросивши провідних акторів для спільної роботи над *музичними комедіями й ревію*, таких як:

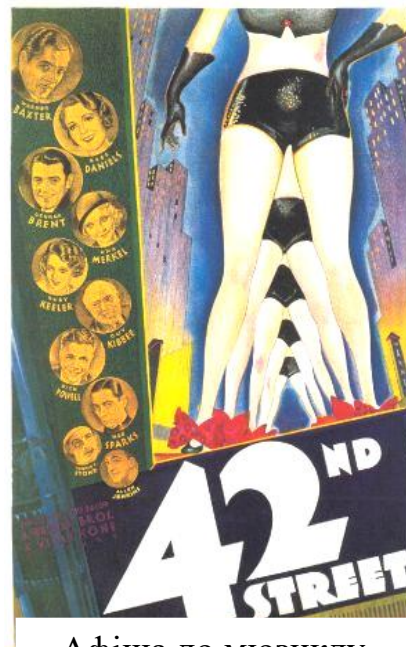
- «Солдатський клуб» Ф. Борзегі (1943);
- «Це армія» М. Кьортіца (1943) й ін.

У моду увійшов т. зв. «об'єднаний» мюзикл (підґрунття якого заклав продюсер «MGM» А. Фрід) не з однією, а кількома зірками, де пісні, танці та діалоги були поєднані в одне ціле і, розвиваючи історію, не розбивали її на окремі фрагменти. Попри спад кіновиробництва, у часи воєнного сум'яття в США кількість відвідування кінотеатрів зросла завдяки неймовірній популярності мюзиклу та, крім того, надзвичайно низькій вартості квитків. Однак 1946 року ціна на квиток у кіно зросла з 23 до 40 центів. Примітно, що деякі мюзикли, зняті 1945 року (і такі, що виходили в серпні чи вересні), містили воєнні сцени, але пізніше їх видалили, бо війна завершилась.

1940-ві роки були десятиліттям видатних режисерів і хореографів кіномюзиклу, як-то: **Д. Келлі** – актор, режисер, хореограф, продюсер; **Б. Берклі**, котрий уперше в історії американського мюзиклу застосував зйомку зверху, що дало можливість презентувати на екрані вишуканий калейдоскоп мізансцен, які несподівано перебудовувались.

Басбі Берклі, кращою роботою якого вважають фільм «42 вулиця» (1939), заклав основу для розуміння мюзиклу як різновиду фантастики. Цікаво, що Берклі-хореограф рідко читав сценарії фільмів, над якими працював, і навіть не завжди знав, хто режисер картини. Створюючи свої фантазмагорії, він іноді відштовхувався від тексту пісень, іноді від власних переживань. Проте, як би там не було, у його кращих номерах музика, танець мають підпорядковане значення.

В означений період одним з найбільш відомих режисерів у галузі постановки мюзиклів, автором інтегрованого мюзиклового стилю став **Вінсент Мінеллі**, що прийшов у кінематограф з театру на Бродвеї, де був декоратором. Запрошений продюсером Артуром Фрідом у Голлівуд, він пройшов жорстку школу кінематографічного навчання, оскільки два роки працював як безіменний асистент на інших проектах (зокрема на фільмах Басбі Берклі). Однак 1943 року, коли відбувся його режисерський дебют «Хатина в небесах», митець досконало володів технічними аспектами кіновиробництва (що рідко зустрічалося у вихідців з Бродвею) [9].



Афіша до мюзиклу
«42 вулиця»

Перший мюзикл Мінеллі «Хатина в небесах» (1944) була римейком бродвейського мюзиклу 1940-х років за участі лише темношкірих акторів (Л. Хорн), зокрема й відомих музикантів Л. Армстронга, Д. Еллінгтона. Вишуканий мюзикл, де розроблялась власна кінематографічна мова, створений Мінеллі, повністю змінив історію негритянських фільмів.

Великою заслугою Мінеллі було те, що він міг працювати з найбільш консервативними студіями Голлівуду, наприклад із «MGM» («Metro-Goldwyn-Mayer»), де бачення постановника часом ігнорували, а індивідуальність режисера всіляко применшували. Однак режисер зумів надати американському мюзиклу ознак індивідуального творіння, що носило відбиток його особистості. Одним із таких став фільм «Зустрінь мене в Сент-Луїсі», чи не кращий з мюзиклів, у якому Мінеллі зумів подолати ставлення до музичних номерів, котрі вписувались у кінематографічну тканину надзвичайно органічно, характеризували героїв, які вривались у пісню, щоб розповісти про те, що вони відчують, – музичні номери були природним продовженням дії на екрані.

Нехитрий сюжет стрічки В. Міннеллі запозичив в одному з американських журналів, у якому друкували цикл нарисів про життя в дельті Міссісіпі на початку ХХ ст. Свої зусилля режисер спрямував на те, щоб відтворити майже забутий образ минулої епохи. На екрані постали пишні спідниці, витончені мереживні комірці, високі хитромудрі зачіски, чарівні строкаті парасольки, газові лампи під абажурами, конки, запряжені красенями-кіньми. Мюзикл «Зустрінь мене в Сент-Луїсі» був першим кольоровим фільмом Міннеллі, у якому митець підходив до використання кольору як тонкий винахідливий художник.

Вплив картини багаторазово посилював унікальний талант і бурхливий темперамент актриси Джуді Гарленд.

Як художник костюмів і декоратор Міннеллі приділяв першорядне значення образотворчому вирішенню фільму. Він був режисером, який черпав натхнення не в літературі чи театрі, а передусім у живописі.



Афіша до фільму «Зустрінь мене в Сент-Луїсі»

Чим неймовірнішим здавався зміст кінострічки, тим розкішнішою ставала його форма. У кінці 1940-х років майстер поставив два мюзикли: «Іоланда і злодій» і «Пірат». Дія першого відбувалася у вигаданій латиноамериканській державі, другого – на чарівному острові в Карибському морі. Це й дозволило режисерові перетворити екран у справжню барвисту феєрію, виткану з танців, музики та декорацій.

Можна сміливо сказати, що справжню славу Мінеллі забезпечила новаторська *робота з кольором*. До початку 1940-х років в Голлівуді було чимало режисерів, які опанували цей технічний компонент, проте Міннеллі вже у своїх перших фільмах перевершив їх усіх. Він перетворив колір з модного спецефекту, що використовували для приваблення публіки, у стрижневий елемент дії, що працював на характеристику персонажів і створення атмосфери в кадрі. Режисер ретельно контролював нюанси декору, костюмів і кольорових поєднань, не боячись конфліктувати через це зі всемогутнім арт-директором «MGM» Седріком Гіббонсом. Візуальний фетишизм Міннеллі дозволив домогтися унікального багатства відтінків кольору вже в першому його кольоровому фільмі «Зустрінь мене в Сент-Луїсі» (1944), що навіть сьогодні здається найкрасивішим фільмом за всю історію кіно.

У своїй наступній картині – «Божевілля Зігфілда», що була зітка-



Кадр із фільму «Божевілля Зігфілда»
(1946)

на з вишуканих концертних номерів, В. Міннеллі вперше вдався до стилізації під живопис, що згодом стало фірмовою рисою його манери. Сталося це в музичному номері зі знаковою назвою «Краса», де К. Грейсон виконувала пісню «Є краса всюди» А. Фріда і Г. Уоррена, але візуальний ряд демонстрував не абстрактне «всюди», а був стилізацією відомих образів Сальвадора Далі.

Використання кольору в «Божевіллях Зігфілда» змінилося. На зміну ідилії «Зустрінь мене в Сент-Луїсі» прийшла напружена, контрастна колірنا гама, через що навіть найспокійніші епізоди набули характеру гарячкості та нервовості.

У «Божевіллі Зігфілда» В. Міннеллі поставив шість музичних номерів. Вони виявилися такими новаторськими, що важко повірити в те, що подібне можна було зняти 1944 року.

Цілком неймовірний вигляд має, наприклад, драматична пантоміма «Лаймхаус блюз», де вперше за всю історію кіно музичний номер являв собою передсмертну галюцинацію персонажа. Героя Ф. Астера було поранено під час пограбування магазину, і все, що відбувалося далі у вигляді музичних номерів, було видінням умираючого.

У фільмі «Іоланда і злодій» центральну сцену сну героя Міннеллі знову стилізував під картини Далі. Глядачі не бачили, як засинає герой Ф. Астера, навпаки, він встає з ліжка, закурює цигарку, виходить на вулицю. І лише коли починають відбуватися дивні сюрреалістичні події – з неба падає дощ із золотих монет, на вулиці стоїть людина з шістьма руками, а пралі біля річки намагаються заплутати героя в простирадлах, – стає зрозуміло, що на екрані моторошний сон.

У фіналі режисер запропонував аудиторії неоднозначний оптичний трюк. Астер і Бремер танцювали в музичному номері «Coffee Time» («Час пити каву») на підлозі, розкресленій хвилеподібними чорними та білими смугами, що викликало дезорієнтацію глядацького погляду, а в особливо чутливих – приступи морської хвороби.



Кадр із фільму «Іоланда і злодій»
(1945)

У 1940-х роках у США продовжили знімати музичні фільми, створені на основі бродвейських мюзиклів, однак кінематографісти прагнули відходити від сценічних версій і, використовуючи виражальні можливості екранного мистецтва, іноді залишали тільки назву, повністю або частково змінювали музичний ряд.

У цей час створили низку *автобіографічних мюзиклів*, присвячених життю й творчості таких композиторів або акторів, як:

- К. Портер («Ніч і день» М. Кьортіца, 1946);
- Р. Роджерс і Л. Харт («Божественна музика» Д. Берна, 1943);
- Д. Гершвін («Рапсодія в блакитних тонах» І. Раппера, 1945);
- Д. Керн («Поки пливуть хмари» Р. Хорфа, В. Міннеллі, Д. Сідні, 1946);
- Е. Джолсон («Історія Джолсона» Альфреда Е. Гріна, 1946).

1946 року студія У. Діснея (що була на межі виживання, оскільки значна кількість коштів під час Другої світової війни була витрачена на виробництво навчальних фільмів для армії США, що не приносили прибутку) випустила фільм «Пісня Півдня» У. Джексона, Х. Фостера – синтез ігрового й анімаційного кіно.

Тепло зустріли як маленькі, так і дорослі глядачі появу *мультиплікаційних мюзиклів*:

- «Пінокіо» Х. Ласкі, Б. Шарпстіна (1940);
- «Дамбо» С. Армстронга, Н. Фергюсона (1941);
- «Бембі» Д. Хенда (1942).

1949 року на екрани вийшов фільм «Звільнення в місто» С. Донена, Д. Келлі, що став першим мюзиклом, котрий було знято на вулицях Нью-Йорка, а в хореографії використовували багато природних рухів, герої перебували у справжніх екстер'єрах, виконавці демонстрували висоти артистизму, задаючи майбутні кінематографічні стандарти виробництва музичної кінопродукції.

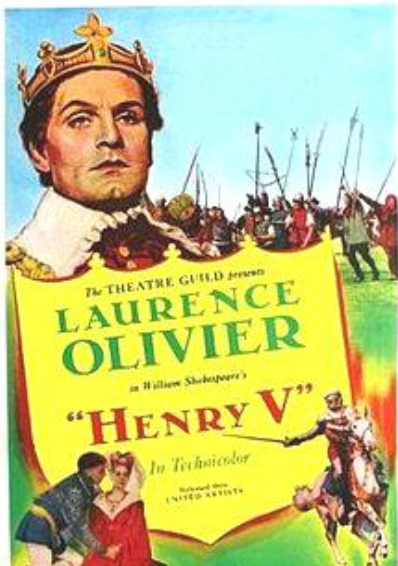
У кінематографі гітлерівської **Німеччини** існувала ієрархія, за якою визначали «особливо цінні в державно-політичному й художньому сенсі» фільми. До таких зарахували «Повернення» (1941) Г. Учицькі, що здобув нагороду у Венеції – Кубок Муссоліні.

Примітно, що актуальним для німецького кіно часів Другої світової війни стало «викриття» воєнних злочинів супротивників, зокрема британців. Таким, приміром, було завдання фільму «Дядечко Крюгер» (1941) Г. Штайнхофа. На такі стрічки в Німеччині витрачали значні кошти. Кінострічка Ф. Харлан «Кольберг» (1945) є фактично офіційним визнанням Третього рейху.

При цьому в першій половині 1940-х у Німеччині вийшли фільми, які виражали втому німців від тривалої й виснажливої війни: «Мюнхгаузен» Й. фон Бакі (1943), «Романс у мінорі» Х. Койтнера.

У 1940-х продюсери й режисери **Великої Британії** вдалися до ілюстрації романів і повістей, а також, спираючись на театральну традицію, зображували власну історію, життя визначних героїв. Сценічну традицію в британському кіно блискуче розвинув визначний театральний актор *Лоуренс Олів'є*. Спочатку він виступав на екранах як актор, наприклад у ролі адмірала Нельсона у фільмі «Леді Гамільтон» (1941). Згодом митець вдався до постановки в кіно таких творів В. Шекспіра, як «Генріх V» (1944), «Гамлет» (1948), «Річард III» (1955), що принесли йому світову популярність.

«**Генріх V**» (що став найкасовішим на той момент британським фільмом) було задумано як твір про великі традиції англійської зброї в битвах на Європейському континенті. Коли 1945 року цей фільм вийшов на екран, британці ще пам'ятали про перемоги й поразки у великих битвах. Знята під час Другої світової війни стрічка була покликана підняти національний дух англійців, згуртувати націю. Адже в період



Афіша до фільму
«Генріх V»

воєнного лихоліття знання історії власного народу мало велике значення для британців, які змушені були воювати з гітлерівською Німеччиною.

Прийнято вважати, що театральність – один із недоліків кіно, що вона позбавляє кіномистецтво його специфіки. Однак Л. Олів'є зумів перетворити цю якість в здобутки стрічки. Екранізація відомого драматургічного твору була доволі складним завданням як для сценариста, так і для режисера. Автори вибудували фільм на тому, що пропонує кінематографічна вистава відбувається безпосередньо в часи Шекспіра. Показуючи глядачів

і закулісне життя, режисер тим самим ніби презентував історичний фільм про елізаветинський театр. Показовим для тісних зв'язків театру й кіно було те, що естетична стратегія Л. Олів'є була спрямована на те, щоб не приховувати театральну ілюзію й умовність акторської гри на сцені. У фільм ввели битву при Азенкурі, про яку лише йдеться в п'єсі і яку неможливо було відтворити на сцені. Ще ніколи англійський фільм не був таким касовим. Фільм «Генріх V» здобув успіх у глядачів і фахівців завдяки тому, що режисер з великою повагою підійшов до театрального тексту, а п'єсу було реалізовано засобами кіномистецтва. Успіху сприяли, по-перше, вдалий момент вибору цього твору, по-друге, надзвичайно вишукане зображальне вирішення: декорації, костюми, операторська робота, метод пов'язати дві реальності – театральну й кінематографічну [22].

У 1940-х роках виробництво британських фільмів стало важливою складовою національного та соціального життя. В означений період активно працювали документалісти А. Кавальканті та Г. Вотт, які створили фільми «Жовтий Цезар» (1941), «Грецький тестамент» (1944) і «Дев'ять чоловіків» (1943).

1943 рік став переломним для **італійського** кіно: було подолано диктатуру Муссоліні. Італія із союзника Німеччини перетворилася на її супротивника, тож на кіно як засіб ідеологічного впливу поклали великі надії. 1941 – студент Експериментального кіноцентру в Римі Джузеппе Де Сантіс, постійний співробітник журналу «Сінема», надрукував статтю, закликавши реформу італійського кіно з більш реалістичним зображенням героїв.

Потреба очистити кіно від фальші та пропаганди відчувалась в усій Європі, але найпослідовніше вона втілювалась в Італії.

Неореалізм виник під час Другої світової війни: більшість ідеологів неореалізму визначали правду та щирість основними критеріями життєздатності фільму. Зруйнована, злиденна повоєнна Італія стала своєрідною декорацією цих фільмів. Неореалісти прагнули наблизити кіно до дійсності, перетворити буденні події на видовище. Для цього митці знімали на вулицях, у справжніх інтер'єрах, уважно вдивляючись у людське середовище, запрошували до зйомок непрофесійних виконавців.

«Важливим визнавався сам феномен буття людини в оточенні буденної предметності. Звідси перевага загальних і середніх планів у кінооповіді, відмова від надмірного декорування, програмна відсутність «зірок». Щоправда, деякі обличчя виконавців згодом ставали справді «зоряними». Так, Анна Маньяні, яку глядач побачив у першому фільмі неореалізму «Рим – відкрите місто» (1945, Р. Росселліні), у фільмі «Мама Рома» (1962, П.-П. Пазоліні) визначається уособленням образу» [74, 110].

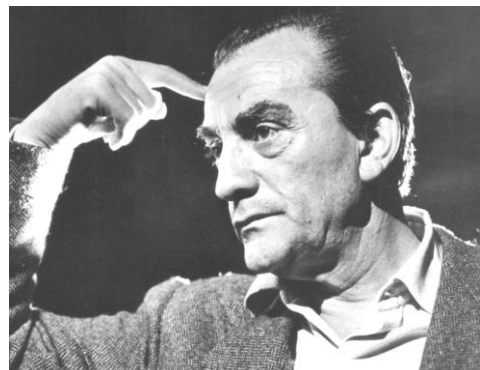
Серед найвідоміших фільмів неореалізму:

- «Рим – відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946) Р. Росселліні;
- «Шуша» (1946), «Викрадачі велосипедів» (1948) В. Де Сікі;
- «Під небом Сицилії» (1950), «Дорога надії» (1950) П. Джермі;
- «Трагічне полювання», «Гіркий рис» (1949), «Немає миру під олівами» (1950), «Рим, 11 година» (1952) Д. де Сантіса;
- «Одержимість» (1943), «Земля тремтить» (1948) Л. Вісконті;
- «Два гроші надії» Р. Кастеллані (1952, Гран-прі Каннського Міжнародного кінофестивалю).

Неореалізм швидко здобув світове визнання.

Основними рисами неореалізму в кінематографі є те, що у фільмі має бути не художня оповідь (придумані історія з певною фабулою), а документ, хроніка; образність має впливати з побутової вірогідності, розмовності художньої мови.

1942 року кінострічкою «Одержимість» дебютує **Л. Вісконті**. У майбутньому він стане визнаним у світі майстром кіно й театру, оскільки протягом усього творчого життя плідно працюватиме як для екрана, так і сцени. 1948 року режисер, спираючись



Лукіно Вісконті

на роман Джованні Вергі «Сім'я Малаволья», зафільмував стрічку «Земля тремтить», асистентами на якій працювали Франческо Розі й Франко Дзеффіреллі. Примітно, що саме Дзеффіреллі здійснив художнє оформлення театральних постановок Вісконті. Кінокартина «Земля тремтить», у якій мистецтво неореалізму досягло своїх вершин, було представлено на Венеційському міжнародному кінофестивалі.

У часи Другої світової війни митець розпочав діяльність як театральний режисер і свого часу відзначав: «Якщо відволіктися від нашого кінематографічного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм до тих пір, допоки це було можливо» [40, 393]. Дебютом митця була вистава «Жахливі батьки» за п'єсою Жана Кокто. У період 1945–1949 років Вісконті, співпрацюючи з відомими художниками (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффіреллі), поставив на різних сценах Італії одинадцять драматичних вистав («За зачиненими дверима» Ж.-П. Сартра, «Злочин і кара» за Ф. Достоєвським, «Одруження Фігаро», «Скляний звіринець» Т. Уїльямса, «Розалінда, або Як вам це подобається», «Троїл і Крессіда» В. Шекспіра, «Орест» В. Альф'єрі, «Трамвай “Бажання”» й ін.), у яких активно впроваджував принципи театального натуралізму.

Примітно, що в ті часи в Італії через відсутність електроенергії вистави в театрі йшли вдень, а репетиції відбувались увечері. 1946 року Вісконті сформував власну трупю «Компанія» з постійною резиденцією в римському театрі «Елізео», що проіснував дванадцять років і став першим італійським режисерським театром, який витримав випробування часом. Вісконті, борючись не лише за пунктуальність публіки, а й за те, щоб театральне мистецтво було доступне широкому глядацькому загалу, був чи не першим театральним постановником, який відмовився від суфлера.

Лукіно Вісконті, виховуючи пластичних акторів нового післявоєнного покоління, встановлював незвичну для виконавців дисципліну, прагнучи надати виставі максимальної правдоподібності. Він, як і Джорджо Стрелер, був одним з основоположників режисерського театру в Італії [11].

В одному з інтерв'ю майстер відзначав: «Актори драматичних театрів до недавнього часу були намертво прив'язані до стільця, до крісла, стола віковичної “театральної вітальні”... Я їх примусив зрушити з місця, рухатися, танцювати. Сучасна вистава тяжіє до танцю не як до естетичної форми, а як до “розкутого” руху. Можливо, епоха Ібсена й Чехова вже завершується, і перед нами відкривається нова епоха – театру, у якому персонажі будуть розкриватися більш повно, природно й щиро» [40, 393].

У другій половині 1940-х років світовий кінематограф, застосовуючи техніку *техноколор*, продовжує активно опановувати колір, використовуючи його як засіб виразності. У цей час радянські кінематографісти фільмують у такий спосіб стрічку **«Кам'яна квітка»** (режисер О. Птушко, 1946), котра отримала на Міжнародному кінофестивалі у Каннах премію за краще використання кольору. На фестивалі у Карлових Варах (1949) міжнародну премію за колірне вирішення фільму О. Довженка **«Мічурін»** отримали оператори-постановники Л. Косматов і Г. Кун.

Зйомки Довженком фільму **«Мічурін»**, що виявився прикрою невдачею митця, вкотре доводили, що відрив від національного ґрунту виявився трагічним для українського режисера. Роль Мічуріна виконував актор Ярославського драматичного театру Г. Белов. Реалізуючи образ, виконавець застосовував побутові інтонації, однак мова героя носить часом надто патетичний характер, як і фільм у цілому.

Постановник та оператори продемонстрували у фільмі потужні зображальні можливості кольорового кіно. Окремі кадри **«Мічуріна»** за своїм колірним вирішенням були настільки виразними, що могли б конкурувати з кращими творами живопису [144].

Фільм **«Мічурін»** представляв *історико-біографічний жанр* 1940-х років і входив до низки фільмів про життя видатних діячів науки, культури й мистецтв, у яких знімалися відомі театральні актори:

- | | | |
|----------------|--------------------------|----------------|
| – М. Черкасов; | – К. Скоробогатов; | – А. Попов; |
| – А. Дикий; | – О. Борисов; | – Н. Алісова; |
| – С. Бірман; | – Б. Фрейдліх; | – Є. Самойлов; |
| | – П. Соболевський та ін. | |

Серед фільмів історико-біографічного жанру означеного періоду, поставлених метрами радянського кіно, варто назвати:

- **«Іван Грозний»** С. Ейзенштейна (1944);
- **«Адмірал Нахімов»** В. Пудовкіна (1946);
- **«Максим Горький»** С. Бубрика (1946);
- **«Пирогов»** Г. Козинцева (1947);
- **«Віссаріон Белінський»** (1948), **«Пушкін»** (1949) С. Бубрика та В. Ніколаї;
- **«Академік Іван Павлов»** Г. Рошала (1949).

З перелічених фільмів на особливу увагу заслуговує **«Іван Грозний»** С. Ейзенштейна, що був останньою роботою видатного майстра, зйомки якого здійснювались у часи воєнного лихоліття.



Кадр із фільму «Іван Грозний» (1944)

Принцип побудови фільму сам режисер визначив як поліфонічний, знаходячи його подібність до законів музики. Психологічна і мімічна гра акторів була лише одним з «голосів» у загальній поліфонії картини: разом з музикою С. Прокоф'єва, композицією, виразним гримом.

Дослідники творчості С. Ейзенштейна вважали, що в його пізніх фільмах, зокрема «Івані Грозному», постановник відмовився від використання типажу, однак поняття *типаж* має відносний характер. Так, панівним принципом зображення героя у 1920-х роках був натуральний типаж. З цим пов'язані передусім уявлення про непрофесійного виконавця, з характерною виразною зовнішністю, котра б говорила сама за себе та привносила на екран відчуття життя в його автентичності. Але таким є лише один бік типажності, що відповідає визначенню «натуральний». Звичайно, сама ідея використання натурального типажу у фільмі, що дозволяла б трактувати події XVI ст., була б абсурдною. Але є ще один бік – внутрішній – ідейно-драматургічної функції типажу у творі, коли типажний персонаж виступає неповторною індивідуальністю, репрезентуючи певний людський тип або представника певної соціальної сили. Саме такий типаж і використовував Ейзенштейн у своїх пізніх фільмах, де всі персонажі – спочатку соціальні типи, а вже потім – людські індивідууми.

Цікаво, що у фільмі «Іван Грозний», де головну роль виконував визначний майстер сцени М. Черкасов, зовнішність відомих виконавців була перетворена на типажну характеристику. У такий спосіб режисер прагнув з великим розмахом окреслювати й вимальовувати основні риси в пластичних образах персонажів, шукаючи й відточуючи зовнішні характеристики не тільки головних, але й другорядних персонажів. Він шукав форму голови, обличчя, силует фігури, графічні мотиви одягу, фактуру тканини, дизайн костюму, акторську пластику.

Останній фільм Ейзенштейна «Іван Грозний» залишився однією з найбільш визначних пам'яток кінематографічної творчості свого часу й певним чином вплинув на розвиток сценічного мистецтва. Адже в кінострічці майстерно було поєднано висоту позиції художника-історика з глибиною й гостротою трагедійного конфлікту [144].

У період після Другої світової війни в усьому світі, зокрема й в СРСР, активно розвивалося телебачення, що підвищило попит на кінопродукцію, демонстровану з телевізійного екрана, проте зменшило

кількість глядачів у кінотеатрах. Використання кольору в кіно як виразного засобу певним чином повернуло глядачів до кінозалів.

Прагнучи якнайшвидше відгукнутись на запити передусім телеглядачів, кіностудії знову вдалися до **фільмів-спектаклів** і **фільмів-концертів**, створення котрих не вимагало значних коштів і тривалих строків виробництва. Фільм-спектакль – це екранізація вистави, що йде на сцені одного з театрів. Це була одна з перших «форм художнього телебачення на початковому етапі розвитку “домашнього екрана”. Спочатку вистави театрів переносили в режимі “прямого ефіру” безпосередньо зі студійного павільйону чи театрального майданчика за допомогою пересувних телевізійних станцій. Дещо пізніше їх почали фіксувати на кіноплівку, а потім на відеомагнітний запис (так з’явилися **телефільми-вистави**). Зняті таким чином постановки провідних українських театрів 1950–1980-х років за участі корифеїв вітчизняної сцени зберегли українську школу театрального мистецтва в період її розквіту [121, 455].

Напівзруйнована й недостатньо технічно обладнана Київська кіностудія під керівництвом А. Бучми серед незначної кількості фільмів 1946–1948 років випустила картину режисера І. Земгано **«Українські мелодії»**. Популярний тоді жанр фільму-концерту складався з попури фольклорних пісень, музичних творів і танців і певним чином задовольняв смаки й уподобання нечисленної на той час телевізійної публіки, попри те, що з екранів кінотеатрів зійшов досить швидко.

Серед фільмів-спектаклів другої половини 1940-х – початку 1950-х років варто назвати такі: «Єгор Буличов» (1949), «На дні» А. Фролова (1952), «Васа Желєзна» (1953) Л. Лукова, поставлені за п’єсами М. Горького, «Гаряче серце» (1948), «Правда – добре, а щастя краще» (1951) Б. Нікольського за драмами О. Островського.

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте суть поняття «бойові кінозбірники». Дайте оцінку такій кінематографічній продукції.
2. Назвіть виконавицю головної ролі у фільмі М. Донського «Райдуга».
3. Якої нагороди була удостоєна кінострічка «Райдуга» 1944 року?
4. У чому полягає значення фільму Ф. Ермлера «Вона захищає Батьківщину»?
5. Які комедії були створені в радянському кіно в період Другої світової війни?

6. Назвіть оператора фільму С. Ейзенштейна «Іван Грозний».
7. Вкажіть причини занепаду українського кіно в другій половині 1940-х років.
8. Який театральний актор очолював Київську студію у післявоєнний період?
9. Проаналізуйте американські військово-пропагандистські фільми.
10. Коли в США було створено Комітет воєнної активності? Назвіть його функції.
11. У чому суть громадянської позиції О. Уеллса у фільмі «Громадянин Кейн»?
12. Яка п'єса В. Шекспіра була екранізована О. Уеллсом 1948 року?
13. Що означає поняття «чорний фільм»?
14. Охарактеризуйте фільми американського кіно авангарду 1940-х років.
15. Назвіть німецький фільм, що засвідчив офіційну підтримку політики Третього рейху.
16. Назвіть причини виробництва фільмів-жахів у британському кіно 1940-х років.
17. Які особливості британського кіно періоду Другої світової війни?
18. Вкажіть причини виникнення неореалізму в італійському кіно.
19. Охарактеризуйте основні принципи неореалістичного кінематографу.
20. Назвіть представників італійського неореалізму.
21. Який театр створив Л. Вісконті?
22. Назвіть театральні постановки Л. Вісконті.
23. Вкажіть асистентів Л. Вісконті у фільмі «Земля дрижить».
24. Дайте визначення поняття «фільм-мюзикл».
25. Назвіть мюзикли, поставлені В. Мінеллі.
26. Вкажіть акторів, що знімалися у фільмах В. Мінеллі.
27. Схарактеризуйте творчість Б. Берклі.
28. У яких мюзиклах знімалась Д. Гарленд?
29. Які американські кінокомпанії долучилися до виробництва фільмів-мюзиклів?
30. Назвіть радянські фільми-спектаклі 1940-х років.

Література: 4, 9, 22, 30, 41, 45, 55, 60, 81, 82, 94, 95, 107, 108, 113, 151, 152, 170.

4. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КІНОМИСТЕЦТВІ 1950-х років

І ЇХ ВПЛИВ НА СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Кінематограф Західної Європи 1950-х років перебував, з одного боку, під впливом італійського неореалізму, який продемонстрував художні можливості, приховані в пересічних побутових подіях, а з іншого – зображальної й образної стилістики японського кіно, яке ґрунтувалось на поєднанні оповідного та художньо-естетичного рівнів твору (найяскравіший представник – А. Куросава). Третім важливим чинником, який впливав на кінематограф країн Західної Європи, була економічна стабілізація та здешевлення кіновиробництва, що сприяло розвитку авторської кінотворчості.

Європейський кінематограф 1950-х років розвивався в кількох напрямках. До першого належали режисери, що досягли успіху ще в довоєнному кіно й фактично ігнорували новітні відкриття в галузі кіномови.

У **Франції** серед найбільш відомих слід назвати митців, що розвивали жанри кіноповісті й кінопритчі:

- Р. Клера («Мовчання – золото», 1947);
- Ж. Кокто («Орфей», 1950);
- Ж. Ренуара («Сніданок на траві», 1959);
- М. Офюльса («Лола Монтес», 1959).

Пропагувати французькі фільми в інших країнах почала створена 1949 року організація «Юніфранс-фільм», яка регулярно проводила «Тижні французького фільму». З 1951 року почав виходити журнал «Les Cahiers du cinéma» («Кінематографічні зошити»), заснований А. Базеном. У 1950-ті роки саме на сторінках цього видання було сформовано *теорію авторства*, яка стала підґрунтям для розвитку інтелектуального, філософського кіно.

1953 року сформувалася «Група тридцяти», до якої увійшли кінематографісти, що працювали в різних жанрах короткометражного фільму. В об'єднанні розпочали свою діяльність майбутні провідні майстри «нової хвилі»: А. Рене, Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаброль.

У **Данії** в означений період продовжує роботу К. Дреєр, фільмуючи релігійно-філософські притчі «День гніву» (1943) і «Слово» (1955).

Французький режисер Л. Бунюель, працюючи в післявоєнний період у **Мексичі**, створює фільми «Забуті» (1950) й «Назарін» (1958), де

уникає як неореалістичних мотивів, так і моральних постулатів релігійних кінопритч.

До *притчової форми кінооповіді* вдаються й ті європейські режисери, які прийшли в кіно в післявоєнний період. Серед цих стрічок:

- християнські притчі Р. Брессона «Щоденник сільського священика» (1950), «Засуджений до смертної кари втік» (1956, приз МКФ у Каннах);
- фільм італійського режисера Ф. Фелліні «Дорога» (1954);
- протестантська притча шведського режисера І. Бергмана «Сьома печать» (1956).

Окреме місце в цьому жанрі посідають короткометражні стрічки А. Ламоріса «Біла грива» (1952) і «Червона куля» (1956), у яких ідеї загальнолюдських цінностей подано крізь призму дитячого світосприйняття. До середини 1950-х кінематограф глибоко освоїв зображально-виражальні засоби звукової кінооповіді, що сприяло оригінальному вираженню абстрактних ідей.

Провідними режисерами в *італійському* кіновиробництві з 1950-х стають:

- **Ф. Фелліні:** «Вогні вар'єте» (1950, спільно з А. Латтуадою), «Білий шейх» (1952), «Мамині синопки» (1953, приз на МКФ у Венеції), «Дорога», де були радикально переглянуті мотиви неореалізму (1954, приз МКФ у Венеції, премія «Оскар»), «Шахрайство» (1955), «Ночі Кабірії» (1957, премія «Оскар»);
- **М. Антоніані:** «Хроніка одного кохання» (1950), «Дама без камелій» (1953), «Крик» (1957), «Пригода» (1959) – спеціальний приз журі в Каннах.
- **Л. Вісконті:** «Найкрасивіша» (1951), «Пристрасть» (1954), «Білі ночі» (1957).

У 1950-х роках **Л. Вісконті** продовжує поєднувати роботу в кіно й театрі, надзвичайно дбайливо ставлячись до виконавця. «Я проводжу дуже довгі читання п'єси за столом, – зазначав режисер. – Якщо потрібно, до 10–15 днів: це репетиції, під час котрих кожний вживається у свою роль і у свій текст, вносячи в нього поправки, змінюючи, перекроюючи, доводячи до блиску. Я надаю акторам свободу роботи над роллю, спрямовуючи її в необхідне русло. Це вселяє в актора віру в себе, тобто дає йому можливість оволодіти роллю, звільняє від комплексів, якщо вони в нього є, від боязкості, якщо вона йому заважає. Коли ми переносимо репетиції на сцену і розпочинаємо роботу над мізансценами, тобто пересуваємо наших персонажів, знаходимо їм потріб-

не місце, актори вже так вжилися зі своїми ролями, що їм не потрібен суфлер. На цей час кожний знає її напам'ять. Така робота вселяє у виконавця впевненість» [40, 405].

Після виходу 1951 року фільму «Накрасивіша» з Анною Маньяні у головній ролі, митець дебютує як оперний режисер і ставить оперу «Весталка» Гаспаре Спонтіні в театрі «Ла Скала». З цієї роботи розпочинається тісна співпраця майстра з Марією Каллас. Другою оперною постановкою стає «Сомнабула» В. Белліні. Надалі режисер, творчість якого є унікальним поєднанням кіномови з пластикою музики та образотворчого мистецтва, стихію яких він тонко відчував, знову звертається до кінематографу й 1954 року фільмує складну «костюмну» постановку «Почуття», неодноразово вказуючи, що черпав натхнення в театрі.

Пізніше майстер здійснив успішні постановки творів Д. Верді («Дон Карлос», «Трубадур», «Макбет» й ін.), Г. Доніцетті («Герцог Альба»), співпрацюючи з фестивалем «Двох світів» у місті Сполето, Віденською державною оперою та Лондонським «Ковент-Гарденом». Примітно, що поставивши 1958 року спектакль «Дон Карлос» у Ковент-Гардені, Вісконті вперше пробує свої сили як оперний сценограф.



Марія Каллас в опері «Травіата»

Його опера «Травіата» (1955) виявилась найбільшою подією в музичному житті означеного періоду.

1957 року на сцені театру «Ла Скала» Л. Вісконті, тісно співпрацюючи з М. Каллас, ставить оперні вистави «Анна Болейн» Гаetano Доніцетті й «Іфігенія в Тавриді» Глюка.

Не полишає режисер роботу й у драматичному театрі:

- «Смерть комівояжера» А. Міллера (1952);
- «Три сестри» (1952), «Про шкоду тютюну» (1953), «Дядя Ваня» (1955) А. Чехова;
- «Трактирниця» (1952) К. Гольдоні;
- «Медея» Еврипіда (1953);
- «Фрекен Юлія» А. Стріндберга (1957);
- «Вигляд з мосту» А. Міллера (1958).

У цих постановках декларований митцем натуралізм набуває дещо хворобливого фізіологічного відтінку. 1959 року режисер вдаєть-

ся до постановки фільму «Рокко і його брати», що вийшла на екрани вже 1960 року й мала шалений успіх у глядачів [11].

У кінематографі **Великої Британії** дух документального кіно 1930-х років відродився в діяльності *групи «Вільне кіно»*, що в 1954–1957 продукує серію фільмів за підтримки Британського кіноінституту.

Учасники групи – Л. Андерсон, Т. Річардсон, К. Рейш – згодом склали ядро нового напрямку в британському кіномистецтві під назвою **«кіно розгніваних»**. Цей напрям уже існував у літературі, і його позитивною рисою була гостра критика сучасного суспільства, способу життя й усталених норм мислення. У центрі уваги більшості творів «розгніваних» був конфлікт між героєм і суспільством, яке вимагало від індивіда в певній формі послуху й компромісу. Лідери «розгніваних» навчилися поєднувати достовірність на межі натуралізму з глибоким осягненням внутрішнього світу людини, оголюючи реальне життя соціальних низів. У фільмах «розгніваних» було показано діалектику взаємозв'язку між індивідуальною психологією та соціальним середовищем. Цей напрям був названий **«провінційним» реалізмом** і сягнув свого зеніту з появою фільму «У суботу ввечері, у неділю вранці» К. Кейша. Найвдаліші фільми означеного напрямку – «Озирнись у гніві» (1958), «Комедіант» (1959), «Смак меду» (1961) Т. Річардсона, «У суботу ввечері, у неділю вранці» (1960) К. Рейша, «Це спортивне життя» (1962) Л. Андерсона – зі скрупульозною точністю показали складні внутрішні процеси їхніх героїв, які болісно переживали те, що неможливо змінити життя, свою самотність і поразку.

У 1950-х роках в **американському** мюзиклі, що фільмували відтоді тільки в кольорі і все частіше на натурі, з'явилися нові технології: Technicolor, Vistavision, Cinemascope, Stereophonic sound, однак сюжети все ще були запозичені в сценічного мистецтва – у театрів Бродвею. Мюзикли, перевірені сценою, кінематографісти не боялись фільмувати, надаючи відомим історіям дещо нового звучання, наповнюючи сюжет більш реалістичними мотивами. Віднині в мюзиклі відображували добробут американського суспільства в післявоєнний період, у фільмах знімалися кінозірки на піку своєї слави:

- Ф. Астер;
- Д. Келлі;
- Д. Гарланд;
- Б. Кросбі;
- Б. Грейбл;
- Е. Міллер;
- Е. Уільямс й ін.

У цей час на небосхилі виробництва кіномюзиклу з'явилися й нові зірки:

- Д. Рейнолдс;
- М. Монро;

– Л. Карон;

– Д. Дей;

– О. Хепбьорн й ін.

Іноді в мюзикли запрошували навіть акторів, які до того часу не співали й не танцювали: М. Брандо, Ю. Брюннера.

Рубіж 1950-х років почався для **В. Міннеллі** з неймовірного успіху його комедії «Батько нареченої», де Спенсер Трейсі зіграв батька 17-річної дівчини, яка вирішила поза його волею вийти заміж. Краса і чарівність молодого героїні Ліз Тейлор приваблювали багатьох глядачів.

А через два роки на екранах з'явився мюзикл «Американець у Парижі», що назавжди вписав ім'я Міннеллі в історію світового кіно. Поштовхом до його створення послужили популярні мелодії Джорджа Гершвіна. Щоб об'єднати їх у єдине ціле, була придумана невігядлива історія. Американський художник Джеррі живе в Парижі, малює картини і мріє прославитися. Багата й гарна меценатка Міло хоче зробити художника щасливим, але він любить просту дівчину Луїзу, яка після деяких вагань відповідає на його почуття. При створенні декорацій Міннеллі використовував картини художників-імпресіоністів, намагаючись знайти відповідність між їх настроєм і музикою Гершвіна. Дуже винахідливо була використана,

наприклад, мізансцена зі знаменитої картини Тулуз-Лотрека «Танцюючий шоколад». Співавтором Міннеллі виступив Джин Келлі. Апофеозом мюзиклу став 18-хвилинний балет «Американець у Парижі», де вдалося досягти повної єдності музики, танцю й зображення. У мюзиклі «Американець у Парижі» (1951) В. Міннеллі та Д. Келлі, що отримали шість премій «Оскар», уперше в історії американського мюзиклу в кінематографічну тканину фільму ввели класичний балет. Крім того, камера ледве встигала за діями героїв, а глядачі стали співучасниками кінематографічного дійства.

Технічна досвідченість Міннеллі швидко далася взнаки при виробництві мюзиклів: не задоволений малорухомістю кінокамери в тодішніх фільмах митець створив операторський візок власної конструкції, яку назвав «крабом». **Знімальний «краб»** представляв собою металевий штатив на тринозі з обертовими колесами й амортизатором зверху. Закріплена на такому штативі камера могла вільно рухатися в будь-яких напрямках і, крім того, міняти висоту зйомки. Постановник ви-



Афіша до фільму
«Американець у Парижі»

пробував «краба» в сцені балу в картині «Мадам Боварі» (1949), створивши знаменитий ефект «камери, що вальсує», проте найбільш повно спектр його можливостей було продемонстровано у 18-хвилинному балеті з «Американця в Парижі», де кінокамера буквально літала, як ракета, по майданчику за Джином Келлі і Леслі Карон, що танцювали. З тих пір камера, що активно рухається, стає невід'ємною ознакою стилю Міннеллі, який порушував закони театральної статичності.

Примітно, що у фільмі «Американець в Парижі» у французькій столиці не було знято жодного кадру (крім кількох загальних планів). Весь Монмартр, набережні, мости і вуличні кафе Міннеллі вибудував у павільйонах. Згідно з його логікою, справжній Париж має «паризький вигляд» не скрізь і не завжди. Краса цього створеного режисером сценічного «Парижа», що виникла завдяки поєднанню технологічних потужностей голлівудської студії з унікальним авторським баченням, була, зрозуміло, ілюзорною, але від того ще більш привабливою. І не випадково Міннеллі, за твердженням нью-йоркського кінознавця Джо Макелхоні, розглядав професію режисера, як «щось середнє між фокусником і спокусником» [9].

Натхненний успіхом попередніх мюзиклів, Міннеллі вирішив залучити до співпраці видатного виконавця Ф. Астера. Назву фільму «Переможець» дала пісня, яку Астер виконував у 1930-ті роки. Оскільки артисту вже виповнилося 54 роки, було вирішено обіграти його вік. За сюжетом після серії невдач у кіно старіючий актор Тоні Хантер повертається на Бродвей. Але й тут його чекають одні неприємності. Однак Тоні збирає волю в кулак і здобуває перемогу. Хоча Ф. Астер уже не міг танцювати з колишнім шалом, його манери, хода здійснювали магнетичний вплив. Цікаво, що «Переможця» проголосили найреалістичнішим мюзиклом 1950-х років, котрий правдиво відтворив традиції та звичаї шоу-бізнесу.

Проблеми людей мистецтва завжди цікавили Міннеллі. 1952 року він поставив один з кращих своїх фільмів «Негідник і красуня», що розповідає про Голлівуд і складні стосунки продюсера Дж. Шилдс з його творчими співавторами. Пізніше та сама тема була повторена в стрічці «Кілька днів в іншому місті».

У фільмі «Жага до життя» режисер спробував зануритись у психологію творчості Вінсента ван Гога.



Його роль виконав улюблений актор Міннеллі Керк Дуглас.

Дуглас переконливо розкрив трагедію самотності та радість творчості, однаковою мірою властиві В. ван Гогу. Постановнику вдалося знайти ландшафти, зафіксовані художником. Співвідносячи їх із живописними полотнами, він наочно продемонстрував особливості унікальної техніки цього художника.



Афіша до фільму
«Бригадун»

Тривалий час Міннеллі не втрачав інтересу до казкових, фантастичних сюжетів мюзиклів («Кісмет», «Бригадун»). Особливо цікавим виявився фільм «Бригадун» (1954), що розповідав про подорож двох ньюйоркців у загадкову країну, розташовану в центрі Шотландських гір. Головну роль зіграв Д. Келлі, який у співдружності з Міннеллі створив цікаву хореографію, побудовану на протиставленні божевільних ритмів Нью-Йорка та безтурботності казкової країни.

Однією з відомих постановок Мінеллі була кінострічка «Жіжі». Проте досить дорого постановку кінокритики не зараховують до досягнень режисера, хоча 1958 року вона була удостоєна двох премій Американської кіноакадемії «Оскар» (за режисуру і кращий фільм).

1950-ті роки стали для Міннеллі періодом справжнього тріумфу.

Одним із кращих американських кіномюзиклів 1950-х справедливо вважають «Ті, що співають під дощем» Джина Келлі та Стенлі Донена, який, закарбувавши повсякденність у мистецтві танцю й пісні, висвітлює на екрані історію приходу звуку в кіно.

В означений період стають усе більш популярними музичні постановки біографічного змісту, до того ж, чим трагічнішою була історія, тим більше вона подобалась кінопідприємцям Голлівуду.

У фільмі «Люби чи полиш мене» Чарльза Відора (1955) Доріс Дей зіграла амбітну співачку Рут Етлінг, яка намагається пробитись у шоу-бізнес і стати знаменитою виконавицею.



Афіша до фільму «Ті, що співають під дощем»

С. Хейворт у стрічці «**З піснею в моєму серці**» У. Ленга (1952) відтворила образ співачки Д. Фроман, яка вижила в авіакатастрофі.

Вийшли **біографічні фільми** про:

- Г. Міллера («Історія Глена Міллера», реж. Ентоні Манн, 1953);
- Е. Дучина («Історія Едді Дучина», реж. Джордж Сідні, 1956);
- Б. Гудмана («Історія Бенні Гудмана», реж. Валентайн Дейвіс, 1956).

Роль Е. Карузо у фільмі «**Великий Карузо**» (реж. Річард Торп, 1951) зіграв видатний оперний співак М. Ланца, з яким студія «MGM» уклала договір на сім років. Участь виконавця в кінопроектах активізувала **інтерес до оперного театру й співу**.

Згодом вийшли кілька мюзиклів:

- «Містер імперія» Д. Хартмена (1951);
- «Кармен Джонс» О. Премінгера (1954);
- «Поргі і Бес» О. Премінгера (1959), у його основу було покладено однойменну оперу Д. та А. Гершвіна, Д. Хейворда.

У цих фільмах, відповідно, герої (Е. Пінци, Л. Тернер, Г. Белафон-та, Д. Дендрідж, С. Пуатьє і П. Бейлі) виконують оперні арії. Тож кінематограф знову запозичив виражальні засоби сценічного мистецтва.

1953 року в кінематограф з театру приходить **Б. Фосс** – один із видатних американських хореографів, який пройшов шлях від танцівника до хореографа-режисера й автора концепції постановки. Він дебютував постановкою хореографічного номера у фільмі Д. Сідні «**Поцілуй мене, Кет**» (*перший мюзикл, знятий за технологією 3D*), і лише згодом створив свій неповторний, але впізнаваний стиль джазового танцю в мюзиклі. Митцеві вдалося наділити танець сюжетом, змістом, почуттям гумору, зробити його невід’ємною частиною мюзиклу не лише на сцені, але й на екрані.



Боб Фосс

Показово, що хореографом картини «Поцілуй мене, Кет» був Гермес Пен, котрий неодноразово ставив танці для кіномюзиклів за участі Джинджер Роджерс і Фреда Астера. Він дозволив Фоссу поставити танцювальний фрагмент у номері «**З цього моменту**» («From This Moment On»). Хоча йшлося всього про 48 секунд екранного часу, саме вони наблизили митця до вершини слави.

Першою помітною роботою Фосса як хореографа в кінематографі став фільм «**Моя сестра Айлін**», де митець зіграв ще й одну з ролей.

Нарівні з кінематографом Фосс захоплювався театром. 1954 року він виступив на Бродвеї як хореограф у своєму першому мюзиклі «**Піжамна гра**», де в хореографії увагу було акцентовано на ударних, ритмічних елементах пісень. Саме в цьому шоу постановник знайшов ідеальний майданчик для розвитку власного стилю джазового танцю.

«**Чортові янки**» став наступним мюзиклом, поставленим Фоссом на Бродвеї, прем'єра якого відбулась 15 травня 1955 року.

У другій половині 1950-х музика *рок-н-ролу*, яка звучала зі сценічних майданчиків, радіоприймачів, магнітофонів, а також танці в стилі рок-н-рол, якими захоплювалась молодь, наклали певний відбиток і на виробництво мюзиклів. Як данина моді та відгук на нове захоплення вийшли фільми «Шкільні джунглі» (1955), «Рок цілодобово» (1956).

Продюсери запросили до співпраці «короля» рок-н-ролу *Елвіса Преслі*. У 1956–1958 роках виконавець не тільки знявся в мюзиклах «Кохай мене ніжно», «Любити тебе», «Тюремний рок», «Кінг креол», але й виступив як хореограф. У більшості мюзиклів з досить примітивними сюжетами рок-н-рол виконували на сцені запрошені популярні групи, далі дія переносилась у зал, де публіка танцювала.

У фільмі «**Стереофонічний звук**», чи не останньому адаптованому студією «MGM» мюзиклі, Ф. Астер танцює під улюблену підлітками музику рок-н-ролу. Однак жанр класичного американського мюзиклу наприкінці десятиліття поступово став занепадати, зокрема й тому, що не зміг увібрати культуру рок-н-ролу. Поступово руйнувалася й студійна система з виробництва мюзиклів, а десятки режисерів, хореографів, виконавців стали непотрібними кіноіндустрії.

У 1950-х роках у кіновиробництві **США** формується нова кінематографічна модель, що передбачає виведення творчих працівників за межі штату кіностудій, важливої ролі набувають агентства, які формують знімальні групи, поступово зникає довготривала контрактна система. Економічно вигідним стає фільмовиробництво за межами країни, оскільки підвищується плата за оренду павільйонів та адміністрацію, авторські права, гонорари технічному персоналу, особливо акторські виплати.

Ослаблення монополістів сприяє виникненню незалежної кінопродукції. Прихід телевізійних магнатів в індустрію дозвілля (1951 р. було прокладено трансмісійний кабель) наприкінці 1950-х років озна-

чав колонізацію Голлівуду, де розпочалося виробництво телевізійної продукції.

1950-ті роки – час, коли кіно витісняється телебаченням і поступово перестає бути єдиним улюбленим засобом розваги публіки.

На телебаченні все частіше з'являються знаменитості, зокрема й зірки кіно. Актори, які не прославились у кіно, стають відомими завдяки телевізійним шоу, які на той час ще йшли в прямому ефірі, до того ж не в кольорі.

У зв'язку з масовістю телебачення в усіх країнах зменшилося виробництво фільмів (наприклад у США: 1951 р. – 450 ігрових стрічок, 1961-го – 151). Особливо критична ситуація склалася в Німеччині.

У **радянському** кіно в середині 1950-х років зі зміною політичного курсу країни провідною стала воєнна тема, де війна була зображена як тяжке випробування не тільки для країни, а й для кожної людини.

Прикладом цьому є фільми «Дім, у якому я живу» Л. Куліджанова і Я. Сегеля, «Балада про солдата» і «Чисте небо» Г. Чухрая, «Летять журавлі» М. Калатозова, героями котрих постали прості люди, життя яких зламала війна і які йшли захищати свою Батьківщину, не думаючи про особисте благо.



Кадр із фільму
«Летять журавлі» (1957)

Сценарій стрічки «Летять журавлі», що мала неабиякий успіх серед глядачів і не пройшла непоміченою повз фахівців, був написаний на основі п'єси В. Розова «Вічно живі» (1943).

Прем'єра драми пройшла непоміченою в Костромському драматичному театрі. Лише 1956 року драматургічний матеріал п'єси знайшов належне втілення на сцені московського театру «Современник» у постановці Олега Єфремова.

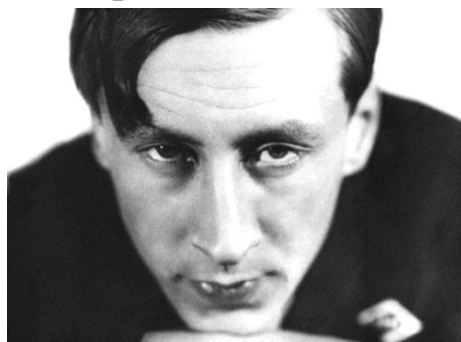
У сценарій фільму «Летять журавлі», автором якого був сам драматург В. Розов, увійшли епізоди, які неможливо було відтворити на сцені. На екрані з усім блиском кінематографічної майстерності поставала зовні негероїчна доля. Автори представляли глядачеві не історію подвигу чи славного вчинку, а історію зради й спокутування провини героїнею перед пам'яттю загиблого нареченого. У центрі уваги опинився образ, що аж ніяк не міг слугувати позитивним прикладом.

Значимість картини «Летять журавлі» для радянського й світового кіно другої половини 1950-х років полягала не лише у виборі нового предмета дослідження, але й у художніх засобах утілення.

Скромна побутова манера театрального драматурга В. Розова поєдналась у фільмі з патетизмом режисера М. Калатозова й віртуозною зображальністю камери оператора С. Урусевського, грою гострих, несподіваних ракурсів і світлотіні, ефектами короткофокусної оптики. Хоча фільм базувався на творі, призначеному для сценічного втілення, проте це не був екранізований спектакль. За допомогою екранного мистецтва в інших подробицях і зв'язках заново переживались події війни, передавалась атмосфера часу, здійснювалось проникнення в істину пристрастей молодій героїні, драма якої була пов'язана з переживаннями мільйонів [80].

У цей час радянське кіно стає частиною індивідуальної свідомості, відмовляється від смислової однозначності, передає внутрішню суперечливість людини. В означений період радянські фільми виходять на світовий екран, починають завойовувати нагороди на престижних міжнародних кінофестивалях. Кінофільм «Летять журавлі» став єдиним радянським фільмом, що потрапив у літери кінопрокату Франції. Його подивилось 5 млн 401 тис. глядачів. Кінострічка стала лауреатом «Золотої пальмової гілки» Каннського міжнародного кінофестивалю. Крім того, перший приз Вищої технічної комісії Франції було вручено операторові Сергію Урусевському. Тетяна Самойлова була удостоєна спеціального диплома за виконання ролі героїні премії «Апельсинове дерево», котрою нагороджують найскромнішу та найчарівнішу актрису фестивалю, премії «Перемога» французьких кіноглядачів й чимало інших нагород на інших кінофестивалях «Локарно-58», «Ванкувер-58», «Мехіко-58».

Лауреатом численних фестивалів виявився і фільм **С. Юткевича «Отелло»** (1955), що брав участь в основній конкурсній програмі ІХ Каннського міжнародного кінофестивалю та здобув приз за «Кращу режисуру», а також Золоту медаль міжнародного фестивалю в Дамаску. Слід зазначити, що, встановивши тісні стосунки з культурним бомондом Франції, Юткевич тричі головував у журі Каннського фестивалю: у 1955, 1958 і 1961 роках.



Сергій Юткевич

Маючи освіту театрального-художнього факультету ВХУТЕМАСу (рос. Высшие художественно-технические мастерские) і Державних вищих режисерських майстерень під керівництвом В. Мейєрхольда, Юткевич протягом усього життя активно співпрацював як з театром,

так і з кінематографом. Ще в студентські роки майбутній митець, разом з С. Ейзенштейном оформив низку театральних вистав, працював режисером і художником агітаційних театральних груп «Синя блуза», згодом виступав як актор, художник, асистент режисера в театрах Києва та Севастополя.

Розпочавши діяльність у кіно як художник і актор, Юткевич зосереджується на режисерській професії, при цьому не пориває зі сценічним мистецтвом, зокрема, у 1939–1946 роках обіймає посаду головного режисера Ансамблю пісні і танцю НКВС.

Із 1950-х років як художник і режисер поставив близько 30 вистав на московських і ленінградських сценах. Найбільш помітні театральні роботи Юткевича:

- «Баня» (1953, спільно з М. Петровим і В. Плучеком);
- «Клоп» (1955, спільно з В. Плучеком);
- «Кар'єра Артуро Уї» (1965, спільно з М. Захаровим).

У 1960–1965 роках він був головним режисером Студентського театру МДУ, останні роботи в театрі були здійснені митцем уже в досить поважному віці: 1982 року він поставив у Московському музичному камерному театрі п'єси О. Блока «Балаганчик» і «Незнайомка».



Сергій Бондарчук
у фільмі «Отелло»

Отже, звернення Юткевича до драматургії Шекспіра не було випадковим, адже сотні разів зіграна на театральній сцені трагедія «Отелло» на той час у кіно була поставлена всього тричі.

1923 року німецький режисер Д. Буховецький створив фільм із всесвітньовідомим актором Емілем Янінгсоном у ролі Отелло. Другу екранізацію (робота над якою тривала довгих чотири роки через проблеми з фінансуванням) здійснив 1952-го американський режисер та актор Орсон Уеллс, зігравши головну роль. На жаль, робота була стримано зустрінута кінокритикою, віднесена до категорії кінематографічного експерименту вільного поводження з класичним сюжетом й не мала широкого прокату.

Третьою екранізацією шекспірівської трагедії стала кінострічка С. Юткевича з С. Бондарчуком у головній ролі та А. Поповим у ролі Яго (відомим театральним актором і режисером). Нове прочитання шекспірівського твору виявилось у тому, що Отелло – воєначальник Венеціанської Республіки, держави демократичної за своїм політичним устроєм, де і мавр уповні міг би бути державним діячем [110].

Розпочинаючи роботу над фільмом, режисер, що виступив і автором сценарію, рішуче й навіть декларативно заявив про необхідність повернути класичній п'єсі на екрані увесь арсенал кінематографічних засобів виразності й досить рішуче відмовився від «театральності». Прагнучи розкрити атмосферу шекспірівського твору, митець виносить дію більшості сцен на натуру, показуючи морські бурі, кінні перегони, воєнні баталії. Віддаючи перевагу кінематографічним зображально-виражальним засобам, режисер використовує їх щедро й винахідливо. Навіть у перших кадрах фільму, у пролозі, знаменитий монолог-оповідь Отелло про його життя постановник перевів у площину екранних образів, що виникали в динамічному монтажі німих кадрів. С. Юткевич шукав кінематографічний еквівалент шекспірівським реплікам, образам, сценам, котрі на той час уже мали вікову театральну традицію. Так, приміром, ключова фраза «Чорний я!» вимовлялася в момент, коли герой, схилившись над криницею, побачив (а з ним побачили й глядачі) своє спотворене болем чорне обличчя, що коливається на хиткій поверхні води. Сцена смерті Дездемони містила метафоричні кадри згасаючої свічки й верби (її згадує в передсмертному монолозі героїня), що здригається під сильними поривами вітру.

Значення шекспірівської екранізації С. Юткевича виявилось ширшим, аніж відродження певних прийомів виразності. Відроджувались не тільки прийоми, але й «кінематографічний образ фільму, що ніс у собі концепцію твору. Ця концепція полягала передусім у контрасті між демократичністю та людяністю мавра Отелло, зіграного С. Бондарчуком, з великим темпераментом і протиставленим йому пишним і бездушним світом Венеції, відтвореним режисером та оператором Є. Андриканісом» [80, 136].

В означений період рішенням міністерств кінематографії УРСР та СРСР було ухвалено створити на Київській студії художніх фільмів (що згодом стала носити ім'я О. Довженка) технічну базу для обробки кольорових фільмів, на той час єдину для кіностудій в Україні. Примітно, що тривалий час послугами цеху обробки плівки (зокрема кольорової) означеної студії користувалися кіностудії Одеси, Ялти, Тбілісі, Єревана, Кишинєва, Мінська.

1950 року **Київська студія художніх фільмів** створила *перші художні повнометражні кольорові фільми*:

- «У мирні дні» (режисер В. Браун, оператор Д. Демуцький);
- «Щедре літо» (режисер Б. Барнет, оператор О. Мішурін).

1951 року вийшов на широкі екрани «Тарас Шевченко» (режисер І. Савченко, оператори Д. Демуцький, А. Кольцатий, І. Шеккер). Цього ж року Київська студія художніх фільмів перша в Радянському Союзі впровадила *магнітний метод звукозапису* у виробництво фільмів по всьому технологічному циклу. Це був великий технічний прогрес.

Безпосередню участь в освоєнні та впровадженні магнітного способу звукозапису брали звукооператори:

- О. Бабій;
- А. Демиденко;
- Г. Григор'єв;
- М. Медведєв.

У період впровадження (1949–1951) цей спосіб застосовували у виробництві фільмів:

- «У мирні дні» (режисер В. Браун, звукооператор Г. Григор'єв);
- «Концерт майстрів українського мистецтва» (режисер Б. Барнет, звукооператор А. Демиденко).

Дублювання фільмів стали здійснювати лише магнітним методом звукозапису. Він досить швидко показав свою перевагу, поширився і цілком витіснив оптичний метод. За першими фільмами, у виробництві яких було застосовано первинний магнітний запис фонограми, на екрані почали виходити фільми виробництва 1951–1952 років:

- «В степах України» (режисер Т. Левчук, звукооператор Н. Авраменко);
- «Максимка» (режисер В. Браун, звукооператор А. Демиденко);
- «Нерозлучні друзі» (режисер В. Журавльов, звукооператор Г. Григор'єв);
- «Украдене щастя» (режисер І. Шмарук, звукооператор Н. Авраменко).

У стрічці «Концерт майстрів українського мистецтва» (1952, режисер Б. Барнет, звукооператор А. Демиденко) магнітний метод став у пригоді, оскільки багато концертних номерів знімали під фонограму.

Попри те, що в 1950-х до роботи над сценаріями були залучені відомі українські письменники (О. Гончар, Л. Дмитерко, М. Стельмах, Л. Компанієць, М. Зарудний, Д. Павличко, Ю. Дольд-Михайлик, М. Шумило, О. Левада, П. Воронько, В. Собко, М. Руденко, Л. Смілянський, А. Шиян та ін.), кінематограф звертався до театральних п'єс, поставлених видатними майстрами сцени. У титрах фільмів-спектаклів, що демонстрували на тлі театральної завіси, зазначалося, що на екрані вистава, приміром, Київського драматичного театру імені Лесі Українки або театру імені І. Франка, поставлена театральним режисером, а зафільмована кінорежисером.

Тож перед глядачем на екрані постали драматичні твори:

– **І. Карпенка-Карого** «Мартин Боруля» (режисери Г. Юра, О. Швачко, 1953), «Сто тисяч» (режисери Г. Юра, В. Іванов, 1958);

– **І. Франка** «Украдене щастя» (режисери Г. Юра, О. Шмарук, 1952);

– **П. Мирного** «Лимерівна» (режисер В. Лапокниш, 1954);

– **Г. Квітки-Основ'яненка** «Шельменко-денщик» (режисер В. Іванов, 1957), «Сватання на Гончарівці» (режисер І. Земгано, 1958), «Шельменко-денщик» (режисер В. Іванов, 1957);

– **М. Горького** «Діти сонця» (режисери В. Неллі, М. Романов, О. Швачко, 1956);

– **Г. Запольської** «Мораль пані Дульської» (режисери Л. Варпаховський, О. Швачко, 1957);

– **О. Корнійчука** «Калиновий гай» (режисер Т. Левчук, 1953).

У фільмах-спектаклях, що знімали як у декораціях, так і на натурі, були задіяні **актори українських театрів**:

- | | | |
|----------------------|----------------------|----------------------|
| – Г. Юра; | – О. Кусенко; | – П. Няtko; |
| – Б. Ставицький; | – В. Дашенко; | – Г. Тесля; |
| – Л. Криницька; | – В. Добровольський; | – І. Мар'яненко; |
| – Н. Ужвій; | – Н. Копержинська; | – М. Романов; |
| – М. Яковченко; | – В. Крайніченко; | – Л. Карташова; |
| – Д. Мілютенко; | – Ю. Шумський; | – Ю. Лавров; |
| – А. Бучма; | – М. Яковченко; | – Є. Опалова; |
| – М. Крушельницький; | – Г. Козаченко; | – В. Халатов; |
| – М. Крамар; | – Є. Пономаренко; | – Т. Семичева; |
| – В. Чайка; | – М. Покотило; | – О. Борисов; |
| – М. Розін; | – С. Петров; | – А. Роговцева й ін. |

Певною мірою **фільми-спектаклі** відіграли неоціненну загальнокультурну роль у популяризації сценічного мистецтва як засобами кіно, так і телебачення, що в цей час потребувало певного екранного продукту. Завдяки фільмам-спектаклям жителі найвіддаленіших місцевостей ознайомилися з мистецтвом видатних майстрів сцени.

Однак на плівку іноді знімали спектаклі не найвищого художнього рівня. А крім того, порівняно легкий шлях фільмування сценічних постановок, а також їх незмінний успіх у глядачів, призвели до того, що **кіносценаристи знову почали наслідувати канони театральної драматургії**. У сценаріях з'явилися надмірно довгі діалоги, іноді дійові особи просто-таки зловживали розмовами.

Крім того, режисери часто-густо нехтували кінематографічною мовою, формою, мізансцени в таких фільмах знову (як на світанку кіновиробництва) вибудовувались за нормами та правилами сценічного мізансценування. Як наслідок, фільми-спектаклі програвали за силою емоційної дієвості й динамізму.

В українському кінематографі склалася ситуація, коли театральні режисери, художники, актори були тими особами, які повновладно тлумачили драматургічний матеріал п'єси, роль же екранного мистецтва зводилась до суто службових технічних функцій.

Показово, що в тих випадках, коли кінорежисери фільмів-спектаклів (як-то: О. Шмарук, О. Швачко, В. Іванов, Т. Левчук) і застосовували кінематографічні прийоми, то робили це з метою більш чіткого виявлення театральної інтерпретації п'єси. Так, режисер О. Швачко й оператори Г. Александров і С. Ревенко, які фільмували «Мартина Борулю», виносили сценічну дію в невеличкий двір, садок.

Переносячи на плівку спектакль «В степах України», Т. Левчук відчутно затушовував відчуття обмеженості сценічного простору, чому певною мірою сприяла робота видатного українського кінооператора



Дмитро Демуцький

Д. Демуцького. Демонструючи можливості операторської майстерності, митець зафільмував павільйонні декорації околиці села в такий спосіб, що іноді їх було просто не відрізнити від справжньої природи. Проте цим, власне й обмежився режисер, не спробувавши трансформувати театральну форму й змінити п'єсу, слідуючи вимогам екранізації. На жаль, мізансцени, особливо групові, фактично виявилися копією театральних.

Персонажі сиділи, сперечались, сварились, мирились, приходили, виходили так само, як це відбувається на сцені. Винесення дії драматичного твору на природу не порушувало відчуття того, що глядач перебуває в театральній залі, а не перед екраном [107].

Популяризуючи національну культуру й художню самодіяльність, українські кінематографісти знімали **фільми-концерти, фільми-опери, фільми-балети**:

- «Запорожець за Дунаєм» (режисер В. Лапокниш, 1953);
- «Співає Україна» (режисер Т. Левчук, 1954);
- «Пісні над Дніпром» (режисери О. Мішурін, В. Вронський, 1956);

- «Капела бандуристів» (режисер Є. Брюнчюгін, 1957);
- «Думка» (режисер С. Параджанов, 1957);
- «Лілея» – у виконанні балетної трупи й оркестру Київського державного академічного театру опери і балету імені Т. Шевченка (режисери В. Вронський, В. Лапокниш, 1958);
- «Верховино, мати моя» (режисер А. Народницький, 1959);
- «На крилах пісні» (режисер В. Пархоменко, 1961).

Ці фільми були призначені не лише для показу в кінотеатрах, але й по телебаченню, що активно розвивалось.

Слід вказати, що в основу сюжетних фільмів-концертів, як правило, було покладено оригінальний сценарій і постановче вирішення. Зазвичай у «таких фільмах є велика кількість об'єктів зйомок, бере участь низка художніх колективів, для фільму-концерту пишуть оригінальні фонограми, під які й здійснюють запис концертних номерів» [121, 450].

Цікавим є той факт, що сюжетний фільм-концерт «**Пісні над Дніпром**», поставлений на матеріалі художньої самодіяльності, був створений за новітньою (як на той час) технологією як широкоекранний. Кінострічка презентувала цікаві сценічні номери у виконанні об'єднаної капели бандуристів Києва, фігурний вальс, виконаний студентами Київського університету, танець «Шахтарочка», виконаний ансамблем пісні і танцю Криворізького заводу «Комуніст», шахтарський танець художньої самодіяльності Горлівської шахти «Кочегарка», чеський танець. У цьому фільмі знімалась талановита учасниця художньої самодіяльності, яка тільки-но вступила до Київської консерваторії, а в майбутньому стала видатною майстринею оперної сцени – Є. Мірошніченко [175].



Євгенія Мірошніченко



Штепсель (Єфим Березін)
і Тарапунька (Юрій Тимошенко)

Популяризації відомого естрадного *дуету Штепсель і Тарапунька* сприяли фільми, дія яких розгортається як у площині сцени, так і натурних об'єктів, герої з'являються на кіно- й телевізійному екрані:

- «Штепсель і Тарапунька під хмарами» (режисери Є. Брюнчюгін, Ю. Тимошенко, Ю. Березін, 1953);
- «Пригоди з піджаком Тарапуньки»

(режисер В. Іванов, 1955);

– «Штепсель одружує Тарапуньку» (режисери Ю. Тимошенко, Ю. Березін, 1957).

У 1950-х роках в український кінематограф приходять **театральні режисери** В. Івченко, М. Макаренко та Ю. Лисенко, які не лише вдаються до екранізації театральних п'єс, але й, активно опановуючи виражальні засоби мови кіно, знімають фільми за оригінальними сценаріями.



Віктор Івченко

Творчий доробок **В. Івченка** у Львівському театрі імені Марії Заньковецької нараховує 19 вистав, серед яких найбільш успішні:

- «Назар Стодоля» Тараса Шевченка;
- «Вій, вітерець» Яна Райніса;
- «Російське питання» Костянтина Симонова;
- «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» Марка Кропивницького;
- «Лісова пісня» Лесі Українки;
- «Історія одного подвигу» Д. Медведєва.

Дебютувавши кінострічкою «Доля Марини» (разом з І. Шмаруком), присвяченою колгоспному селу й «помітну в українському кіномистецтві 1950-х років як одне з перших звернень до проблем приватної сфери життя» [1], митець екранізує театральну драматургію. З певним проміжком у часі Івченко переносить на екран свої театральні постановки «Назар Стодоля» (1954) і «Лісова пісня» (1961), які сам оцінював доволі критично, оскільки у фільмах-спектаклях ще підкреслювалась текстуальна основа образів, помітною була театральна манера виконання артистами ролей. У фільмі «Назар Стодоля» митцеві довелося «освоювати специфіку трансформування театральної манери гри в екранну. У цьому плані тут ще не все вдалося: актори часом грали перебільшено театральню, масові народні сцени були вирішені непереконливо. Але цей фільм примусив режисера замислитися над специфікою гри актора в кіно» [15].

За словами А. Пащенко, «кіноверсії вистав «Назар Стодоля» і «Лісова пісня» належать до своєрідного напрямку, що поєднав два мистецтва – кіно й театр – і який критикували як поєднання радше їх недоліків: «театральності» (передусім умовності акторської гри, декорацій), з одного боку, і браку живого контакту з глядачем – з іншого. У вітчизняному кіно він розквітнув через нестачу творчих кадрів (результат сталінської політики), тож кінопростір заповнювали фільмованими концертами, спектаклями, навіть цирковими виступами...

Якщо спершу переносили на плівку спектаклі з такими малопродатними для кіно атрибутами, як різкий грим і театральні декорації, то надалі стали послуговуватися можливостями кіно: натурними зйомками, різними точками зйомки тощо» [14].

Івченко навмисне не приховував сценічну основу вказаних кінострічок. Показовим у цьому сенсі є *прийом обрамлення*:

- у «Назарі Стодолі» – розповідь кобзаря;
- у «Лісовій пісні» – книжка, яку читають закохані.

Проте кінострічка «Лісова пісня», що поєднала чудову операторську роботу (О. Прокопенко), акторську гру (Р. Недашківська, А. Роговцева, Л. Марченко й ін.) і чимало режисерських знахідок, завоювала визнання в глядача. Режисер належав до тих митців, що утверджував тип актора, який уміє розкривати духовний світ персонажа, глибоко аналізувати причини його вчинків, проникати в суть характеру – і все це без найменшої фальші у виконанні, щиро, невимушено, природно. Режисер цінував ініціативу виконавців, любив шукати й разом з актором відбирати з численних варіантів єдино правильне рішення. Уважно й старанно працюючи з артистами, він ніколи не підміняв пошук власною підказкою чи вказівкою, нав'язуючи свій малюнок ролі або вирішення якогось епізоду [15].

Як художника Івченка цікавило в обдаруванні актора неповторне, тому й відкрив для кінематографу:

- І. Бурдученко в картині «Іванна»;
- К. Литвиненко, Л. Бикова у фільмі «Доля Марини»;
- Р. Недашківську, що зіграла роль Мавки в картині «Лісова пісня».

Фільми «Назар Стодоля» та «Лісова пісня» критикували за надмірну театральність. Однак саме Івченко став одним із перших театральних режисерів, які, взявшись за камеру, активно використовували можливості кіно: натурні зйомки, зміну ракурсів тощо.

Екранізації Івченка, зберігаючи ідейно-тематичну й художню своєрідність літературних першоджерел, водночас, виявились самостійними творами кіномистецтва.

У другій половині 1950-х років у радянський кінематограф приходять і гучно заявляє про себе нове покоління режисерів – це *учні майстерень*:

- *І. Савченка*: М. Хуцієв, Ф. Миронер, О. Алов, В. Наумов, С. Параджанов, які спочатку працюють в українському кіно;
- *О. Довженка*: Л. Шепітько, О. Іоселіані, Д. Фірсова, Р. Сергієнко;
- *М. Ромма*: А. Тарковський, В. Шукшин.

У 1950–1960-х роках Київську студію художніх фільмів, що з 1957 року носить ім'я Олександра Довженка, поповнили:

<i>актори:</i>	<i>оператори:</i>	<i>художники:</i>
– В. Воронін;	– О. Прокопенко;	– Б. Немечек;
– М. Криницина;	– В. Ілленко;	– Л. Шенгелія;
– С. Сергійчикова;	– Ю. Ілленко;	– М. Юров;
– Н. Наум;	– І. Міньковецький;	– В. Агранов;
– Л. Сосюра й ін.;	– В. Верещак;	– В. Мигулько;
	– С. Шахбазян;	– М. Рєзнік [175].
	– С. Лисецький;	
	– Д. Вакулюк;	

На межі 1950–1960-х років у світовому кінематографі, котрий активно опанував новітні технології звукозапису, кольоровідтворення й формату, відбувся складний процес оновлення художніх засобів і прийомів, що значно розширило можливості екрана. У кіно, як і в сценічному мистецтві, у подальшому набула тенденція відтворення філософських роздумів про важливі проблеми сучасності, а також поглибленого показу внутрішнього духовного світу людини.

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте основні тенденції в кінематографі 1950-х років.
2. Що означають поняття: кіноповість, кінопритча?
3. Назвіть провідних європейських режисерів, які активно працювали в жанрі кіноповісті та кінопритчі в 1950-х роках.
4. Назвіть оперні постановки Л. Вісконті.
5. У яких театрах Л. Вісконті здійснив постановку опер Д. Верді?
6. До яких п'єс А. Чехова звертався Л. Вісконті?
7. Які спектаклі поставив Л. Вісконті на сцені драматичних театрів?
8. Розкрийте суть нової кінематографічної моделі в американському кіновиробництві.
9. Назвіть зірок американських кіномюзиклів 1950-х років.
10. Охарактеризуйте фільми К. Дресера, створені у 1950-х роках.
11. Назвіть примітні ознаки кінематографу А. Куросави.
12. Дайте визначення поняття «кіно розгніваних».
13. Які особливості фільмів Л. Андерсона, Т. Річардсона, К. Рейша.
14. Охарактеризуйте початковий період творчості Ф. Фелліні.

15. Назвіть радянські фільми, створені у 1950-х роках, що здобули міжнародне визнання.

16. Які кольорові фільми були створені на Київській студії художніх фільмів?

17. Назвіть учнів кінематографічної майстерні О. Довженка.

18. П'єси яких драматургів були екранізовані в російському кінематографі?

19. За якою п'єсою було поставлено фільм М. Калатозова «Летять журавлі»?

20. Хто виконав головну роль у фільмі М. Калатозова «Летять журавлі»?

21. Які вистави поставив С. Юткевич у театрі?

22. Як діяльність С. Юткевича була пов'язана з Ансамблем пісні і танцю НКВС.

23. Хто виконав роль Отелло в однойменному фільмі С. Юткевича?

24. Дайте визначення поняття «фільм-спектакль».

25. Назвіть драматургів, твори яких були екранізовані в українському кіно.

26. Назвіть акторів українських театрів, які були задіяні в екранізації театральної драматургії.

27. Які театральні режисери були задіяні в українському кіновиробництві?

28. Назвіть письменників, що співпрацювали з кінематографом у 1950-х роках.

29. Охарактеризуйте творчість В. Івченка.

30. Яких акторів відкрив для кіно В. Івченко?

31. Назвіть фільми, зняті Д. Демуцьким у 1950-х роках.

32. З якою метою в радянському кіно створювали фільми-концерти?

33. Назвіть український фільм-концерт 1950-х років, створений у кольорі.

34. Якого року Київська студія художніх фільмів вперше в СРСР запровадила магнітний метод звукозапису у виробництво фільмів по всьому технологічному циклу?

35. Розкрийте суть поняття «група тридцяти».

Література: 4, 6, 14, 22, 30, 45, 54, 60, 65, 66, 81, 82, 94, 95, 107, 113, 175.

5. МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ У 1960-х роках І ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

На початку 1960-х років виробництво художніх фільмів в СРСР було зосереджене на 24 кіностудіях, що були збудовані ще у 20–30 роках ХХ ст. й мали застарілу матеріальну та технічну базу. У цей час низка урядово-партійних постанов сприяла активізації промислового випуску кіноапаратури, обладнання для кіностудій, зміцненню потужностей кінокопіювальних фабрик, упровадженню новітніх технологій кіновиробництва. У практику увійшло фільмування широкоекранних, широкоформатних, кольорових кінофільмів. Випуск радянських художніх фільмів неухильно зростав, а 1960 року перевищив позначку 100 кінострічок на рік. Розвивалися активно національні кінематографи: український, білоруський, грузинський, вірменський, литовський й ін.

Актуальними для радянського кіно 1960-х були:

- **тема Великої Вітчизняної війни:** «Доля людини» (С. Бондарчук), «Іванове дитинство» (А. Тарковський), «Звичайний фашизм» (М. Ромм), «Батько солдата» (Р. Чхеїдзе), «І був місяць травень» (О. Алов та В. Наумов), «Ніхто не хотів помирати» (В. Жалакявічус), «Живі і мертві» (О. Столпер) й ін.;

- **тема моральних пошуків та етичного виховання молодого покоління, пошуків власного місця в житті:** «Доживем до понеділка» (С. Ростоцький), «А якщо це кохання?» (Ю. Райзман), «Сергійко» (Г. Данелія й І. Таланкін), «Мені 20 років» (М. Хуцієв), «Я крокую Москвою» (Г. Данелія), «9 днів одного року» (М. Ромм) та ін.;

- **тема колгоспного села:** «Голова» (А. Салтиков), «Живе такий хлопець», «Ваш син і брат» (В. Шукшин);

- **екранізація літературної класики:** «Брати Карамазови», «Ідіот» (І. Пир'єв), «Війна і мир» (С. Бондарчук), «Гамлет» (С. Юткевич), «Дон Кіхот» (Г. Козінцев), «Тіні забутих предків» (С. Параджанов), «Захар Беркут» (Л. Осика) й ін.

У цей час у радянському кіно активно розвиваються:

- **ексцентрична комедія:** «Пес Барбос і незвичний крос», «Ділові люди», «Операція "И"», «Кавказька полонянка», «Діамантова рука» (Л. Гайдай);

- **лірична комедія:** «Тридцять три», «Не сумуй» (Г. Данелія), «Гусарська балада», «Дайте книгу скарг», «Зигзаг удачі», «Стережись автомобіля» (Е. Рязанов).

У цей час радянські кінематографісти пропонують нову інтерпретацію класичної драматургії. Найбільш вдалою виявилась екранна версія п'єси Вільяма Шекспіра «Гамлет», пропонована Г. Козинцевим, і Михайла Старицького «За двома зайцями».

У фільмі «Гамлет» (1964) режисер свідомо відійшов від традиційної шекспірівської екранізації (як-то стрічки, поставлені в попередні роки відомими у світі режисерами Л. Олів'є та О. Уеллсом), котрі були скоріш екранізацією спектаклю, аніж кінематографічним прочитанням трагедії. Постановці фільму передував випуск Г. Козинцевим 1954 року вистави «Гамлет» на сцені Академічного театру драми імені О. Пушкіна. Уже в той час режисер намагався показати данського принца сучасним. Цікаво, що музика до вистави, яка прекрасно передає дух епохи, була написана Д. Шостаковичем, і режисер сподівався, що композитор лише по-новому оркеструє її в кіно, проте геніальний митець створив для кінематографічної версії «Гамлета» новий музичний ряд.

Готуючись до постановки картини «Гамлет» вісім довгих років, Г. Козинцев виступив і автором сценарію, хоча, здавалося б, такий уже давно був написаний Шекспіром. У сценарій митець переніс мудрість, філософську глибину й красу геніальної трагедії Шекспіра. Однак усе пережите та продумане режисером перетворилось із мрії на реальність лише після того, як роль Гамлета виконав видатний театральний актор І. Смоктуновський. Постановник вибудовував кінематографічний сюжет, працював над мовою трагедії, виявляючи в ній розмовний прозаїчний склад, співзвучний сучасному глядачеві. Численні монологи та сцени трагедії вже в кіносценарії знайшли візуальні, динамічні еквіваленти й були вирішені суто кінематографічними засобами. Усе це разом й обумовило новаторську стилістику фільму, що став сімнадцятою у світі екранізацією п'єси Шекспіра [80]. Кінострічка отримала Спеціальний приз Венеційського міжнародного кінофестивалю, премію Національної ради кіноцензури «Срібна лама» на Міжнародному кінофестивалі в Лімі; був номінований на премію ВАФТА в категоріях «Кращий фільм» (Григорій Козинцев) і «Кращий зарубіжний актор» (Інокентій Смоктуновський), а також на премію «Золотий глобус» у категорії «Кращий фільм іноземною мовою»

Фільм «За двома зайцями» було створено на Київській кіностудії 1961 року й за художнім рівнем досі складає гідну конкуренцію кращим постановкам однойменної п'єси М. Старицького на сцені. Попри негативні відгуки фахівців, комедійна кінострічка В. Іванова

(учня С. Ейзенштейна) одразу здобула визнання публіки за блискучу гру кіно- й театральних акторів: О. Борисова, М. Кринициної, Н. Копержинської, Н. Наум, М. Яковченка, А. Кушніренко, Т. Литвиненко, яким у подальшому творчому житті не довелося створити на екрані більш яскраві комедійні образи. Попри те, що кінострічку фільмували в досить складних умовах творчих суперечок і непорозумінь, майстерно зняті В. Ілленком сцени, прикрашені лінгвістичними каламбурами героїв, роблять кінотвір ще більш яскравим. Саме завдяки екранізації означений драматичний твір розійшовся серед глядачів на цитати (приміром, «А то шкварчала ваша папіроска», «Химка – туди, Химка – сюди», «Га? – Та не гавкай» тощо), що не часто випадає на долю п'єси, хоча чимало «крилатих» реплік героїв написав сценарист В. Іванов, а не видатний корифей української сцени. Прикрим є той факт, що лише через чотири десятиліття після виходу стрічки в прокат її творці були відзначені Державною премією імені О. Довженка: Віктор Іванов (посмертно), Вадим Ілленко, Маргарита Криницина, Наталя Наум та Олег Борисов (посмертно). Більш ніж через п'ять десятиліть фільм було реставровано й повернено на екрани з можливістю звучати українською мовою.

1962 року з фільмом «**Іванове дитинство**» в радянському кіно дебютував *А. Тарковський*. У кінокартині, натурні зйомки якої частково здійснювали в Києві на Дніпрі, відбулося народження майстра. Режисер своєрідно переосмислив оповідання Ю. Богомолова «Іван», на матеріалі котрого було побудовано, по суті, новий авторський твір. Митець представив кінотвір, побудований як низка сновидінь 12-літнього хлопчика, що перемежуються із жорстокою реальністю війни. «Іванове дитинство» – фільм складний, напружений, вимагає інтенсивного вживання в його образну тканину.

Непересічна майстерність і свобода, з якою режисер А. Тарковський та оператор В. Юсов вирішили поставлене завдання, стало свідченням того, що в кінематографі накопичувався багатий арсенал засобів для зображення світу людської особистості. Картина Тарковського «Іванове дитинство» з тріумфом обійшла світовий екран, зібрала широку пресу й отримала «Золотого лева» на Венеційському міжнародному кінофестивалі [80].

Після фільму Тарковський відмовлявся від престижних творчих пропозицій, зокрема й від спільної постановки з американськими кінематографістами, оскільки мав намір знімати за власним сценарієм

кінострічку «**Андрій Рубльов**», що з великими складнощами проби-валась на радянський екран. Вона здобула міжнародне визнання й низку нагород, зокрема й Каннського кінофестивалю. Однак мала непросту долю: зарубіжні глядачі й передусім фестивальна публіка ознайоми-лися з твором раніше, аніж він потрапив у радянський прокат.

Примітно, що 1960-го року про нагороди українського кіно на МКФ ще не йшлося, а вже за **1967**-й рік 68 українських фільмів було відзначено на міжнародних, всесоюзних і республіканських фестива-лях. Фільм «**Тіні забутих предків**» одержав 9 золотих медалей і 16 дип-ломів і був визнаний одним із кращих творів світового кіно (ще через рік стрічку було відзначено дипломами фестивалів у Лондоні, Мельбур-ні та Сіднеї) [22].



Кадр із фільму
«Тіні забутих предків»
(1964)

1964 року Тарковського запросили на *радіо* для роботи над постановкою «**Повний поворот колом**» за однойменною повістю Вільяма Фолкнера, де він виступив і автором сценарію. Митець ретельно добирав виконав-ців, що, за винятком М. Михалкова, який ви-конував роль Клода Хоупа (однак був режи-сером за фахом), представляли театри Москви (О. Лазарев, Л. Дуров, П. Аржанов та ін.).

Працюючи над радіопостановкою біль-ше двох місяців, Тарковський детально роз-робив шумову та музичну партитури. До на-писання музики митець запросив В. Овчиннікова, з яким мав плідну співпрацю у фільмах «Іванове дитинство» та «Андрій Рубльов». Хоча радіовистава була схвально зустрінута та затверджена редакцією літе-ратурно-драматичного мовлення Всесоюзного радіо, з невідомих при-чин в ефірі вона звучала всього кілька разів.

На початку 1960-х років в Україні успішно працювали:

- Київська кіностудія художніх фільмів імені О. П. Довженка;
- Одеська кіностудія;
- Українська студія хронікально-документальних фільмів (Київ);
- студія «Київнаукфільм».

На студії імені О. П. Довженка зводили нові корпуси, на «Київ-наукфільмі» з'явилося відділення анімаційного кіно, для якого спорудили окремий корпус. 1966 року запрацювала студія «Укртелефільм».

У 1960-х роках зародилося *українське поетичне кіно*, яскравими представниками якого були:

- *С. Параджанов* («Тіні забутих предків»);
- *Л. Осика* («Камінний хрест»);
- *Ю. Іллєнко* («Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою»).

Український поетичний кінематограф був, по суті, творчістю режисерів, котрі, не декларуючи спільної художньо-естетичної програми, були міцно об'єднані потужною ідеєю світоглядного спротиву державній політиці й ідеології у сфері культури, спрямованій на уніфікацію кінопродукції. Представники поетичного кіно, освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули відшукати й представити таку систему художніх образів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати певні межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості. Українські режисери не розглядали індивідуальну психологію саму по собі, але намагались розкрити крізь неї епоху в межах відповідного часопростору. Прихід С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осика до авторства в межах школи українського поетичного кіно був не випадковим захопленням молодих режисерів, а світоглядно вмотивованим вибором, що відображав їхнє жагуче бажання розвідати, розкривати й оригінально виражати потаємні можливості кіномистецтва в зображенні людини. Попри несхожість творчих манер і незалежно від сюжету й жанру твору, представники поетичного кінематографу постійно виводили на перший план взаємозв'язок «людина і світ», «людина й історія». Адже незважаючи на різні драматургічні й режисерські прийоми в змалюванні національних образів-характерів, фактично основним мотивом творчості означених режисерів є *утвердження гуманістичних підходів до людської долі, дослідження тяжкого, але власного вибору людиною свого вистражданого життєвого шляху*.

Нині можна констатувати, що мало з яким напрямом у кіно так активно боролись на державному й особистісному рівні, як це випало на долю поетичного кінематографу в Україні.

Серед представників українського поетичного кіно на особливу увагу заслуговує творчість *Ю. Іллєнка*, що не була дзеркальним відображенням дійсності. Об'єктивна реальність через спостереження, враження й досвід художника лише давала йому матеріал для творчості, народження художніх образів. І режисер створював неперевершені

кінообрази, що несли в собі специфічну емоційну оцінку відображуваних явищ і були виявленням особистого ставлення митця до об'єктів і предметів художнього відтворення. Створення разом із самотнім режисером С. Параджановим неперевершених «Тіней забутих предків» змусило заговорити про автора фільму навіть найприскіпливіших фахівців.

Так сталось, що після фільмування кінострічки «Тіні забутих предків» Ю. Ілленко вже не міг змусити себе «підпорядковуватись чужій волі і вирішив стати ... “господарем” на знімальному майданчику, повноправним автором фільму» [24, 51]. Ставши режисером, він залишився й активним творцем візуальної культури кінострічок і, зазвичай, запрошував до співпраці у свої фільми тих кінооператорів, яких «він сам міг би чомусь навчити, приміром Вілена Калюту, Андрія Владимиrowa, або сам брався за камеру, як у кінокартинах «Лісова пісня. Мавка», «Солом'яні дзвони», «Лебедине озеро. Зона», «Молитва за гетьмана Мазепу». Винятком була співпраця з братом Вадимом, для якого в професії не було бар'єрів, які б він не зміг подолати» [24, 25].

У своєму особливому погляді на світ, на самого себе Ілленко вмів поєднувати безпосередність живого почуття з узагальненістю мислення, споріднювати *іманентне* й *трансцендентне*, поєднувати зовнішнє і внутрішнє, загальнолюдське й індивідуальне.

Іманентний – властивий природі самого предмета або явища.

Трансцендентний – не досяжний для людського пізнання.

У формі кінематографічного видовища митець запально, навіть дещо декларативно протиставляв і водночас зрівнював у правах умовну «реальність», що первісно виникала перед його внутрішнім поглядом і відтворювалась на екрані, з дійсністю, яка оточувала його. Така мистецька позиція режисера дозволяла глядачеві сприймати реальні явища такими, якими вони існують для почуттів у формах самого життя, паралельно розкриваючи їх цінність.

Оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновиразності знайшли у фільмах художника безпосереднє втілення, сприяли виникненню визнаних кінотворів, котрі поступово об'єднали у значне явище – *авторський кінематограф Ю. Ілленка*, що вирізнявся цілісною та стійкою сукупністю світоглядних, смислових і стильових ознак.

Ілленко був представником тієї когорти митців, чиє творче життя – це карколомні злети й різкі падіння, неймовірні зигзаги та несподівані повороти, а кожна кінострічка, як правило, опинялась на перехресті різко протилежних думок. У своєму творчому зростанні майстер пройшов надзвичайно складний і тернистий шлях, але він винайшов, виборов й утвердив свій неповторний кінематограф [143].

Фільми, поставлені Ілленком у 1960-х: «Криниця для спраглих» (1965) і «Вечір напередодні Івана Купала» (1968) – з певних ідеологічних міркувань були випущені на екран тільки в другій половині 1980-х років.

На межі 1950–1960-х років активно розвивалося кіно країн **Східної Європи**: Польщі, Чехословаччини, Угорщини.

Найбільш примітною є творчість **польського** режисера **А. Вайди**.



Анджей Вайда

У його фільмах таким акторам, як: Збігнєв Цибульський, Даніель Ольбрихський, Єжи Радзивілович, Беата Тишкевич, Войцех Пшоняк, Богуслав Лінда, Збігнєв Замаховський, Єжи Штур, Збігнєв Запасевич – вдалося сягнути вершин виконавства.

Кінострічка митця «**Попіл і діамант**» (1958), стала вираженням найболючіших проблем післявоєнного польського суспільства й отримала у Венеції приз FIPRESCI. Її вважають однією з кращих у творчості режисера. Фільм увійшов до золотого фонду світового кінематографу. У 1960-х роках, як і пізніше, А. Вайда працював у різноманітних стилях (використовував навіть стилістику театру кабукі) і жанрах, як-то:

- комедія «Безневинні чародії» (1961);
- комедія «Полювання на мух» (1969);
- воєнна драма «Самсон» (1961);
- документальна драма «Усе на продаж».

Здійснив досить вдалі спроби в екранізації літературних творів «Сибірська леді Макбет» (за мотивами повісті М. Лескова «Леді Макбет Мценського повіту», 1961), «Попіл» (за однойменним романом Стефана Жеромського, 1965).

Примітно, що не полишаючи роботи в кіно, Анджей Вайда з кінця 1950-х працював і в театрі. Серед поставлених ним спектаклів кілька варіантів «Гамлета», «Біси», «Злочин і кара». У 1960-х роках розпочалася його багаторічна співпраця зі Старим театром у Кракові, а також театром «Атенеум» у Варшаві [32].

В означений період створили свої кращі фільми А. Мунк («Героїка», 1957) і Є. Кавалерович («Мати Іоанна від ангелів», 1961), відбулося творче становлення К. Зануссі й Р. Поланські.

Кіно **Чехословаччини** досягло свого короткого розквіту в часи «празької весни» 1960-х. Тоді дебютували І. Менцель, Я. Шванкмаєр, М. Форман, В. Хитілова.

В **Угорщині** після придушення повстання (1956) авторська свобода виявилася меншою, ніж у Польщі та Чехословаччині, що сприяло розвитку *алегоричної кінематографічної стилістики*. Яскравим прикладом тому є творчість М. Янчо, у фільмах якого досліджено проблеми співвідношення особистості й влади, доброчинності та насильства («Без надії», «Червоне і біле», «Тиша і крик»).

У **французькому** кіно на межі 1950–1960-х років виникла *«Нова хвиля»*. Перебуваючи в атмосфері своєрідного ідеологічного вакууму, що утворився в Європі після Другої світової війни, болісно реагуючи на девальвацію соціальних і духовних цінностей, представники кінематографу «Нової хвилі», що було проявом індивідуального світовідчуття та світорозуміння, прагнули проникнути в глибину людської свідомості. Ідеться про свідомість і психологію людини, яка належала до післявоєнного французького суспільства, що поверталось до мирного життя та водночас засуджувало непопулярні в нації війни в Індокитаї й Алжирі.

Спираючись на екзистенціальний принцип суб'єктивності, молоді кінематографісти обирали позицію, яка не дозволяла автору засуджувати своїх персонажів, більше того, нав'язувати їм певне сприйняття дійсності, диктувати вчинки. Саме *екзистенціалізм* (а точніше його атеїстична концепція) став своєрідним віросповіданням і тим фундаментом, на якому були закладені основи авторського кінематографу, зокрема його французької моделі, більш відомої як «Нова хвиля».

<p>Екзистенціалізм – напрям у філософії ХХ ст., що досліджував людину як духовну істоту, основним проявом існування якої є свобода. Така особистість має протидіяти суспільству, адже воно нав'язує їй свою волю.</p>
--

Екзистенціальний мотив, домінуючий у французькому авторському кінематографі 1960-х, поступово перетворився на ту своєрідну духовну призму, крізь яку художники могли наживо пропускати свої інтелектуально-духовні запити, осмислювати, переживати все існуюче й так реалізовуватися на особистісному та творчому рівні.

На переконання І. Зубавіної, «підкреслене зростання цінності неповторного індивідуального погляду актуалізувало поняття *авторського кінематографу* – типу екранної реальності, де виразно домінують авторські ритми, твориться неповторний, суто авторський образ довкілля. Можна практично все: знімати проти світла, монтувати, як заманеться, кремсати плівку, руйнуючи всі правила» [74, 116].

Дослідники авторського кіно досі не дійшли спільної думки, що саме стало *причиною виникнення кіно «Нової хвилі»* – політичні зміни в країні, поява досконалої кінотехніки, стрімкий розвиток телебачення чи «нового роману», що зруйнував традиційну форму оповіді, феміністичні гасла С. де Бовуар чи екзистенціальні пошуки Ж.-П. Сартра й А. Камю. Очевидним є те, що своєрідний естетичний бунт молодих режисерів, які прагнули віднайти специфічну кіномову в зображенні дійсності, був спрямований не тільки проти академізму й т. зв. «батечкового кіно». Насамперед митці-початківці намагались знову показати на екрані мислячу, але відчужену, невдоволену екзистенціальну людину, яка прагне внутрішньої свободи. Замислюючись разом із героями фільмів («Красунчик Серж», «Хіросімо, любов моя», «400 ударів», «На останньому подиху», «Стріляйте в піаніста», «Маленький солдат», «Минулого року в Марієнбаді», «Жуль і Джим», «Безумний П'єро» й ін.), над вічними проблемами буття, насамперед, з якою метою прийшла людина у світ, у чому її призначення, творці «нової хвилі» заклали фундамент авторського кіно. Саме в авторському інтелектуальному кіномистецтві режисери найбільш повно проявили свій талант і можливості стилю в суб'єктивному зображенні образу світу.

Використовуючи легку кінотехніку та не сподіваючись на великий бюджет фільмів, молоді кінематографісти-інтелектуали прагнули не тільки до пошуку нових засобів кіновиразності, але й до своєрідного суб'єктивного тлумачення й зображення людини, її сутності. Представники «нової хвилі» активно «практикували зйомки на *пленерах*, в інтер'єрах справжніх квартир, на вулицях міст: тут і тепер.

<p>Пленер – це зйомки поза студією, в умовах, наближених до реальних. Синефіл – той, хто любить дивитись кінофільми.</p>
--

Це було своєрідним етико-естетичним бунтом молодих задерикуватих *синефілів*. Саме вони розпочали гру, що поступово набула рис тотальності: іронічно зверталися просто з екрана до глядача, вдавалися до захопливого імпровізу, повертаючи екранній реальності суто кінематографічні якості – певну міру умовності» [74, 115].

Серед найбільш послідовних представників французької «Нової хвилі» слід назвати: К. Шаброля, К. Лелюша, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Л. Маля, А. Рене, що заперечували свою приналежність до єдиного напрямку. Однак фільми «Нової хвилі» мали певну схожість, як-то:

- розширення горизонтів пошуку життєвого матеріалу;
- заглиблення в актуальні морально-етичні та соціальні проблеми;
- неприховане й відверте вираження настроїв невдоволення молодих людей і їхнє скептичне ставлення до соціальних цінностей [22].

Феномен кінематографу французької «Нової хвилі» назавжди залишиться загадкою в історії світового кіно. Свідченням тому є частогусто безуспішне прагнення сучасних кіноавторів піднятися до рівня зображення екзистенції людини, представлені у творчості Ж.-Л. Годара, Фр. Трюффо, К. Шаброля, Ж. Ріветта, А. Рене, Е. Ромера, Л. Маля.

В означений період у **Німеччині** (Мюнхені) сформувалася група молодих кінематографістів-ентузіастів, яка домагалася самостійних постановок і вчинила мистецький бунт у лютому 1962 року на VIII фестивалі короткометражних фільмів в Оберхаузені. У цей день 26 молодих режисерів, письменників і продюсерів влаштували прес-конференцію під гаслом «Старе німецьке кіно померло» й оголосили **Оберхаузенський маніфест**, у якому виклали програму оновлення національного кінематографу. О. Клюге був ключовою постаттю, лідером реалізації маніфесту. Перші фільми німецького «молодого кіно» з'явилися в 1965–1966 роках. Їх авторами були:

- Жан Марі Штрауб («Той, що не змирився»);
- Ульріх Шамоні («Воно»);
- Петер Шамоні («Полювання на лисиць заборонене»);
- Фолькер Шлендорф («Молодий Терлес»);
- Олександр Клюге («Прощання з минулим»).

Згодом Клюге разом з Р. В. Фасбіндером, Вімом Вендерсом та Едгаром Рейтцом заснували дистриб'юторську компанію «Автори. Кіновидавнича група».

В італійському кіно *Лукіно Вісконті*, не пориваючи з кінематографом, здійснив сценічні постановки «Аріальда» Д. Тесторі (1961), «Вишневий сад» А. Чехова (1965), у перерві між якими працював над фільмом «Леопард» (1963). Потому вийшли кілька його стрічок «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965), «Сторонній» (1967), «Загибель богів» (1969).

1963 року Л. Вісконті взяв участь як автор лібрето, режисер і сценограф у світовій прем'єрі опери «Диявол у саду» сучасного італійського композитора Ф. Манніно, з яким його пов'язувала спільна робота в кінематографі (зокрема у фільмі «Людвіг»). 1964 року режисер двічі поставив оперу «Трубадур» Джузеппе Верді в Ла Скала і Ковент-Гардені. Того ж року на сцені Римської опери майстер працює над спектаклем «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта. Ще однією роботою в цьому театрі стала постановка опери «Дон Карлос» Д. Верді (1965).

1966 року Вісконті, який завжди намагався поєднати у своїй творчості принципи драматичної й оперної режисури, здійснив ще дві постановки: у Віденській державній опері («Фальстаф» Д. Верді) і на сцені Ковент-Гардена («Кавалер троянди» Р. Штрауса). 1967 – у Ковент-Гардені з'явилася його третя версія опери «Травіата» Д. Верді, де органічно поєдналися переконливість і природність драматичного дійства за законами театру з умовністю й піднесеністю оперного мистецтва. Через два роки знову ж таки на сцені Віденської державної опери режисер презентував постановку «Симон Бокканегра» Д. Верді (1969). Останньою постановкою Вісконті стала опера «Манон Леско» (1973) Д. Пуччіні в межах театрального Фестивалю двох світів в італійському місті Сполето [11].

У 1960-х роках як режисер у кінематограф прийшов успішний театральний художник і постановник *Франко Дзеффіреллі*, який на той час співпрацював з театрами як на батьківщині – в Італії, так і за її межами – у Великій Британії, США. У доробку митця були численні постановки як в оперному, так і в драматичному театрі.

Серед найбільш успішних вистав:

- «Попелюшка», «Турок в Італії» Д. Россіні;
- «Аїда», «Травіата», «Фальстаф», «Дон Карлос» Д. Верді;
- «Паяци» Р. Леонкавалло;
- «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті;
- «Кармен» Ж. Бізе;
- «Тоска», «Турандот» Д. Пуччіні;
- «Гамлет», «Отелло», «Багато галасу з нічого», «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра.

Першою роботою Дзеффіреллі в кіно як режисера стала екранізація опери «**Богема**» (1965), прем'єра якої відбулася одночасно в 400 найбільших кінотеатрах, після чого режисерові вдалося звернутися до творчості В. Шекспіра [2].

1966 року зірки Голлівуду Елізабет Тейлор та Річард Бартон запросили Дзеффіреллі екранізувати п'єсу В. Шекспіра «**Приборкання норовливої**», сподіваючись, що митець (новачок тоді в кіноіндустрії), буде слухняно фільмувати світових знаменитостей. Однак вони проразувались: амбітний художник повністю підкорив собі волю знімального колективу й зіркового дуєту, що й забезпечило кінострічці (де був ретельно збережений шекспірівський текст) як успіх у глядача, так і привернуло увагу прискіпливих фахівців.

З виходом 1967 року фільму на екран він потрапив у число десяти кращих фільмів року (за версією Національної ради кінокритиків США), був двічі номінований на премію «Оскар»: за найкращу роботу художників і декораторів (Лоренцо Манджардіно, Джон Дек'юр, Елвен Уебб, Джузеппе Маріані, Даріо Сімоні, Луїджі Гервазій) і кращий дизайн костюмів (Ірен Шарафф, Данило Донаті); двічі номінований на премію «Золотий глобус» як кращий фільм і кращий комедійний актор (Річард Бертон). Крім того, яскрава весела кінокартина, що була, по суті, оригінальним фарсовим видовищем, потрапила у дві номінації на премію ВАФТА: кращий британський актор (Річард Бертон), краща британська актриса (Елізабет Тейлор), і зрештою здобула три премії «Давид ді Донателло» за краще кіновиробництво, кращий зарубіжний актор (Річард Бертон), краща іноземна актриса (Елізабет Тейлор).

Успіх кінострічки «Приборкання норовливої» сприяв запрошенню Дзеффіреллі кінокомпанією «Парамаунт» до екранізації п'єси В. Шекспіра «**Ромео і Джульєтта**» як копродукції трьох країн – США, Великої Британії й Італії. Підписанню контракту сприяв й успіх поставленої майстром на сцені лондонського театру «Олд Вік» (Old Vic Theatre) означеної п'єси (1960), що перевершив усі очікування театральних критиків і став своєрідною революцією в прочитанні класичного твору на театральній сцені. Спектакль, що вражав високою театральною культурою, витримав 122 покази в Лондоні й 111 – у зарубіжних гастролях.

Погодившись працювати над кінопостановкою, Дзеффіреллі (передусім як талановитий і досвідчений художник) прагнув ретельно відтворити атмосферу епохи, фільмуючи стрічку в Італії. Натурні зйомки відбувались переважно в Тоскані, що дозволило відтворити не тільки історичні італійські пейзажі й будівлі, але й мальовничі композиції часу, відображеного в п'єсі.

Павільйонні зйомки здійснювались на одній із найстаріших студій «Чинечитта» в Римі, де й була побудована головна площа Верони, зафільмована в стрічці.

Розпочинаючи роботу над фільмом, режисер запросив на головні ролі нікому не відомих учнів театральної студії Олівію Хассі та Леонарда Уайтінга – майже ровесників головних героїв, що стали переможцями кастингу мало не з 1000 претендентів на участь у постановці. Більше того, Дзеффіреллі наважився показати на екрані Ромео та Джульєтту оголеними (що далось недосвідченим акторам з великими труднощами), але нічим не образило шекспірівських героїв і лише підкреслило їхню юну чистоту й досконалість. Ретельна робота з акторами, майстерність як режисера, так і юних виконавців з Великої Британії сприяли тому, що епізоди картини, проникнуті щирою ліричною інтонацією, і до сьогодні слугують посібником для студентів, які вивчають режисуру й акторську майстерність [2].

Цікавим є той факт, що увечері 25 червня 1967 року телеглядачі з 18 країн світу могли спостерігати першу пряму супутникову трансляцію з маленького італійського містечка Тусканія, де в церкві Сан П'єтро проходила репетиція сцени вінчання Ромео та Джульєтти.

Успішність кіноверсії п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» у постановці Дзеффіреллі протягом багатьох років пояснюється не тільки талановитою режисурою та вдалим підбором акторів. Над створенням фільму працювали видатні фахівці своєї справи:

– Паскуале де Сантіс: отримав премію «Оскар» за операторську роботу;

– Данило Донаті: удостоєний «Оскара» за дизайн костюмів.

Прекрасну музику до фільму написав видатний композитор Ніно Рота, талановитий художник Ренцо Монджардіно створив чудові декорації, за участі професора Антоні Феделе – фахівця з фресок і ренесансної архітектури. Маєстро Альберто Тесту поставив старовинні танці, а Нікколо Перна вчив акторів мистецтву фехтування й навіть довірив Л. Уайтінгу використовувати у фільмі один зі своїх призивів – справжню шпагу епохи Відродження [21].

Кінематограф США відображав зміни в суспільній моралі.

У цей час жанр мюзиклу увібрив у себе суспільні настрої, що певним чином були виражені в бунтарській музиці рок-н-ролу. Згодом розпочалась серйозна трансформація американського фільму. Це частково

було пов'язано з тим, що після смерті таких гігантів кіновиробництва, як Л. Майєр, Г. Кон, С. де Міль, монолітна система студій Голлівуду поступово зникла. Численні студії, що переживали занепад, продавали декорації, були перекуплені іншими власниками. Іноді території студій продавали навіть під будівництво житлових кварталів. Режисери й актори, які працювали на конкретній студії за контрактом, стали явищем минулих десятиліть.

Багатьом визначним акторам мюзиклу попередніх десятиліть довелося завершити свої кар'єри в означений період. Так, балетна онтологія «Чорне трико» виявилась останньою роботою для С. Чарісс.

1964 року Ф. Сінатра, Д. Мартін та Б. Кросбі виконали свої останні музичні ролі у фільмі «Робін та 7 гангстерів» Г. Дагласа.

1968-го – 68-літній Ф. Астер востаннє станцював у своєму 35-му мюзиклі «Райдуга Фініана», що поставив дебютант Ф. Коппола.

Д. Гарленд («Я могла би продовжувати співати» Р. Німа, 1963) і М. Монро («Давай кохатися» Д. К'юкора, 1960) встигли знятися в останніх мюзиклах, незадовго до своєї трагічної смерті.

Проте дехто з виконавців мюзиклів, які лише іноді виступали як співрежисери, тепер стали виступати як режисери, хореографи та продюсери. До таких, приміром, належав Д. Келлі, який 1964 року поставив фільм «Оце так шлях», де й зіграв одну з ролей.

Деякі із зірок мюзиклів минулих десятиліть (Д. Мартін, Ф. Сінатра, Ф. Астер та ін.) продовжували зніматися в комедіях і драмах, де вже не було пісень і танців.

Кількість мюзиклів у 1960-х різко зменшилась, однак естетика їх змінилась не одразу. А тому мюзикли, зняті на початку десятиліття, дуже нагадують фільми 1950-х років. Так, приміром, студія Уолта Діснея (The Walt Disney Company) як різдвяний подарунок 1961 року випустила мюзикл «Малюки в країні іграшок» Д. Донах'ю, екранізацію однойменної оперети В. Герберта, створеної 1903 року. Сценічна версія оперети не відрізнялася цікавим сюжетом, тож авторам мюзиклу довелося додавати нові сюжетні лінії та героїв, що, власне, не забезпечило фільму особливого успіху в глядачів, однак він започаткував деякі майбутні музичні проекти означеної студії.

Серед них слід назвати такі **мюзикли для дітей**, як:

– «Мері Поппінс» Р. Стівенсона (1964), що отримав п'ять премій «Оскар»;

– «Доктор Дулітл» Р. Флейшера (1967), який здобув дві премії «Оскар», зокрема за кращі візуальні ефекти та пісню;

- «Піф-паф! Ой-ой-ой!» К. Х'юза (1968);
- «Звуки музики» Р. Уайза (1965, п'ять «Оскарів»), що виглядав краще на екрані, аніж на сцені завдяки прекрасній грі акторів Джулі Ендрюс і Крістофера Пламмера та неперевершеним австрійським пейзажам.



Джулі Ендрюс

нічна версія мюзиклу, однак продюсер Дж. Уорнер, вклавши в кіноверсію значні кошти, наполягав на заміні невідомої кіноглядачам виконавиці з Бродвею Д. Ендрюс на популярну тоді О. Хепберн. Цікавою була робота Р. Харрісона над образом професора Хіггінса: він порушив у фільмі традицію співу під заздальгідь записану в студії фонограму й на знімальному майданчику виконував свої речитативи наживо в супроводі оркестру.

З виходом «Вестсайдської історії» (1961) Р. Уайза і Д. Роббінса (з Р. Морено, Д. Чакірісом та Н. Вуд у головних ролях), що була своєрідним породженням Бродвею та здобула шалену популярність у глядачів, стало зрозуміло, що мюзикли не можуть і надалі залишатися такими, як у попередні десятиліття.

Д. Роббінс задумав створити «Вестсайдську історію», перебуваючи під впливом п'єси Шекспіра «Ромео і Джульєтта» й, прагнучи адаптувати твір до сучасних йому умов Нью-Йорка ХХ ст., зокрема його історичного ядра Манхеттена. Дія мюзиклу розгортається в часи соціального спаду, коли на вулицях міста ворогували між собою численні угруповання, борючись мало не за кожен клаптик території. Примітно, що вуличні сцени мюзиклу дійсно фільмували на натурі, що привнесло в кінострічку певну реалістичність. Усі танцювальні номери кіномюзиклу залишились такими самими, як і на сцені, але вони

1964 року на екрани вийшов класичний мюзикл «Моя прекрасна леді» Д. К'юкора, що із захопленням був зустрінутий глядачами і не сходив з екранів кілька років. Мюзикл, що отримав премію «Оскар» як кращий фільм, був музичною версією п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» (1912). У ньому театральний актор Р. Харрісон повторив свій сценічний успіх у ролі професора Генрі Хіггінса, а Одрі Хепберн створила неповторний образ Елізи Дулітл. А вже спочатку існувала сценічна версія мюзиклу, однак продюсер Дж. Уорнер, вклавши в кіноверсію значні кошти, наполягав на заміні невідомої кіноглядачам виконавиці з Бродвею Д. Ендрюс на популярну тоді О. Хепберн. Цікавою була робота Р. Харрісона над образом професора Хіггінса: він порушив у фільмі традицію співу під заздальгідь записану в студії фонограму й на знімальному майданчику виконував свої речитативи наживо в супроводі оркестру.



Одрі Хепберн

були надзвичайно винахідливо зафіксовані камерою, що дозволяло показати виконавців з найбільш вдалих ракурсів, зберігаючи драматургію танцю. Хоч варто зазначити, що виконавцям ролей Н. Вуд, Р. Морено, Д. Чакіррісу більш природно вдавалось виражати почуття в танцях і піснях, аніж у діалогах.

Мюзикл «Вестсайдська історія» – яскрава, видовищна постановка; унікальне поєднання сюжету, музики, хореографії й акторської гри – став найбільш касовим фільмом 1962 року та здобув 10 призів американської кіноакадемії «Оскар».

Примітно, що прем'єри кіномюзиклів часто відбувались не в кінотеатрах, а в приміщеннях мюзик-холів. Так черговою кіноподією в мюзик-холі Нью-Йорка стала гала-прем'єра кіноверсії знаменитого бродвейського мюзиклу «**Пісні квіtkового барабана**» Г. Костера (1961) з Н. Кван і Д. Шигетою в головних ролях. Важливість цієї кінострічки, що порушувала важливі суспільні проблеми й водночас залишалась у комедійному полі, полягала в тому, що вона вперше була адресована американським глядачам азійського походження.

1966 року в «Palace Theatre» на Бродвеї відбулася прем'єра мюзиклу «**Ми́ла Чарі́ті**», основою якого став фільм Ф. Фелліні «Ночі Кабірії». Фільм став дебютом Б. Фосса як режисера й хореографа, для якого було природним поєднувати роботу в кіно з естрадою та сценою. Через два роки митець задумав екранну версію мюзиклу, де героїнею стала танцівниця, а не повія, оскільки розраховувати на співчуття американської публіки тоді б не довелося. Перебуваючи під значним впливом творчості Фелліні (що був одним зі співавторів сценарію кінострічки), Б. Фосс активно експериментував і навмисне порушував усі канони класичного американського мюзиклу, пропонуючи нові танцювальні рухи та вдаючись до ритмічного *монтажу*, що згодом стане називатись *кліповим*. Вишукані й витончені хореографічні па, поставлені Фоссом, стали в подальшому підґрунтям для численних постановок, починаючи з відомих мюзиклів і завершуючи музичними кліпами відомої співачки Бейонсе.

У 1960-х роках у кіно після служби в армії повертається Е. Преслі, знявшись у фільмі «**Солдатський блюз**» Н. Торога. Фільм став одним із кращих у творчому доробку митця. Саме в ньому Преслі, завдяки живій, ненав'язливій грі, вдалося проявити себе найбільш повно як актора, а не музиканта. Виграшним для стрічки було те, що порівняно з більш відомими його кінороботами тут набагато менше було презентовано безпосередньо самого співака й більше його героя.

Образ, представлений виконавцем у попереднє десятиліття, поступово трансформується від юнака-розбишаки й невігласа до чемного пристрасного коханця. Протягом десятиліття як співак, актор, композитор і хореограф Е. Преслі зніметься ще у 26 не кращих фільмах, які можна було навіть сплутати між собою, і часом виконуватиме посередньої якості пісні, які ніколи потім не використовуватиме в концертному виконанні.

В означений період на музичному небосхилі з'явилися нові постаті – і представники американської музичної кіноіндустрії намагалися залучити їх на екран, допоки на них є попит у глядачів. 1964 року з досить незначним бюджетом вийшов фільм **«Вечір складного дня»** Р. Лестера за участі гурту «Бітлз», який мав шалений успіх. Д. Ленону, П. Маккартні, Д. Харрісону та Р. Стару випало грати не найскладніші ролі. За задумом режисера виконавцям на екрані належало всього лише бути щирими, залишатись собою. Назву фільму дала створена раніше пісня, тож його стиль мав би відповідати бунтівному змісту року. Кінострічка сміливо порушувала звичні канони й ламала традиції американського мюзиклу, адже в ній не було чітких сюжетних рамок, допускалась імпровізація, а деякі сцени взагалі були зняті ручною камерою. Примітно, що імідж кожного з учасників гурту, котрим музиканти користувалися в подальшій музичній кар'єрі на сцені, був створений саме завдяки Р. Лестеру у фільмі **«Вечір складного дня»**.

Фільми за участі гурту «Бітлз» поклали початок серії недорогих т. зв. **пляжних мюзиклів** («Пляжна вечірка», 1963; «М'язи на пляжі», 1964; «Пляж бікіні», 1964; «Бінго на пляжі» В. Ешера, 1965 й ін.) для молоді, де знімалися відомі рок-співаки, приміром Ф. Авалон, пісні яких відповідали музичним смакам глядачів.

1964 року до участі в сценічній версії мюзиклу **«Смішне дівчисько»** запросили унікальну співачку Барбару Стрейзанд, яка одразу стала сенсацією, встановивши нові канони краси в кіно. 1968 року популярний мюзикл, присвячений життю і творчості на Бродвеї і в кіно знаменитої американської комедійної актриси Фанні Брайс екранізували (режисер У. Уайлер), перетворивши на розкішне видовище.



Барбара Стрейзанд
у фільмі «Смішне дівчисько»

Усі танцювальні номери у фільмі поставив відомий театральний діяч, кінорежисер, продюсер, хореограф та актор Герберт Росс. Саме він був хореографом у постановці означеного мюзиклу на Бродвеї.

Г. Росс – один з небагатьох хореографів, кому вдалося перейти з театральної сцени на знімальний майданчик, а згодом стати кінорежисером. За виконання головної ролі дебютантка Б. Стрейзанд, на якій був зосереджений увесь драматургічний матеріал і всі музичні номери, отримала премію «Оскар» у номінації «Краща актриса», а також премію «Золотий глобус» за кращу жіночу роль.



Барбара Стрейзанд у фільмі «Хелло, Доллі»

1969 року співачка знялася в мюзиклі «Хелло, Доллі» Д. Келлі, що, незважаючи на свою велич, не приніс касових зборів і не став сенсацією, однак отримав три премії «Оскар» у таких номінаціях:

- за кращу роботу художника і декоратора (Д. Де К'юр, Д. М. Сміт, Г. Блюменталь, У. Скотт, Д. Д. Хопкінс, Р. Бреттон),
- за кращу музику до фільму (Л. Хейтон, Л. Ньюман);
- за кращий звук (Д. Соломон, М. Співак).

Отже, підіб'ємо підсумки.

1. Для кінематографу 1960-х років типовим було **яскраве розмаїття форм, жанрів, напрямів** в опануванні як сучасною тематикою, так і в екранізації класичних сюжетів.

2. У цей час у кіно змінилося саме поняття **драматична дія**, що, своєю чергою, визначило характер гри кіноактора.

3. Ігрове кіно наскрізь пронизав *документалізм*: ігрові сцени не лише поєднували з хронікою, але й часто фільмували в манері репортажу.

4. Поруч з професійним актором у кадрі міг опинитися *непрофесійний виконавець*; як і в павільйоні, він природно почував себе в реальному натопті, котрий не підозрював про увімкнені кінокамери.

5. З цього часу актор став поєднувати в собі документальну переконливість з мисленням *самостійного художника*, який вільно творить.

6. Усе більшого розповсюдження набули *фільми-роздуми*.

7. Кінематограф 1960-х, тісно пов'язуючись зі сценічним мистецтвом, виявляв значний інтерес до *умовної поетичної форми узагальнення*, що вимагало глибокого вивчення попереднього художнього досвіду й традицій.

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте провідні теми в радянському кіно 1960-х років.
2. Які технологічні зміни відбулись у радянському кіно 1960-х?
3. Назвіть режисерів, які розвивали дитячий кінематограф цього періоду.
4. Охарактеризуйте фільм А. Тарковського «Іванове дитинство».
5. Які особливості кінострічки А. Тарновського «Андрій Рубльов»?
6. Які радіовистави поставив А. Тарковський?
7. Які проблеми порушував у своїх фільмах В. Шукшин? Чи знімався режисер у власних фільмах?
8. У чому секрет успіху комедій Л. Гайдая?
9. Назвіть автора музики до фільмів Е. Рязанова, Г. Данелії.
10. Які письменники працювали в українському кіно 1960-х?
11. У чому своєрідність українського поетичного кіно?
12. Яка роль фільму «Тіні забутих предків» в історії українського кіно?
13. Вкажіть оператора кінострічки «Тіні забутих предків».
14. Назвіть фільми, у яких Ю. Ілленко був автором сценарію.
15. Охарактеризуйте фільми А. Вайди, Є. Кавалеровича.
16. Назвіть театральні постановки А. Вайди.
17. З якими театрами співпрацював А. Вайда?
18. Охарактеризуйте ранній період творчості Р. Поланські.
19. З якими оперними театрами співпрацював Л. Вісконті?

20. Назвіть оперні постановки Л. Вісконті.
21. Вкажіть основні режисерські принципи, яких дотримувався Л. Вісконті при постановці оперних вистав.
22. Скільки разів Л. Вісконті поставив оперу Д. Верді «Травіата»?
23. Вкажіть художника, з яким співпрацював Л. Вісконті в театрі та кіно.
24. Які п'єси В. Шекспіра екранізував Ф. Дзеффіреллі?
25. Хто виконав головні ролі у фільмі Ф. Дзеффіреллі «Приборкання норовливої»?
26. Назвіть театральні постановки Ф. Дзеффіреллі.
27. Вкажіть композитора, який створив музику до фільму Ф. Дзеффіреллі «Ромео і Джульєтта».
28. Визначте особливості кіномистецтва Чехословаччини 1960-х.
29. Назвіть представників французької «Нової хвилі». Охарактеризуйте особливості цього напрямку.
30. Хто з представників «Нової хвилі» розпочинав свою діяльність у кінематографі як кінокритик?
31. Розкрийте суть Оберхаузенівського маніфесту 1962 року.
32. Визначте роль А. Ключе в оновленні німецького кіно.
33. Назвіть митців, що заснували дистриб'юторську компанію «Автори. Кіновидавнича група».
34. Охарактеризуйте початковий період творчості Ф. Шлендорфа.
35. Обґрунтуйте зміст поняття «молоде німецьке кіно».
36. Назвіть мюзикл, у якому вперше знялася Б. Стрейзанд.
37. У скількох мюзиклах знявся Е. Преслі?
38. Який мюзикл зняв Ф. Ф. Коппола?
39. За якою п'єсою створено мюзикл «Моя прекрасна леді»?
40. Чи знімали гурт «Бітлз» в американських музичних фільмах?
41. Назвіть режисера фільму «Вечір складного дня».
42. Назвіть виконавицю головної ролі в мюзиклі «Смішне дівчисько».

Література: 3, 6, 14, 16, 22–25, 30–32, 45, 54, 81, 82, 94, 95, 138, 142, 144, 172, 186.

6. КІНО І СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО 1970–1980-х років

В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО РУХУ

Кінематограф, як і сценічне мистецтво, США в 1960–1970-х роках порушило проблему соціально-політичного напруження в країні, спричинене невиправданою війною у В'єтнамі. На екран вийшли фільми Ф. Ф. Копполи, присвячені злочинності й бандитизму, «Хрещений батько» (1972) і «Хрещений батько-2» (1974).

У кінокартинах «Погоня» (1965), «Бонні і Клайд» (1969) А. Пенна, «Інцидент» Л. Пірса (1967), «Таксист» М. Скорсезе (1976) кінематографісти доводили, що причини проявів насильства серед молоді були зумовлені їхньою участю у війнах.

У гангстерському фільмі «Бонні і Клайд» було зображено крах міфічної «американської мрії» про успіх.

У картині «Безпечний їздець» Деніса Хоппера (1969) ішлося про марні пошуки гідного місця в житті, про незбагненне молоде покоління, одним з виразників якого був рух хіпі.

У деяких американських фільмах 1970-х звучала думка про вроджену агресивність людини:

– «Механічний апельсин» С. Кубрика;

– «Солом'яні пси» С. Пекінпи;

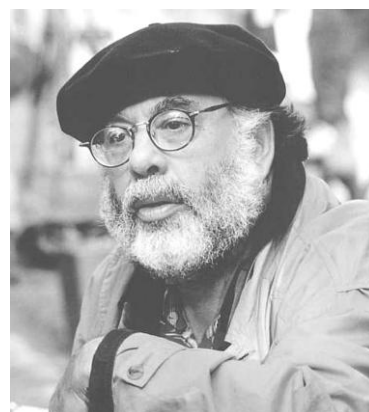
– «Політ над гніздом зозулі» М. Формана, що є своєрідною притчею про психологічний тиск на людину суспільства та влади, які не гребують застосовувати до непокірних фізичне насилля.

Особливої популярності в кінематографі США 1970-х набули *фільми катастроф*, у яких зображували стихійні лиха, природні катаклізми, аварії, появу небезпечних тварин:

• «Аеропорт» Дж. Сітона (1970);

• «Трагедія “Посейдона”» Р. Німа (1972);

• «Щелепи» С. Спілберга (1975).



Френсіс Форд
Коппола

В американських фільмах катастроф склався типовий стандарт подій: зображення стихійного лиха із жахливими деталями, зосередження уваги на обмеженій кількості героїв, на перипетіях їхніх долі.

Крім того, у кінематографі США активно розвивався *жанр фантастики*, у якому працювали:

- **Джордж Лукас:** «Зоряні війни. Епізод IV. Нова надія» (1977); «Зоряні війни. Епізод V. Імперія завдає удар у відповідь» (1980); «Зоряні війни. Епізод VI. Повернення Джедая» (1985) й ін.;

- **Стівен Спілберг:** «Індіана Джонс. У пошуках втраченого ковчега» (1981); «Інопланетянин», «Полтергейст» (1982); «Індіана Джонс і храм долі» (1984); «Назад у минуле» (1985) й ін.

Примітно, що з початку 1970-х американські фільми все більше були спрямовані на молодого глядача. У цей період уперше в списку найкасовіших фільмів десятиліття дві лідируючі позиції посіли молодіжні фільми (надалі ж кількість таких позицій лише зростала).



Кадр із фільму «В ясний день побачиш вічність» (1970)

Крім того, продовжували екранізувати креативні бродвейські постановки. Таким, приміром, був фільм «**В ясний день побачиш вічність**» – екранізація бродвейської вистави 1961 року з Барбарою Стрейзанд та Івом Монтаном у головних ролях. Фільм виявився останнім у творчій біографії легендарного режисера Вінсента Мінеллі, твори якого стали класикою жанру.

Кінострічка «**Скрипаль на даху**» (1971) Нормана Джуісона також є екранізацією однойменного бродвейського мюзиклу Джозефа Стайна 1964 року за оповіданнями Шолом-Алейхема про Тев'є-молочника. Фільм здобув дев'ять премій «Тоні» (1965). Мюзикл зіграли не лише на американській (3242 разів), але й британській сцені (2030 разів). Оригінальні режисерські прийоми й блискуча акторська гра, зокрема Хаїма Тополя в головній ролі, органічне вплетення музики в драматургію кінематографічної дії сприяли створенню реалістичного фільму, що не був точною копією театральної постановки, а тому мав неймовірний успіх у глядача і був представлений на вісім номінацій премії «Оскар», з яких отримав відзнаку за кращу музику та кращу операторську роботу.



Хаїм Тополь у фільмі «Скрипаль на даху»

Кращі мюзикли того часу порушували важливі на той час суспільні проблеми, як-от зародження нацизму у фільмі Боба Фосса «**Кабаре**» (1972) з Лайзою Мінеллі у головній ролі.



Лайза Мінеллі
у фільмі «Кабаре»

Кінострічка, де навмисно всі музичні номери (які згодом набули широкої популярності й звучали в концертному виконанні) презентував постановник тільки на сцені кабаре, також була екранізацією бродвейського музичного спектаклю Джона Кандера 1966 року, базованого на мотивах берлінських романів Крістофера Ішервуда. Фільм «Кабаре», принципово полишений розважальності, такий, що точно відображає реалії

Німеччини часів нацизму, став унікальним кінематографічним поєднанням музики (яка являла собою попури німецької популярної музики 1930-х рр.), танцю, акторського виконання, режисерських можливостей і здійснив певною мірою революційний переворот у жанрі кіномюзиклу. 1973 року кінострічка «Кабаре» отримала рекордну кількість нагород премії «Оскар» у різних номінаціях:

- «Краща актриса»;
- «Кращий режисер»;
- «Кращий актор другого плану»;
- «Краща операторська робота»;
- «Краща робота художника-постановника»;
- «Кращий звук»;
- «Кращий монтаж»;
- «Краща актриса другого плану»;
- «Найбільш перспективний дебют».

Однак з метою приваблення молодих глядачів у музичних фільмах того часу все частіше звучала **рок-музика**, що свідчило про кардинальні зміни в жанрі американського кіномюзиклу, хоча більшість з них були екранізаціями сценічних версій.

Примітно, що більшість майстрів зазначеного жанру попередніх десятиліть не змогли продовжити роботу 1970-х: деякі з них назавжди полишили екран або стали працювати в інших жанрах, як, приміром Джин Келлі, що став знімати і зніматись у вестернах.

1973 року глядачі змогли побачити екранну версію легендарної рок-опери «**Ісус Христос – суперзірка**» Ендрю Ллойда Уеббера та Тіма Райса, презентованого режисером Норманом Джуісоном. Сповнений

прекрасної музики та вокальних талантів виконавців фільм мав оригінальну сюжетну побудову. На відміну від сценічної версії, автори кіно постановки використали прийом т. зв. *фільму у фільмі*, коли студійним транспортом актори добиралися до пустелі, щоб там розіграти альтернативну ортодоксальному християнству виставу.

Цього ж 1973 року режисер Девід Грін екранізував ще одну успішну рок-оперу на релігійну тематику «**Божественний ступор**» («*Godspell*») композитора Стівена Шварца, де звучали проповіді Святого Матфея, а Ісус Христос за сюжетом – мандрівний музикант у Нью-Йорку.

1975 року режисер Кен Рассел екранізував рок-оперу музичного гурту «The Who» – «**Томмі**», у якій висвітлено було суспільні проблеми, пов'язані з трагічними наслідками Другої світової війни. У фільмі, що вражав несподіваними ракурсами та пульсуючим ритмом, були задіяні відомі актори й музиканти: Джек Ніколсон, Тіна Тернер, Елтон Джон, Ерік Клептон, Роджер Долтрі й ін.

У кінотеатрах того ж року з'явилася ще одна екранна адаптація британського сценічного мюзиклу – «**Шоу жахів Роккі Хоррора**», пропонована режисером Джимом Шарменом і базована на музиці гурту «The who». Широкодемонстрована кінострічка, що з часом набула культового статусу, являла собою дивовижне поєднання наукової фантастики, комедії та жахів й водночас порушувала проблеми секс-меншин у сучасному глобалізованому світі.

1976 року глядачам було представлено музичний фільм режисера Френка Пірсона «**Народження зірки**» з Барбарою Стрейзанд у головній ролі, що став третім римейком однойменного фільму 1937 року із Джанет Гейнор і версією 1954 року з Джуді Гарленд.

Виконавиці головної жіночої ролі у фільмі «Народження зірки»



Джанет Гейнор



Джуді Гарленд



Барбара Стрейзанд

У кінострічку з невигадлигим сюжетом про історію кохання молоді співачки та старіючого рок-музиканта, який зловживає алкоголем і наркотичними речовинами, планували запросити Елвіса Преслі. Проте співак відмовився на користь Кріса Крістоферсона – виконавця головної чоловічої ролі, що не завадило номінувати кінокартину на численні премії: «Оскар», «Золотий глобус», ВАФТА.

Режисерський дебют Барбари Стрейзанд відбувся у фільмі «Єнгл» (1983).

Яскраву костюмовану музичну п'єсу «**Волосся**» Гелта Макдермота, Джеймса Редо та Джерома Раньї, прем'єра якої відбулась в одному з театрів Нью-Йорка (1967), через 12 років Мілош Форман з успіхом екранізував. Своєрідний кінематографічний гімн молодіжному руху хіпі, фільм-альтернатива класичному мюзиклу був сповнений відчуття свободи і яскравих музичних номерів. При цьому в кінострічці було порушено важливу тему війни у В'єтнамі, що, власне, не в останню чергу сприяло отриманню авторами численних міжнародних нагород і потраплянню в номінації престижних премій.

Фільм-балет Герберта Росса «**Поворотний пункт**» (1977) з виконавицями головних ролей Енн Бенкрофт і Ширлі Маклейн став кінематографічним дебютом для Михайла Баришнікова, що перебував тоді на піку хореографічної кар'єри. У стрічці, сповненій чарівної магії балетного мистецтва, ідеться про метання між сценою і сім'єю в житті балерини. Кінематографічна постановка, базована на певних віхах біографії режисера та його дружини-балерини, стоїть ніби осторонь кінематографічної продукції Голлівуду, проте вона знайшла свого глядача, хоч з 11 номінацій на премію «Оскар» не була удостоєна жодної.

1977 року на екрани вийшов музичний фільм Джона Бедема «**Лихоманка суботнього вечора**» з дебютантом у великому кіно Джоном Траволтою в головній ролі. Яскраві хореографічні номери, базовані на музичних композиціях легендарного гурту «Bee Gees» («Бі Джиз»), дали поштовх до розвитку стилю *диско* як у кіномюзиклі, так і в музиці. Примітним є той факт, що 1998 року у Великій Британії, у театрі «Лондон Палладіум», саме за вказаним фільмом з'явилася сценічна версія мюзиклу. 1999 року на Бродвеї відбулась прем'єра мюзиклу й витримала 501 виставу.

Сиквел – (від англ. *sequel*, продовження) – художній твір (роман, фільм), який продовжує сюжет іншого відомого твору. Часто сиквели зберігають спільну назву і різняться лише номером («Термінатор», «Термінатор-2»).

1983 року з'явився *сиквел* популярної історії простого бруклінського хлопця Тоні Монеро, котрий, працюючи протягом тижня, мріяв про суботню дискотеку. Проте музичний фільм «Залишитися в живих» за режисури Сільвестра Сталлоне потрапив не в найкращі номінації престижної премії «Золотий глобус», що вручала Голлівудська асоціація іноземної преси:

- найгірша чоловіча роль (Джон Траволта);
- найгірша жіноча роль другого плану (Фінола Х'юз);
- найгірша нова зірка (Фінола Х'юз).

1978 року на екранах з'явилася ще одна екранізація театрального



мюзиклу «Бріолін» Джима Джейкобса й Уоррена Кейсі. Музичне дійство вперше зіграли в Чикаго (1971), а згодом воно переїхало на бродвейську сцену – у Нью-Йорк.

Для фільму режисера Рендала Клайзера було радикально змінено хореографічні номери та створено нові пісні. Вокальні, хореографічні й драматичні можливості Джона Траволти й Олівії Ньютон Джонс, висвітлювані в кінострічці у піднесених тонах епохи 1950-х років, сприяли залученню до численних переглядів молодіжної аудиторії. Усе це перетворило виконавців головних ролей у кінозірок.

Афіша до фільму «Бріолін»

Цього ж року Сідні Люмет адаптував до екрана популярний бродвейський мюзикл «Віз», створений свого часу на основі відомої казки Лаймена Френка Баума «Дивовижний чарівник із країни Оз». Попри казковий сюжет кінострічка сприймалася як музична алегорія про злети й падіння в житті афроамериканців із гетто. У цьому фільмі дебютував 18-річний Майкл Джексон, зігравши роль Страшили.

В американському мюзиклі 1970-х років були представлені різноманітні музичні напрями, зокрема *джаз*. 1979 року Боб Фосс презентував реалістичний музичний фільм, насичений драматичними моментами та переживаннями з власної біографії «Увесь цей джаз». Не виходячи за межі комерційного бродвейського мюзиклу, за допомогою авторської хореографії постановник презентував будь-який рух виконавців як хореографію, що дозволило розкрити трагедійний сюжет видовишно. На кінострічку обвалилась ціла злива нагород:

- премії «Оскар» (краща робота художника-постановника, кращий дизайн костюмів, кращий звуковий монтаж, краща музика);
- премії ВАФТА (краща операторська робота, кращий звуковий монтаж);
- премія «Золотий глобус» (кращий актор музичного фільму);
- премія Bodil (кращий неєвропейський фільм);
- «Золота пальмова гілка» Каннського кінофестивалю.

«Оскар» (англ. *Oscar*) – кінопремія Американської академії кінематографічних мистецтв і наук.

ВАФТА (англ. *The British Academy of Film and Television Arts*) – премія Британської академії кіно та телевізійних мистецтв.

«Боділ» (дан. *Bodil Prisen*) – головна кінематографічна відзнака Данської національної асоціації кінокритиків, названа на честь двох знаменитих данських акторок – Боділ Іпсен та Боділ К'єр.

«Золотий глобус» (англ. *Golden Globe*) – американська кінопремія, яку присуджує Голлівудська асоціація іноземної преси.

«Золота пальмова гілка» (фр. *Palme d'Or*) – головна премія Каннського кінофестивалю (Франція).

Узагальнивши й синтезувавши досвід створення американського мюзиклу, Мартін Скорсезе зафільмував кіномюзикл **«Нью-Йорк, Нью-Йорк»** (1977), у якому, по-своєму інтерпретуючи історію двох музикантів, віддав шану видатним постановникам і виконавцям Голлівуду, зокрема Вінсенту Мінеллі, Джину Келлі, Джуді Гарленд й ін. У подальшому талановиті музичні композиції фільму, створені Кандером Джоном та Еббом Фредом, набули популярності в концертному виконанні, зокрема, Френка Сінатри.

1974 року студія «MGM» випустила документальний компілятивний фільм **«Оце так розвага»** (або «Це Голлівуд»), що являв собою своєрідний творчий звіт з виробництва мюзиклів у 1920–1950-х роках. Кінострічка набула такої популярності, що у 1976 та 1994 роках вийшли її друга та третя частини. Фільм був цінний тим, що нарешті глядачі побачили творчу лабораторію й оцінили вклад в американську культуру таких видатних митців, як:

- Д. Келлі;
- А. Фрід;
- В. Мінеллі;
- Ф. Астер;
- Д. Гарленд.

Здавалося, що у 1980-х роках, незважаючи на численні екранізації бродвейських постановок і появу телевізійного розважального каналу популярної музики й молодіжної субкультури MTV, мюзикл став поступово занепадати, однак жанр *музичного кліпу*, що зародився саме в цей час, не переставав підігрівати інтерес глядачів до музичного кіно. Так, 1983 року з'явився музичний кліп на пісню Майкла Джексона «Трилер», що насправді був короткометражним фільмом, поставленим Джоном Лендісом. Кліп, який здобув низку престижних нагород, був створений за мотивами більш ранньої кінострічки режисера «**Американський перевертень у Лондоні**» (1981).

Глядачеві була запропонована нова манера презентації музичного матеріалу, що викликало хвилю наслідувань у роботах інших режисерів, як-то *кінохіти*:

- Принца «Пурпуровий дощ» Альберта Магнолі;
- Мадонни «Відчайдушні пошуки Сьюзен» Сьюзен Зелдеман.

1984 року на екрани вийшов фільм «**Вільні**» режисера Герберта Росса з Кевіном Бейконом у головній ролі. Примітно, що сюжет популярної кінострічки був частково заснований на реальних подіях, які сталися 1978 року в невеликому селищі Елмор Сіті (штат Оклахома), де майже 90 років були заборонені танці. Ситуація змінилась, коли група молоді кинула виклик суспільній моралі. Важливим є той факт, що за мотивами сюжету фільму з часом було створено бродвейський мюзикл, який дебютував на сцені 22 жовтня 1998 року і який демонстрували на сцені з великим успіхом протягом багатьох років.

Мелодрама Еміля Ардоліно «**Брудні танці**», базована на деяких



Кадр із фільму
«Брудні танці» (1987)

біографічних фактах автора сценарію Елінор Бергстін, виявилась найкасовішим мюзиклом 1980-х років, попри той факт, що спершу сценарій був відхилений кількома студіями. Культова кінострічка принесла продюсерам шалені збори від прокату, що в десятки разів перевищили її початковий бюджет. Фільм про мрії юної героїні й кохання молодих людей із різних соціальних верств, сповнений прекрасних хореографічних номерів і музичних композицій, був зрозумілий усім поколінням глядачів. Він став своєрідним національним надбанням, що, отримавши премії «Оскар» та «Золотий глобус» у номінації

«Краща пісня до фільму» і, відповідно, «Краща пісня» – ((I've Had) The Time of My Life), витримав випробування часом, а згодом був інтерпретований на сцені.

Характерним для **європейського** кінематографічного простору 1970-х років є розвиток **авторського кіномистецтва**. Одним із найякравіших представників європейського авторського кіно слід назвати **французького** режисера іспанського походження **Луїса Бунюеля**, фільми якого сповнені специфічної морально-етичної тематики й презентовані в авторській естетичній моделі. У стрічках «Скромна чарівність буржуазії» (1972), «Примара свободи» (1974), «Цей смутний об'єкт бажання» (1977) режисер досліджує хисткість людського існування через навмисне порушення загальноприйнятих канонів кінорозповіді. Бунюель експериментує із поєднанням реального й уявного.

У 70–80-ті роки ХХ ст. свої кращі фільми створили видатні французькі режисери-автори:

- **Ф. Трюффо:** «Дика дитина» (1970), «Американська ніч» (1973), «Кишенькові гроші» (1976), «Останнє метро» (1980);
- **Р. Брессон:** «Чотири ночі мрійника» (1971), «Ланселот Озерний» (1974), «Можливо, диявол» (1977), «Гроші» (1983);
- **Ж.-Л. Годар:** «Правда», «Лотта в Італії» (1970), «Номер два» (1975), «Ім'я Кармен» (1983), «Детектив» (1985), «Тренуй праву» (1987);
- **А. Рене:** «Ставіські» (1974), «Провидіння» (1977), «Мій американський дядечко» (1980), «Любов до смерті» (1984), «Мелодрама» (1986), «Я хочу додому» (1989) й ін.

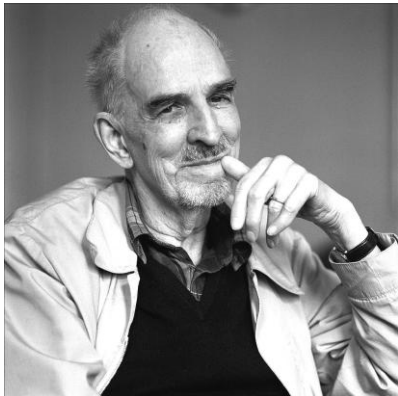
В означений період у французькому кіно активно розвивається жанр **комедії**. Одним і провідних комедіографів того часу варто назвати **Іва Робера**, у витончених і дотепних фільмах якого знімалися відомі коміки Луї де Фюнес, П'єр Рішар, Жан Карме, Жан Рошфор. Деякі з них, власне, для кінематографу відкрив саме цей митець. Так, у фільмі **«Не спійманий – не злодій»** (1958) режисер доручає головну роль бракон'єра Блеро театральному актору Луї де Фюнесу, що принесла виконавцеві широку популярність після десятків другорядних ролей, зіграних як на сцені, так і в кіно.



Ів Робер

Саме Ів Робер, маючи до приходу в кіно акторський досвід роботи в театрі й кабаре, розгледів у нікому не відомому театральному акторові П'єрові Рішару комедійний дар, і 1967 року запросив його на

маленьку роль у свій фільм «**Блаженний Олександр**». Пародії режисера на шпигунські серії «**Високий блондин у чорному черевіку**» (нагорода «Срібний ведмідь» Міжнародного кінофестивалю в Берліні, 1972) і «**Повернення високого блондина**» (1974), сповнені нестандартних сюжетних і режисерських ходів, стали своєрідною «класикою кіно».



Інгмар Бергман

У цей період як режисер-автор у шведському кіно активно працював *Інгмар Бергман*, що виводив на екран героїв зі зламаними долями, травмованою психікою, хворобливими пристрастями – за це критики докоряють митцеві надмірною пристрастю до зображення потворного й схильністю до декадансу. Проте зображення похмурих, болісних сторін дійсності для режисера не було самоціллю: таке трактування змушувало глядачів задуматись над станом сучасного суспільства.

У своїх фільмах Бергман відтворював такі сторони, які дисонували із поширеним уявленням про добробут.

У 1970–1980 роках митець створив фільми:

- «Сцени з подружнього життя»;
- «Шепоти і крики»;
- «Зміїне яйце»;
- «Осіння соната»;
- «Із життя маріонеток»;
- «Фанні й Олександр»;
- «Благословення»;
- «Після репетиції».

Цікавим є той факт, що в кіно Бергман прийшов, маючи значний досвід роботи як у театрі, так і на радіо, де керував радіотеатром. Відомо, що восени 1946 року митець став режисером у Міському театрі Гетеборга, де пропрацював три роки. Надалі митець буде постійно співпрацювати з драматичними театрами як режисер-постановник і художній керівник. 1963 року його призначили керівником шведського Королівського драматичного театру в Стокгольмі. У різні роки майстер презентував сценічні постановки, що отримали широку популярність і були показані на гастролях в різних містах Європи.

Серед найбільш вдалих постановок:

- «Пер Гюнт», «Дика качка», «Гедда Габлер» Г. Ібсена;
- «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра;
- «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло;
- «Фрекен Жюлі», «Гра снів» А. Стрінберга;
- «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра.

Прем'єра вистави «Гамлет» відбулась 20 грудня 1986 року в Королівському драматичному театрі. У ролі Гамлета був задіяний Петер Стормар, Офелію зіграла Пернілла Аугуст. «Гамлета» митець вважав однією з найкращих і найважливіших постановок у своєму творчому житті, хоч більшість критиків і не поділяли цю точку зору.

Примітним для творчості Бергмана є те, що, як і більшість кінорежисерів, пов'язаних з театром, він працював з постійною групою акторів:

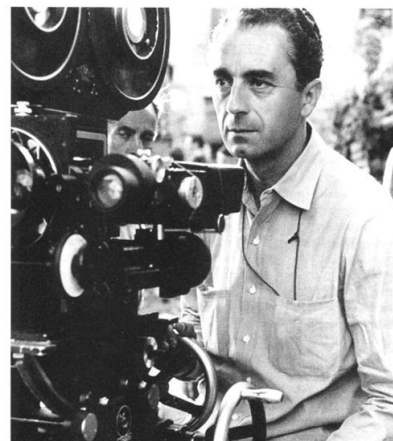
- Гаррієт і Бібі Андерсон;
- Інгрід Тулін;
- Лів Ульман;
- Макс фон Сюдов,
- Гуннар Б'єрнstrand,
- Сігг Фурст.

У 1990-х роках Інгмар Бергман продовжував ставити спектаклі в театрі, писав автобіографічні романи й сценарії і надавав їх для екранізації тільки близьким людям [8].

В італійському кіномистецтві 70–80 років ХХ ст. значних здобутків у розвитку мови авторського кіно досяг **Федеріко Фелліні**. Звернувшись до світу ірреального, гротескного, режисер створив новаторські стрічки «Амаркорд» (1973), «Казанова Фелліні» (1976), «Репетиція оркестру» (1979), «Місто жінок» (1980), «А корабель пливе» (1983), «Джинжер і Фред» (1985).

Лукіно Вісконті як режисер-автор психологічного спрямування, який фільмував кінострічки «Смерть у Венеції» (1971), «Людвіг» (1973), «Сімейний портрет в інтер'єрі» (1974), «Невинний» (1976), прагнув зрозуміти витoki кризи європейської цивілізації, причини появи фашизму. Характерним для творчості режисера є постійне виявлення інтересу до французької й американської культур з метою надолужити втрати, що стали наслідком насильницької ізоляції італійського мистецтва від загальноєвропейського.

У вказаний період **Мікеланджело Антоніоні** у фільмах «Забріські-пойнт» (1970), «Професія: репортер» (1975), «Таємниця Обервальда» (1981), «Ідентифікація жінки» (1982), відступивши від принципів неореалізму, відмовився від закадрової музики як засобу маніпулювання почуттями глядача. Режисер вдався до приглушеності діалогів, витримував високу культуру паузи, надавши великого значення кінематографічній формі, застосовував своєрідні оповідні конструкції та прийоми.



Мікеланджело
Антоніоні

Монтажна техніка й рух камери, на думку Антоніоні, могли донести до глядача основну думку краще, ніж сама оповідь.

У цей самий період в італійському кіно успішно працювали:

- **Бернардо Бертолуччі**, який блискуче володів кольором і світлом. Він зосереджував увагу на соціальних і морально-етичних проблемах сучасного йому суспільства в кінострічках «Конформіст» (1970), «Останнє танго в Парижі» (1972), «Двадцять століття» (1976), «Трагедія смішної людини» (1981), «Останній імператор» (1987);

- брати **Паоло і Вітторіо Тавіані**, котрим вдалось прокласти місток від класичного кіно до сучасного, у якому звуковий монтаж і потужні аудіоефекти вийшли на перший план, задали чуттєву тональність і визначили характер чутливості глядачів («Батько-господар» (1977), «Галявина» (1979), «Ніч святого Лоренцо» (1982), «Хаос» (1984), «Доброго ранку, Вавилоне» (1987));

- **П'єр Паоло Пазоліні**, який у своїх кінороботах використовував класичні літературні твори («Євангеліє від Матвія», «Цар Едіп», «Декамерон», «Кентерберійські розповіді», «Медея», «Сало, або 120 днів Содому»). Трагічна суперечливість творчості Пазоліні особливо яскраво виражена в його останньому фільмі «Сало, або 120 днів Содому» (1975) – екранізації роману маркіза де Сада, дію якого перенесено в останні дні режиму Муссоліні. Викриваючи фашистських катів, режисер сконцентрував увагу на сценах, пройнятих болючою еротикою та садистською жорстокістю;

- **Етторе Скола**, творчість якого присвячена вивченню соціальних зв'язків в історичному контексті («Кращий вечір у моєму житті» (1972), «Сім'я» (1976), «Незвичайний день» (1977), «Бал» (1983)).

У кінострічці «Бал» (1983) режисер за допомогою хореографії і популярної музики, виражальних засобів кольору і світла спробував своєрідно відтворити історичні реалії Франції 1930–1970 років. У фільмі, створеному на основі вистави Театру дю Кампаньоль (Theâtre du Campanol), були задіяні ті виконавці, які лише за допомогою пантоміми й танцю блискуче розігрували сім новел історії (що умовно тривала в Паризькому дансингу кілька десятиліть) й у сценічній версії.

Кінострічка Е. Скола «Бал» здобула значний успіх як у глядачів, так і фахівців: була номінована на премію «Оскар» у категорії кращий іноземний фільм 1983 року; отримала цілу низку престижних нагород: «Срібного ведмедя» і премію читацького журі «Берлінер Моргенпост» на Берлінському кінофестивалі; премію «Сезар» у трьох номінаціях

(за кращу режисуру, кращий фільм і кращу музику); премію «Давид ді Донателло» також у трьох номінаціях (за кращу режисуру, кращий монтаж і кращу музику).

«Давид ді Донателло» – престижна відзнака, яку вручає Академія італійського кіно. Нагороду зроблено у вигляді золотої статуєтки – копії статуї Давида скульптора Донателло.

«Сезар» (фр. *César*) – національна кінопремія Франції, яку надає Академія мистецтв і технологій кінематографу.

У 1980-х роках **Франко Дзеффіреллі**, прагнучи до максимальної кінематографічної правдоподібності й емоційної безпосередності, презентував своєрідний **оперний реалізм** і здійснив кілька успішних екранізацій опер: «Богема» (1981), «Сільська честь» (1982), «Паяци» (1982), «Травіата» (1983), «Отелло» (1986).

Показовим для означених постановок було:

- 1) вишукане поєднання на екрані сценічного й кіномистецтва в найтонших нюансах динамічного яскравого костюмованого дійства;
- 2) навмисний відхід режисера від традиційного втілення сценічного твору в площині екрана;
- 3) виведення кінематографічної дії на натуру.

Перенісши на екран свої кращі театральні вистави, майстер запросив до участі в розкішних костюмованих постановках видатних оперних виконавців і представників класичного балету, таких як: Пласідо Домінго, Тереза Стратас, Олена Образцова, Роберт Соммер, Хуан Понс, Ренато Брузон, Федора Барб'єрі, Катя Річчіареллі, Катерина Максимова, Володимир Васильєв та ін.

У 1980-х роках режисер **Карлос Саура** фільмував оригінальні музичні кінострічки, засновані на танці **фламенко**, і, по суті, став основоположником музично-танцювального жанру в **Іспанії**, створивши в ньому справжні шедеври світового кінематографу:



Карлос Саура

- «Криваве весілля» (1981);
- «Кармен» (1983);
- «Зачароване кохання» (1986).

Жанрову приналежність кінотворів Карлоса Саури точно визначити досить складно: їх називають **фільмами-балетами, мюзиклами, музичними фільмами**.

Хореографія фламенко зацікавила майстра, оскільки вона є своєрідним театральним дійством, де поєднано пластику тіла, жест з музичним акомпанементом і співом. Режисер звернувся до фламенко як універсальної мови, за допомогою якої через танець, музику та спів він інтерпретував класичні сюжети, презентовані сценічним мистецтвом.

Головним творчим імпульсом до створення вказаних фільмів-балетів стала зустріч і подальша співпраця режисера з видатним хореографом і танцівником фламенко Антоніо Гадесом, який в 1960-ті роки поставив зі своєю трупкою найвідоміші вистави за творами іспанських авторів, зокрема «Криваве весілля» і «Кармен». При цьому фільм-балет «Зачароване кохання» було створено на основі балету Мануеля де Фальє «Любов-чарівниця» (1915).

Фільми Карлоса Саури часом вибудовувалися як репетиції майбутніх спектаклів. Автор прагнув закріпити й розкрити у всій повноті універсальну модель репетиційного залу з його дзеркалами як символічний простір, у якому протікає артистичне життя, відбувається творчий процес і народжується мистецтво на межі реальності та фантазії. Тож у кінопостановці «**Криваве весілля**» в розкутій документальній манері імпровізаційно, невимушено закарбовується особлива атмосфера репетицій танцювальної трупи Антоніо Гадеса й розповідається про постановку спектаклю за п'єсою іспанського поета Федеріко Гарсії Лорки, про що й знімається фільм, представлений глядачам. Режисер вдало застосував розмаїтий набір кінематографічних засобів вираження. У такий спосіб він довів, що пластичне трактування поезії ілюструє танець фламенко, для якого не потрібне словесне вираження. Ритм, емоції, пристрасть іспанського характеру у фільмах Саури глядачі сприймають на надчуттєвому рівні.

У фільмі «**Кармен**» більшість сцен, пов'язаних з репетиціями вистави, вирішені на основі фламенко, підкреслюють несумісність танцю фламенко з оперною музикою Жоржа Бізе. Митець за допомогою хореографії фламенко й візуального плану фільму підкреслив штучність багатьох сцен опери Бізе і їх невідповідність іспанському контексту [20].

У **німецькому** кінематографі 1970–1980 років окремо слід згадати політичну трилогію «**Німеччина восени**» (режисери Альф Бруштеллін, Райнер Вернер Фассбіндер, Олександр Ключе). Фільм було поставлено 1978 року за новелами Генріха Бьоля, присвячених похованню промисловця Шлейєра, який став жертвою лівоекстремістської терористичної акції восени 1977 року.

У кінострічці «Німеччина восени» тероризм розглядався на тлі комплексів, які в німців залишила Друга світова війна. А також як знак часу, що неможливо збагнути.

Водночас режисери «молодого німецького кіно», що демонстрували відверту антиамериканську позицію, звертались до традицій кіно 1920-х років, трансформуючи й розвиваючи їх:

– **Вернер Герцог** ставить «Носферату – привид ночі», наслідуючи здобутки відомого фільму Фрідріха Мурнау «Носферату. Симфонія жаху»;

– **Фассбіндер** фільмує стрічки «Берлін. Александрплац» (виробництво тривало п'ять років) і «Лола» (пряме перегукування з «Голубим ангелом» Штернберга).

У 1970–1980-х роках «молоде німецьке кіно» (а згодом «нове німецьке кіно») було продуктом національної культури, оскільки яскраво відображало процес історичного самовизначення кількох поколінь. Найвизначніші німецькі фільми 1970-х позначені почуттям відповідальності художника перед історією. З часом платформа, яка об'єднувала молодих кінематографістів (боротьба з віджилим минулим), зникла і кожен з представників об'єднання «Нове німецьке кіно» пішов власним творчим шляхом.

До провідних німецьких режисерів 1970–1980-х років, крім згаданих, належать також:

- Маргарет фон Тротта;
- Вім Вендерс;
- Едгар Рейтц;
- Петер Фляйшман;
- Міхаель Ферхофен;
- Жан-Марі Штрауб;
- Вольке Шльондорф.

У польському кінотеатральному просторі продовжує активно працювати **Анджей Вайда**, запрошуючи до кіно постановок відомих театральних акторів. Режисер-автор, здобуваючи досвід у постановці сценічних творів, презентував на різних сценічних майданчиках Польщі й зарубіжжя численні драматичні вистави. Деякі з них, як-от «**Справа Дантона**», 1976 (за п'єсою Станіслави Пшибишевської), де були задіяні Войцех Пшоняк і Броніслав Павлик з властивою майстру ретельністю й виваженістю у передачі авторської самобутності драматурга, були перенесені на екран. Фільм «**Дантон**», знятий у Франції, де головні ролі виконували Жерар Депардьє і Войцех Пшоняк, вийшов у міжнародний прокат 1982 року.

Серед найбільш вдалих вистав А. Вайди цього періоду – «Біси» (1971) за Ф. Достоевським. Спектакль, де головні ролі виконували видатні актори Ян Новицький і Войцех Пшоняк, був поставлений на сцені краківського Старого театру й здобув визнання як у публіки, так і в професійної критики. 1988 року (знову ж таки у Франції) майстер вдавня до екранізації як роману, так і сценічної версії цього твору, фільмуючи «Бісів» за участі Ізабель Юппер, Омара Шеїфа та Єжи Радзівіловича.

1973 року режисер зняв фільм «Весілля», за п'єсою Станіслава Виспянського. 1974-го на сцені театру митець здійснив постановку «Листопадової ночі» того самого драматурга. 1980 року А. Вайда переробив для телебачення. Цього ж року було знято телевізійний серіал «Дні біжать, біжать роки».

1977-й ознаменувався для митця прем'єрою вистави «Настасія



Тамасабуру Бандо і його жіноча роль
в фільмі «Настасія»

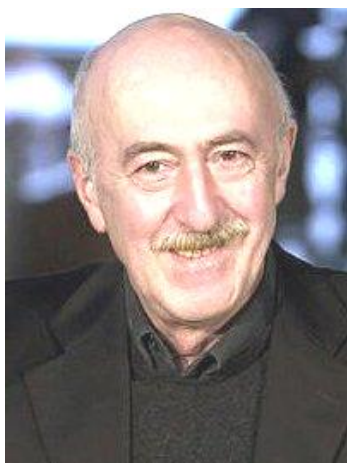
Пилипівна» за романом Ф. Достоевського «Ідіот», у якому зіграли Єжи Радзівілович і Ян Новицький. Випробовуючи 1989 року свої сили на сцені Театру Бенісан (Токіо), Вайда запросив на роль Настасії Пилипівни провідного актора театру кабукі – Тамасабуру Бандо – зірку японського театру кабукі, який виконував жіночі ролі. Фільм «Настасія» за участі японських акторів Тамасабуру Бандо і Тошиюки Нагашима вийшов на екрани 1994 року.

Театральною подією 1978 року була видовищна постановка Анджея Вайди про Краків часів Молодої Польщі – «Дні біжать, біжать роки». 1984 на сцені Старого театру в Кракові режисер представив експериментальну виставу «Антигона» Софокла, навмисне занурюючи події, зображені у творі, у реалії воєнного часу.

Далі з'явилися талановиті постановки:
– «Фрекен Жюлі» (1988) Августа Стріндберга (Театр «Повшехни» у Варшаві),
– «Діббук» (1988) Шимона Анського (Старий театр у Кракові) [32].

Примітно, що завдяки своїм сценічним роботам означеного періоду, видатний кінорежисер **А. Вайда**, у творчому доробку якого більше сорока кінофільмів, здобув світову славу саме як **театральний постановник**.

У 1970–1980-х роках у **радянському** кіно, попри ідеологічний тиск і неможливість прямо висловлюватися на актуальні теми, також стався сплеск авторської творчості. Як режисери-автори працюють **А. Тарковський, О. Іоселіані, О. Герман, О. Сокуров, Д. Асанова, В. Шушин, К. Муратова, Ю. Ілленко, І. Миколайчук**, які зверталися передусім не до тематичної, а естетичної складової фільму.



Отар Іоселіані

Зокрема, **Отар Іоселіані** в притчах, створених за допомогою дрібних побутових деталей, несподіваного шумового й музичного середовища, демонстрував стриману інтелектуально-іронічну манеру відтворення тлінності буття як однієї людини («Жив співучий дрізд», 1970), так і цілих культур («Пастораль», 1975).

Фільми Отара Іоселіані можна переглядати багато разів, відшукуючи в них приховані на перший погляд думки й ідеї автора. Активно творячи й розвиваючи авторську кіномову, митець не вважав літературу «наріжним каменем» кінематографу, на яку він спирається в побудові й розгортанні в часі та просторі фабули, сюжету, дії.

У своїх фільмах режисер прагнув позбавити кінематограф від згубної для його естетики залежності таких літературних прийомів як: хитромудре, розгалужене сюжетотворення, кульмінаційні сплески, інтригуючі розв'язки тощо. Фактично кожний фільм майстра – це поетична мрія про світ, очищений від скверни сучасного цивілізованого суспільства, представлений, як зіткана з тонкої кінематографічної тканини притча, забарвлена вишуканим гумором. Авторський кіносвіт режисера поліфонічний: у ньому з гірким розумінням відображено всю повноту буття й водночас його безумство, абсурдність, що можна тільки констатувати, а не засуджувати.



Андрій Тарковський

В автобіографічному фільмі **Андрія Тарковського «Дзеркало»** (1974), що є специфічним вираженням авторського стану мовою снів, вільно переплітаються різні часові пласти, реальність та ірреальність, поєднана ігрова й документальна культура. Свого часу митець захопився тлумаченням часу як ідеї, тож кіно мало б закарбовувати не лише нинішній час, а й минулий.

У кінострічці «Сталкер» (1979) А. Тарковський проводить думку про занепад цивілізації. Центральним у фільмі є образ зони – території, що має власні жорстокі закони і є локалізованим відображенням фрагментарного мінливого світу. Режисер презентує заборонений для відвідування мілітаризований регіон, що викликає асоціації з тодішнім життям у Радянському Союзі.

1977 року головний режисер Московського театру імені Ленінського комсомолу («Ленком») запрошує А. Тарковського поставити спектакль «Гамлет», робота над яким стала певною мірою розчаруванням для майстра. Вистава, що спершу викликала неабиякий інтерес публіки, так і не мала успіху в глядача, тож було вирішено замінити деяких виконавців (А. Солоніцина, М. Терехову та І. Чурікову) на інших. Постановник не погодився вводити у виставу інших акторів, зокрема на роль Гамлета. Через рік після прем'єри спектакль зняли з репертуару.

1983 року на сцені лондонського королівського театру «Ковент-Гарден» А. Тарковський поставив оперу М. Мусоргського «Борис Годунов», у якій партію Бориса блискуче виконав Роберт Ллойд. Сценографом вистави не випадково запросили художника М. Двигубського. Адже саме він працював з Тарковським у фільмі «Дзеркало». На думку С. Лисенко, «у сценічній інтерпретації А. Тарковського, для якого як для кінорежисера візуальний чуттєвий досвід є визначальним, аудовізуальні імпульси оперного тексту опредмечувалися, насамперед, засобами сценічного ряду. У його постановному прочитанні опери М. Мусоргського центральною стає драма особистості, тема душевних мук царя-зłodія, розплати за скоєне. Найбільш яскраве втілення ця тема знаходить у додатковому рівні візуально-сценічної партитури вистави, де отримують невербальне вираження два смислові мотиви, актуальні для режисера, – мотив невинно вбитого царевича і мотив Божого і людського суду над злочинцем Борисом» [10].

На жаль, не було здійснено жодної офіційної фотокінозйомки режисерського дебюту А. Тарковського на оперній сцені. Однак вистава мала низку позитивних відгуків, у яких було оцінено кінематографічний талант митця в постановці опери, вдало застосовані режисером символи та виражальні засоби кіно, що певним чином перегукувались із фільмом «Андрій Рубльов».

Приміром, Тарковський використовував в оперному спектаклі такі **кінематографічні прийоми**, як:

- запровадження першого і другого, великого і загального планів;
- рух у рапіді;
- своєрідний стоп-кадр;
- затемнення і монтаж.

Рапід – це прискорена кінозйомка.

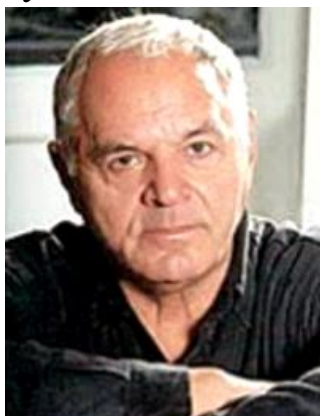
Кінематографічні плани створювали на сцені за рахунок специфічного використання світла. Світловий промінь, вихоплюючи з темряви певну особу або предмет, фокусував на ньому увагу глядача, подібно до кінокамери. У такий спосіб дія, що розвивалася на першому плані (наприклад бесіда Пимена з монахом Григорієм) виявлялася паралельною до дії на другому плані (убивство царевича Димитрія, що передувало за часом). Крім того, за допомогою своєрідного **монтажу** (динамічного переходу від однієї сцени до іншої без завіси, через затемнення) режисер поєднував царські сцени з народними. При цьому часовий інтервал, зазвичай необхідний для зміни декорацій за закритою завісою, у виставі «Борис Годунов» був практично відсутній.

Кінематографічні прийоми при постановці оперної вистави допомогли режисерові вирішити ще одне важливе завдання: достовірно показати терзання царя-зłodія, який переймається чи то докорами сумління, чи то страхом перед Всевишнім за скоєний гріх. У цих сценах також оживав другий план, і глядач бачив немовля Димитрія в білій сорочці, що являлося цареві в яскравому зеленому світлі. Глядач бачив вогненно-червоний маятник, який, відраховуючи відміряний Борису час, розгойдувався в арці, що нагадувала царські ворота іконостасу.

Вистава рясніла **авторськими символами**, запровадженими Тарковським у постановку, які надавали додаткової глибини тому, що відбувалося на сцені, вписуючи дію в контекст священної історії, історії біблійного масштабу. Саме символи додали особливої оригінальності та метафізичної глибини оперному спектаклю «Борис Годунов», споріднюючи її з філософським кінематографом режисера, націленим на одвічні пошуки Бога. Перший такий відомий символ – це ікона Трійці, спроектована на сценічний задник. Появу Трійці, вихопленої з темряви світловим променем-«камерою», глядач спостерігав у ту хвилину, коли диявол входив у душу ченця Григорія, і той скидав із себе чернече вбрання, щоб змінити його на одяг Самозванця. Подібне явище спостерігалось і в самому кінці вистави, коли народ, втомлений від пекельних оргій і бунту, забувався важким сном, а Юродивий, як неприкаяний, тинявся по сцені. У цю хвилину на задньому плані з'являлася

освітлена фігура янгола, що пересувався над землею і яку бачив тільки Юродивий. Після зняття вистави з репертуару театру «Ковент-Гарден», де вона йшла з великим успіхом, режисерська версія постановки «Борис Годунов» була відновлена 1990 року на сцені тоді ще Ленінградського державного академічного театру опери та балету імені С. М. Кірова (нині Маріїнський театр). Реконструкція спектаклю відбулась завдяки зусиллям продюсера Стівена Лоулесса, виконавця партії Бориса Роберта Ллойда, диригента Валерія Гергієва [1].

В українському кіно у другій половині 1970-х **Юрій Ілленко** прагнув відмовитися від яскравих поетичних засобів виразності, занури-



Юрій Ілленко

тись у «чисту» реальність, оперувати більш прямо-лінійними знаковими прийомами. У цей час він створив стрічки «Мрії і жити» (1974), «Свято печеної картоплі» (1977), «Смужка нескошених диких квітів» (1979), які свідчили про певне зниження мистецького потенціалу в роботі режисера, який уже створив до цього фільми:

- «Криниця для спраглих» (1965);
- «Вечір напередодні Івана Купала» (1968);
- «Білий птах з чорною ознакою» (1970).

Більшість критиків поставились до фільмів майстра, знятих у 1970-х, більш ніж стримано.

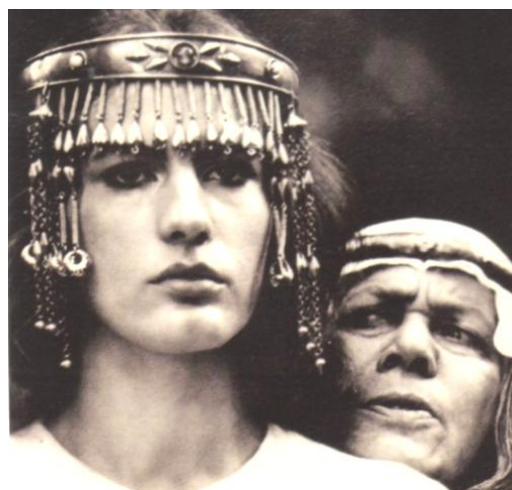
На жаль, у кінострічках означеного періоду Ю. Ілленко наполегливо прагнув до пошуків нової, але чужої йому естетики кінозображення. Світ, змальований у фільмах цього часу, поставав, навіть наперекір бажанню режисера, хитким, мінливим, нестабільним. Приміром, у картині «Свято печеної картоплі» митець уперше у своїй творчій практиці здійснив ризикований експеримент, коли очікуваний результат суперечив задуму. У фільмі постановник робив досить-таки сміливі спроби спілкуватися з глядачем, використовуючи *манеру говорити «відкритим текстом»*. У підкреслено аскетичній, однозначній за думкою та почуттями картині були майже повністю відсутні будь-які декоративні ефекти, у яких важко впізнати поетичну манеру Ілленка.

Фільм «Свято печеної картоплі» був своєрідним «великим переломом» у творчості художника. Сам Ілленко називав його шостим кінематографічним дебютом. Особлива цінність цієї стрічки в доробку постановника полягає в тому, що саме в ній виник новий, виплеканий мистецькою уявою тип героїні, що згодом набиратиме сили, ускладнюватиметься.

Усе своє творче життя Юрій Ілленко надзвичайно болісно переживав кожен творчу невдачу, черговий «провал» своїх фільмів, уважно відстежував відгуки на свої роботи в пресі, фахових виданнях. Моменти «творчих провалів» у власній біографії ніколи не ставали для нього фактами минулого: усі вони були завжди актуальними для режисера-автора, незалежно від часової віддаленості.

У 1980-х роках розпочався наступний етап у творчості режисера, який можна було б назвати «другим диханням», що відкрилося фільмами:

- «Лісова пісня. Мавка» (1981);
- «Легенда про княгиню Ольгу» (1983);
- «Солом'яні дзвони» (1988).



Людмила Єфіменко у головних ролях
у фільмах «Лісова пісня. Мавка» і «Легенда про княгиню Ольгу»

Здавалося, що в той період кінобіографії режисерові була надана можливість повернутись до близької йому зображально-виражальної палітри початкового кінематографічного відрізка, де синтетичність відображення дійсності та відповідна синтетичність художніх засобів поставала б в органічній єдності реальної конкретики образів і широчині філософських узагальнень.

Проте часи, коли митець міг вільно вступати в бій з натуральністю зображуваних фактур, по-новому створювати світ реального (перфарбовувати землю, небо) давно минули. Надбання 1960-х Ілленко сприймав як дещо наївні, пошуки 1970-х – чужі і неприйнятні. Здавалося, що у фільмах, створених Юрієм Ілленком у 1980-х роках, жодні ідеологічні, зовнішні чинники цензурних заборон не намагались стримувати розкішного буяння режисерської фантазії, не заважали наповну

виплеснути на екран невгамовну кольорову зливу, дати волю знімальній камері, відродити на якісно новому рівні лаконічну, навіть жорстку Ілленкову метафору, влучний символ тощо. Удаючись до точності й самообмеженості у виборі матеріалу для своїх робіт, автор-режисер прагнув до мови суворої, прозорої, зрозумілої кожному пересічному глядачеві. При цьому, дедалі послідовніше уникаючи суто зовнішніх ефектів, стримуючи свою пластичну віртуозність, бо ж сам відчував, що ті блискучі засоби кінематографічної виразності, які так активно працювали у фільмах «Криниця для спраглих», «Вечір напередодні Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», втратили на новому етапі творчості свою мистецьку неповторність. А тому режисер знову й знову відновлював пошуки такої зображально-виражальної структури, яка б органічно втілювала його світовідчуття в нових кінематографічних умовах.

Упродовж 1970-х років в українське кіно влилися нові режисерські сили, які з певних ідеологічних причин, на жаль, не лише звернулися до російської літератури або до сучасних тем і камерних сюжетів, але й запросили на головні ролі популярних акторів московських і ленінградських театрів.

Психологічно цікавими дебютами стали роботи таких митців, як:

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| – Михайло Ілленко; | – В'ячеслав Криштофович; |
| – Михайло Беліков; | – Костянтин Єршов; |
| – Роман Балаян; | – Віктор Гресь. |

У цей час поставив свої найвідоміші фільми «В бій ідуть лише “старі”» та «Ати-бати, йшли солдати» актор і режисер **Леонід Биков**, вивівши на кінематографічну арену молодих українських кінозірок:

- | | |
|------------------|--------------------|
| – С. Іванова; | – О. Матешко; |
| – С. Підгорного; | – В. Талашко й ін. |

1980 року в українському кіно з'явилися два фільми, які здобули визнання за межами України та відзначалися високою зображальною культурою:

- 1) «Чорна курка, або Підземні жителі» Віктора Греся;
- 2) «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука.



Кадр із фільму «Вавилон ХХ»

Наприкінці 1980-х з приходом демократії й можливості говорити з екрана правду активізувалася *документальна публіцистика*, були оприлюднені сторінки забороненої історії, вийшла серія фільмів про Чорнобильську трагедію Ролана Сергієнка, стрічка «Дім – рідна земля» Олександра Ковалю, «Я єсть народ» та «Ой горе, це ж гості до мене» Павла Фаренюка.

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте фільми Ф. Ф. Копполи «Хрещений батько», «Хрещений батько-2».
2. Назвіть особливості американських фільмів-катастроф.
3. Як розвивався жанр фантастики в кінематографі США?
4. Які бродвейські мюзикли були екранізовані в 1970–1980 роках?
5. Назвіть останній мюзикл В. Мінеллі.
6. Назвіть режисера фільмів «Кабаре» та «Увесь цей джаз».
7. Назвіть мюзикл М. Скорсезе, у якому виконують композицію «Нью-Йорк, Нью-Йорк».
8. У якому кіномюзиклі дебютував М. Баришніков?
9. Назвіть фільми, за мотивами яких були створені сценічні версії мюзиклів.
10. Вкажіть фільм, що став режисерським дебютом Б. Стрейзанд.
11. У яких номінаціях на премію «Оскар» переміг мюзикл «Кабаре»?
12. Назвіть найкасовіший американський мюзикл 1980-х років.
13. У які номінації премії «Золотий глобус» потрапив фільм С. Сталлоне «Залишитися в живих»?
14. Визначте специфіку італійської моделі авторства в кіно.
15. Розкрийте особливості творчого та теоретичного досвіду П.-П. Пазоліні.
16. Охарактеризуйте фільми М. Антоніоні «Професія: репортер», «Таємниця Обервальда», «Ідентифікація жінки».
17. Проаналізуйте фільми Б. Бертолуччі «Останнє танго в Парижі», «Двадцять століття».
18. Спектакль якого театру був покладений в основу фільму «Бал» Е. Скола?
19. Назвіть здобутки кіномови у фільмах Ф. Фелліні «Амаркорд», «Репетиція оркестру», «А корабель пливе».
20. Які опери були екранізовані Ф. Дзеффреллі?

21. Охарактеризуйте фільми Л. Вісконті «Смерть у Венеції», «Людвіг», «Сімейний портрет в інтер'єрі».

22. Розкрийте специфіку німецької моделі авторського кінематографу як продукту національної культури.

23. Проаналізуйте творчість Р. В. Фасбіндера.

24. Охарактеризуйте творчість В. Герцога.

25. Які особливості творчості В. Ведерса?

26. У чому полягає специфіка шведської моделі авторського кіно?

27. Охарактеризуйте творчість І. Бергмана.

28. Який театр очолював І. Бергман?

29. Назвіть театральні постановки І. Бергмана.

30. Назвіть твори, які А. Вайда спочатку поставив на сцені, а згодом екранізував.

31. Яких театральних акторів А. Вайда запросив до роботи в кіно?

32. Назвіть актора театру кабукі, що був затверджений на роль Настасії Пилипівни у фільмі А. Вайди «Настасія».

33. Яку п'єсу А. Вайда перетворив на телевізійний серіал?

34. Визначте художньо-естетичні домінанти фільмів А. Тарковського «Солярис», «Дзеркало», «Сталкер».

35. Назвіть театральні постановки А. Тарковського.

36. З якими театрами співпрацював А. Тарковський?

37. Яку оперу поставив А. Тарковський?

38. Охарактеризуйте фільми О. Іоселіані «Жив-був співаючий шпак», «Пастораль».

39. Проаналізуйте авторську кінотворчість Д. Асанової.

40. Визначте ідейно-змістові особливості фільму О. Германа «Перевірка на дорогах».

41. Охарактеризуйте героїв авторських фільмів В. Шукшина.

42. На який філософський напрям спирається авторська творчість К. Муратової?

43. Розкрийте національну своєрідність авторських фільмів І. Миколайчука «Вавилон ХХ», «Така довга, така тепла осінь».

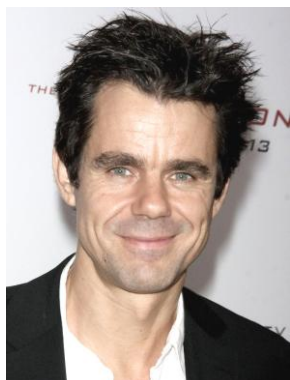
44. Назвіть фільм Ю. Ілленка, у якому презентовано кризовий стан у творчості митця.

45. Назвіть кінострічку Ю. Ілленка, в основу котрої покладено п'єсу Лесі Українки.

Література: 2, 3, 16, 22, 23, 27, 30, 45, 60, 70, 87, 93, 96, 110, 127, 159, 173.

7. СУЧАСНИЙ КІНЕМАТОГРАФ І СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

У 1990-х роках як в американське, так і в європейське кіно прийшло нове покоління режисерів, що, спираючись на різноманітні філософсько-естетичні концепції, презентували власну кінематографічну мову, розглядали у фільмах соціальні проблеми кінця ХХ ст. й певним чином протестували проти бездуховності, прагнули захистити ідеали гуманізму, загальнолюдські цінності.



Том Тиквер

Зокрема, у німецькому кіно означеного періоду події фільмів розгорталися переважно в сучасному місті. Одним з найбільш відомих сучасних режисерів слід назвати *Тома Тиквера*, котрий, представляючи своєрідну кіноформу поєднання стоп-кадрів, анімації та кліпового монтажу, став відомим з виходом на екрани фільму «Біжи, Лоло, біжи» (1998), що певною мірою нагадує комп'ютерну гру. Примітно, що за мотивами фільму кількома роками пізніше було поставлено спектакль. 2000 року на екрани вийшов фільм Тома Тиквера «Принцеса і воїн», а 2002 – «Рай». Вказані фільми зробили митця одним з найбільш відомих режисерів не тільки в Німеччині, але й у Європі. 2006 року відбулася прем'єра фільму «Парфумер: історія одного вбивці» за мотивами знаменитого роману Патрика Зюскінда «Парфумер». Бюджет кінострічки склав близько 50 млн євро.



Емір Кустуріца

Серед художників нового покоління найпомітніший *боснієць Емір Кустуріца*, який, починаючи з фільму «Час циганів» (1989), зумів створити свою, оригінальну естетику, значною мірою засновану на яскравих, емоційних, романтичних та іронічних візуальних метафорах, укорінених в балканській культурі. Найбільш відомі фільми режисера – «Андеграунд», «Чорна кішка, білий кіт», «Життя як диво» й ін.

На початку 1990-х років на батьківщину в **Польщу** повернувся *Анджей Вайда*, який продовжив роботу як у театрі, так і в кіно. У цей час митець презентував такі сценічні постановки, як «Вроцлавська імпровізація» (1996) Тадеуша Ружевича, «Клятва» (1997) Станіслава Виспянського, «Макбет» (2004) Вільяма Шекспіра. Співпрацював митець і з телебаченням. 2001 року він вдався до телевізійної екранізації оповідання «Червнева ніч» Ярослава Івашкевича [32].

Особливої популярності здобула його кінострічка «Пан Тадеуш» (2000) з Ольгердом Ольбрихським у головній ролі.

2007 року на екрани вийшов фільм «Катинь», сценарій якого був побудований на реальній історії загибелі польських офіцерів, розстріляних НКВС. Примітно, що прем'єра фільму відбулась і в Україні.



Фрагмент плаката до фільму «Катинь»

Одним із найбільш відомих лідерів гуманістичного кіно у 1980-х – початку 1990-х років став польський режисер **Кшиштоф Кесльовський**, котрий, увійшовши в європейський кінопростір, зміг передбачити майбутнє своєї країни. Вершина творчості митця – 1988–1994 – припадає на час трансформації суспільно-політичної системи в Польщі. Його фільмова трилогія «Три кольори: синій, білий, червоний», «Декалог» (1989) і «Подвійне життя Вероніки» (1991) здобули міжнародне визнання. Своєю пізньою творчістю Кесльовський набув статусу видатного майстра не тільки польського, а й загальноєвропейського кіно, здобувши такі престижні нагороди, як премія «Фенікс», винагороди в Каннах, «Срібний ведмідь» на Берлінале, «Золотий Лев» на Венеційському МКФ.

Наприкінці 1990-х років у Польщі здобули прихильність і глядачів, і критиків блокбастери за творами Генрика Сенкевича – «Вогнем і мечем» **Єжи Гофмана**, «Камо грядеши?» **Єжи Кавалеровича**, бойовики із Бо-

гуславом Ліндою в ролі супермена, які наслідують голлівудські взірці, а також кінокартини, у яких порушено проблеми моралі та релігії в житті сучасного суспільства – «Борг» **Кшиштофа Краузе**, «Життя як смертельна хвороба, що передається статевим шляхом» **Кшиштофа Зануссі**.



Кадр із фільму «Вогнем і мечем»

Показовим є той факт, що Зануссі реалізувався як режисер не тільки у сфері кіно й телебачення. З 1987 року він плідно працював над драматичними й оперними постановками в Польщі, Німеччині, Італії, Франції, Швейцарії, Україні та Росії. Нині у творчому доробку митця налічується близько 30 театральних постановок і він є одним з найбільш затребуваних у сценічному мистецтві режисерів.

Серед відомих сценічних робіт майстра в Росії – спектакль «Ігри жінок», поставлений 1991 року в МХТ імені А. Чехова, що мав значний успіх у публіки та позитивні відгуки в пресі. 2008 року в Новосибірському театрі «Старий Дім» режисер представив виставу за п'єсою сучасного американського драматурга Отто Ескіна «Дует», де образи визначних актрис минулого допомагали майстрові роздумувати про природу театру, про мистецьке покликання й високу ціну, яку платить художник за успіх і любов публіки.

2010 року Кшиштоф Зануссі створив спектакль у Московському академічному молодіжному театрі за п'єсою «Доказ» Девіда Оберна, де в головних ролях були задіяні молоді талановиті виконавці – Неллі Уварова, Ірина Нізіна, Денис Баландін.

2012 року знову ж таки на московській театральній сцені поставив п'єсу англійського драматурга «Виховання Рити» з Федором Добронравовим та Олесею Железняк у головних ролях, проте репетиції здійснив у Польщі, а потім переніс у Росію. Зазвичай режисер проводив репетиції з виконавцями у власному замиському будинку, віддаючи перевагу повному зануренню в роботу над текстом п'єси, проводячи увесь вільний час з акторами, розмовляючи з ними про ролі тощо.

У такий самий спосіб К. Зануссі здійснював інтенсивні репетиції і з українськими акторами Іриною Дорошенко й Олексієм Богдановичем, коли 2007 року його запросили поставити на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка психологічний детектив «Маленькі подружні злочини» за п'єсою французького драматурга Еріка-Еммануеля Шмітта (переклад Надії Нежданої). Основна частина спектаклю була зроблена у Варшаві, згодом репетиції були продовжені в Києві, де під керівництвом Зануссі виконавці вийшли на сцену, розкривши нові грані та приховані можливості акторів.

2010 року Кшиштоф Зануссі поставив оперу «Дон Жуан» Моцарта в Одеському національному академічному театрі опери та балету.

Своєрідне моделювання картини світу представлене у творчості культового **данського** режисера **Ларса фон Трієра**. Вважаючи, що криза «великого кіно» пов'язана зі зловживанням багатим арсеналом доступних кінематографістам засобів виразності, митець 1995 року разом з однодумцями створив об'єднання «Догма», декларація якого була спрямована проти комерційного кіно і його технологічних надмірностей, зокрема й кіноплівки.



Ларс фон Трієр

На думку авторів маніфесту, це повинно було привести до більшої правдивості та глибини кінематографічної продукції, але насправді означало залучення в професійне кіно елементів домашнього відео й відеоарту.

Унікальною є похмура атмосфера достовірності та правдивості стрічок режисера, що пов'язана з реальністю Данії. Першу відому кінострічку фон Трієра, що успадковує протестантські притчі Дреєра і Бергмана, «Розтинаючи хвили» (1996) було знято на 16-міліметрову кіноплівку. Стрічка тяжіла до естетики телерепортажу, певним чином «оздобленого» високохудожніми пейзажами.

Наступний музичний фільм режисера «Та, що танцює в п'ятні» (2000) розгортається в площині огидного реального й ідеального ірреального, причому перший виконаний в естетиці, проміжній між телерепортажем і «Догмою», а другий – у художній манері відеокліпу, хоч і дещо стриманій. Головну роль у фільмі зіграла ісландська співачка Бйорк, що отримала «Золоту пальмову гілку» за краще виконання жіночої ролі. Примітно, що музичні номери, з яких складається ідеальний пласт, демонстрували на каналі MTV серед кліпів.

У наступному своєму фільмі «Догвіль» (2003), як і раніше, знятому відеокамерою, фон Трієр остаточно відмовився від претензій на реалістичність і створив його в декораціях занадто умовних навіть за театральними мірками, оскільки контури приміщень були просто намальовані на підлозі студії.

Серед найбільш примітних кіноробіт режисера:

- європейська трилогія «Елемент злочину» (1984), «Епідемія» (1987), «Європа» (1991);

- містичний телесеріал «Королівство І» (1994), «Королівство ІІ» (1997);

- знаменита трилогія «Золоте серце» («Розтинаючи хвили», 1996 – «Золота пальмова гілка» у Каннах, «Ідіоти», «Та, що танцює у темряві», 2000 – та сама нагорода);

- «Антихрист» (2009);

- «Меланхолія» (2011).

Педро Альмодовар – один із найвідоміших іспанських режисерів сучасності, лауреат премії «Оскар» і «Золотої пальмової гілки» Каннського МКФ. Митець постійно оновлює кінематографічну мову й водночас має широкий успіх у глядачів,



Педро Альмодовар

черпаючи матеріал для своїх фільмів як із вражень власного життя, так і життєвого досвіду друзів. Найбільш відомі стрічки останнього 20-річчя:

- «Квіти мосі таємниці» (1995);
- «Все про мою маму» (1999);
- «Поговори з нею» (2002);
- «Погане виховання» (2004);
- «Повернення» (2006);
- «Розімкнуті обійми» (2009);
- «Шкіра, у якій я живу» (2011);
- «Я дуже збуджений» (2013).

Примітно, що свого часу молодий Альмодовар був членом театральної групи «Los Gallardos» і грав невеличкі ролі в професійному театрі.

Іспанський режисер *Карлос Саура* у 1990-ті роки продовжував виступати палким прихильником і пропагандистом фламенко, що спонукало його до нового, незвичного поєднання кіно та сценічного мистецтва – створення своєрідних за стилістикою *документальних фільмів-концертів*: «Севіль-Янос» (1991) і «Фламенко» (1995). У кінострічках були задіяні видатні виконавці: співак Камарон де ла Ісла, гітаристи Пако де Лусія і Маноло Санлукар, танцівник Хоакін Кортес та ін.

У фільмах 2000-х років майстер прагнув презентувати так зване *експериментальне (пиево) фламенко*, що передбачало синтез різних хореографічних традицій з тяжінням до східних (як, приміром, у кінострічці «Саломея» (2003), чому сприяв і сам біблійний сюжет), або намагався поєднати фламенко з академічною музикою, джазом, балетом і сучасним танцем, як у кінокартині «Іберія» (2005), де головним стрижнем стала музика І. Альбеніса.

Карлос Саура і в документальних фільмах-концертах продовжував використовувати простір репетиційного залу, який набув символічного значення. Через такий авторський кінопростір митець намагався розкрити світовідчуття іспанців, їхні погляди на світоустрій, плінність часу, тлінність буття. Невипадково в сповненому неповторної краси й чаруючої магії танцю фільмі «Фламенко, фламенко» (2010) майстер вибудував сюжет подібно до життєвого циклу, пов'язавши етапи життя людини з різними жанрами фламенко [20].

1990 року Франко Дзеффіреллі втретє у творчій кінобіографії вдався до екранізації п'єс Шекспіра й презентував фільм «Гамлет». Він укотре підтвердив власну високу репутацію талановитого майстра сучасного трактування творів видатного драматурга.

З метою залучення до кіноперегляду молодій аудиторії режисер, неочікувано для поціновувачів його творчості, запросив на головну роль популярного тоді Мела Гібсона й не прорахувався. Екранізуючи твір, призначений для сценічного втілення, постановник брав до уваги той факт, що кінематографічний переклад театральної п'єси передбачає виникнення нового твору, засоби котрого мають переконувати та підкорювати публіку вже кінематографічними засобами, але при цьому збігатися з тим емоційним враженням, котре склалось у читачів і глядачів від знайомства з першоджерелом. Тож чим більш своєрідна мова, на яку перекладений літературний твір, тим очевиднішими є приклади вираження новими засобами суті його образів, можливості збудження в глядача почуттів і думок, близьких до тих, що виникають при читанні п'єси чи її сценічному втіленні й відкладаються в пам'яті кожної людини, як власне емоційне враження, що залишилось від зустрічі з літературним героєм.

Примітним є той факт, що в часи самого Шекспіра Гамлет був презентований далеко не молодим і витонченим юнаком. Однак уже багато століть на сцені і в кіно принц данський постає, яким завгодно, але не таким, як його пропонував грати визначний драматург. Глядач бачить Гамлета то тендітним, відстороненим від реалій часу юнаком, то безумцем з палаючим поглядом, то месником з лицарською поставою. Саме таким, як його представили публіці Дзеффіреллі й Гібсон. Адже в кожній епохи – свій Гамлет. Тож Мел Гібсон грав героя свого часу, який здатен бити на сполох у тому світі, що знаходився у своєрідному летаргічному сні, опинившись на межі глобальної морально-етичної й екологічної катастрофи. Тож ані хвиля дегероїзації, ані найскладніші постановки інтелектуального театру й кінематографу, ані пошуки в підсвідомості не змогли до цього часу звільнити Гамлета від специфічних рис сценічного героя, нав'язаних йому фантазією поколінь.



Мел Гібсон
у ролі Гамлета

Працюючи протягом десятиліття над такими кінопроектами, як «Горобець» (1993), «Джен Ейр» (1996), «Чай з Муссоліні» (1996), у театрі Дзеффіреллі роботу не полишив. Так, 2000 року в Римському оперному театрі майстер з бездоганним смаком поставив спектакль «Тоска», присвячений сторіччю прем'єри опери на цій сцені. Його можна віднести до класичних зразків оперної режисури.

Тривалий час працюючи над оперними постановками з Марією Каллас, Дзеффіреллі виношував ідею створити кінострічку про видатну виконавицю. Такий фільм-портрет, однак далекий від біографічного жанру, під назвою «Каллас назавжди», з'явився 2002 року вже після смерті співачки. Головну роль у картині, що була своєрідною оповіддю, яка могла розкрити таємницю визначної співачки, показати її сутність, виконала Фанні Ардан.



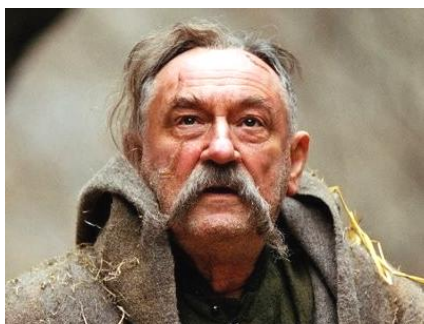
Фанні Ардан
у ролі Марії Каллас

Показово, що всі роботи Дзеффіреллі в кінематографі, драматичному й оперному театрах завжди зрозумілі широкому колу глядачів [20].

В українському ігровому кіно 1990-х років висвітлювали раніше заборонені теми:

- «Лебедине озеро. Зона» Ю. Ілленка;
- «Останній бункер» В. Ілленка;
- «Голод 33» О. Янчука;
- «Вінчання зі смертю» М. Мащенко;
- «Вишневі ночі» А. Микульського;
- «Страчені світанки» Г. Кохана.

Повертаючись до творчості *Юрія Ілленка*, зазначимо, що в означений період фільмом «Лебедине озеро. Зона» розпочався четвертий етап у кінобіографії майстра, який свідчив про системність і цілісність мистецького стилю. На екрані постала єдність емоційної логіки твору і його образності, як процесу, що охопив і соціальне буття, і психологію, і глибини підсвідомості художника. Останній етап у творчості митця завершився грандіозною кінопостановкою «**Молитва за гетьмана Мазепу**» (2001), де художнику вдалося піднятися до вершин самовираження, хоч після неї режисер прожив ще десять років, абсолютно відлучений від кінопроцесу.



Богдан Ступка у фільмі
«Молитва за гетьмана
Мазепу»

У центрі сюжету стрічки – уявний діалог між гетьманом Мазепою та Петром І.

Цей фільм став найсильнішим в українському кінематографі першої чверті ХХІ ст., що за своїм естетичним рівнем випередив час. У ньому постановник запропонував нову кіномову, до якої не тільки глядачі, а й більша частина критиків не були готові.

На жаль, після виходу на екрани кінострічки «Молитва за гетьмана Мазепу» визнаного світовою кіногромадськістю режисера звинуватили в марнотратстві державних коштів, а особливо в «політнекоректності», і фактично вже назавжди заборонили знімати кіно. Дивно, як після мало не дикого «шаленства нетерпимості» [24, 73] митець дихав, жив, писав книжки, прийшов у політику? А тому незаперечною є думка, що за ігнорування державою таланту Юрія Ілленка і його вимушену бездіяльність (у галузі фільмування) хоча б в останні десять років життя будуть розплачуватися нащадки. Усвідомлення станеться з часом, коли доведеться жалкувати, що не пощастило жити з майстром в один час, бути з ним знайомим.

Полярність думок щодо художньої цінності фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» дає, проте, підстави висловлювати твердження про перехід митця в останньому десятиріччі творчості на «найвищий рівень оповіді: без прямої візуалізації певної думки, а зображення подій та образів через стимулювання до мислення» [48, 51].

Найбільш послідовний прибічник авторського поетичного кіно Юрій Ілленко довів своєю творчістю, експериментами-знахідками право на існування цього напрямку. Більше того, його необмежені можливості подальшого розвитку у вигляді кінематографічного видовища образів, звуків, барв, де поезія виникала як невід'ємна приналежність життя, де зрівнювалися й протиставлялися реальність та ірреальність, де виникало таке зображення, у котрому особливе означає всезагальне, а всезагальне споглядається за допомогою особливого, де простір і час еластичні, де кожне слово кіномови – могутній і дієвий засіб у зображенні множинності світу [143].

З початку 1990-х років з розпадом СРСР держава перестала фінансово підтримувати кінематограф і водночас не забезпечувала законодавчо створення приватного кіновиробництва. Це призвело до падіння кіноіндустрії, зокрема й в Україні.

На початку 2000-х вийшли кілька фільмів, які набули широкого резонансу, зокрема за кордоном:

- «Мамай» О. Саніна (номінація на «Оскар»);
- анімаційний фільм «Ішов трамвай №9» С. Ковалю («Срібний ведмідь» на Берліналі та численні нагороди інших кінофорумів);

- документальний серіал «Війна. Український рахунок» С. Буковського.



Постер до серіалу «Війна. Український рахунок»

З часом українська держава почала надавати підтримку молодим режисерам, що дозволило протягом 2005–2006 років реалізувати чимало дебютів, серед яких високу художню якість мають:

- «Кіноманія» Г. Яровенко;
- «Пересохла земля» Т. Томенка;
- «Viva Vita, або Доктор Рижик» О. Бойко;
- «Філософія» А. Пасікової;
- «Світлячки» і «Рай» Н. Кошман;
- «Божичі» А. Харченко.

Виникли нові приватні кіностудії, ігрові фільми, телевізійні канали розпочали продукувати телесеріали.

2006 року український кіноінженер В. Кокуш здобув технічний «Оскар» за винахід знімальних кранів з дистанційним управлінням. На жаль, чимало українських операторів і представників інших кінопрофесій змушені були працювати за кордоном.

1994 року найвищу нагороду Каннського МКФ та «Оскар» здобув фільм американського режисера *Квентіна Тарантіно* «Кримінальне чтиво». Кінострічка була насичена цитатами з фільмів чи не з усіх відомих жанрів. Режисер свідомо підривав жанрові канони, прагнучи до інтертекстуальності. Примітною є постмодерністська реконструкція екранної оповіді, якій митець піддав сюжетну структуру свого фільму: кінокартина складається з кількох мало пов'язаних між собою сюжетів, викладених не лише перехресно, але й у довільній часовій послідовності, коли середина кожного із сюжетів може передувати його початку, а, приміром, персонаж, убитий в одному з фрагментів фільму, може через деякий час з'явитися в іншому.

1997 року помітним мистецьким явищем став фільм *Джеймса Кемерона* «Титанік», в основу якого було покладено документальний факт загибелі морського лайнера 1912 року. Однак, на відміну від фільмів катастроф, режисер розповів історію кохання двох людей, що зустрілися на цьому судні.

Дебютуючи в кіно як аніматор, специфічний американський режисер *Тім Бертон* відзначився здатністю створювати на екрані естетично досконалий цілісний і виразний фантастичний простір:

- моторошний світ потойбіччя («Бітлджус», 1988);
- світ міфів про нечисту силу («Сонна лощина», 1999);
- казковий світ дитячих коміксів («Бетмен», 1989).

Успішним кінематографічним проектом, який стартував у 2000-х, була екранізація книжок Джоан Роулінг про Гаррі Поттера.



Постер до фільму
«Володар перснів»

У сучасному американському кіно сюжети в стилі фентезі використовували для постановок великомасштабних фільмів із застосуванням комп'ютерних технологій, зокрема фільми *Пітера Джексона* «Володар перснів».

Рекордним за кількістю глядачів став фільм Джеймса Кемерона «Аватар» (2010), у якому засуджується насильство. Режисер працював над проектом більше десяти років, застосував новітні технології, зокрема тривимірну анімацію, яка стала засобом для передачі фантастичності фабули.

В американському кіно 1990–2000-х успішно працювали актори Кім Бесінджер, Шерон Стоун, Камерон Діас, Джулія Робертс, Пенелопа Крус, Жан-Клод ван Дамм, Річард Гір, Роберт де Ніро, Том Круз, Стів Мартін та ін.

В означений період жанр *мюзиклу* залишався невід'ємною складовою американського кіновиробництва. Однією з найуспішніших по-



Кадр із фільму «Мулен Руж»

становок того часу, знятою в яскравих помпезних декораціях, можна назвати стрічку режисера База Лурмана «Мулен Руж» з Ніколь Кідман та Юеном Макгрегором у головних ролях. Дія фільму переважно відбувається на сцені вар'єте, де здійснюються репетиції та відбувається шоу. У кінокартині, що виявилася вдалим поєднанням кітч, сучасної поп-культури і вишуканих класичних оперних постановок, актори і блискуче грали, і самостійно виконували всі вокальні номери.

На фільм, у якому виконували світові пісенні хіти (зокрема з репертуару гурту «Queen»), пісні з найвідоміших мюзиклів, обвалилась ціла злива престижних відзнак:

- премія «Оскар» за кращий дизайн костюмів і кращий звук;
- премія BAFTA за кращу чоловічу роль другого плану, кращу музику до фільму;
- премія «Золотий глобус» за кращий фільм – комедію чи мюзикл, кращу жіночу роль у комедії чи мюзиклі, кращу музику.

У цей час з'явилися музичні фільми, де герої не співали, а лише танцювали. Такою є стрічка Пітера Челсома «**Давайте потанцюємо**» (2004) з досить технічними в бальній хореографії Річардом Гіром, Дженіфер Лопес і Сьюзен Сарандон, яка занурює глядача в чарівний і вишуканий світ танцю і є відголосом однойменної стрічки 1937 року з Фредом Астером і Джинжер Роджерс.

Фільм Сільвена Уайта «**Братство танцю**» (2007) об'єднав стилі хіп-хопу і стопінгу, для зйомок якого виконавці шість місяців розучували танцювальні па в спеціальному таборі. Режисер стрічки прагнув занурити глядача в процес творення танцю на сцені й екрані.



Кадр із фільму «Тримай ритм»

Заснований на реальних подіях фільм Ліз Фрідлендер «**Тримай ритм**» (2006) з Антоніо Бандерасом у головній ролі був спрямований на те, щоб допомогти підліткам підняти самооцінку та бути більш відповідальними за своє життя.

У виробництві американських мюзиклів у цей час знову вдалися до продукування серії байопіків, заснованих на фактах життя, передусім, музикантів.

Фільм-біографія, байопік (англ. *biopic* – biographical picture) – кінострічка, що базується на біографії відомих особистостей.

Такими є:

– фільм Ірвіна Уінклера «Улюбленець» (2004), присвячений все-світньо відомому композитору Колу Портеру (котрий, як не дивно, «провалився» у прокаті);

– кінострічка Тейлора Хекворда «Рей» (2004), що висвітлює шлях до слави Рея Чарльза;

– кінокартина Джеймса Мейнголда «Переступити межу» (2005), що є художньою інтерпретацією творчості американського музиканта Джонні Кеша;

– фільм Кевіна Спейсі «Біля моря» (2004), базований на біографічних фактах легенди світової музичної культури Боббі Деріна.

Примітно, що виконавець головної ролі Кевін Спейсі, закоханий у творчість митця, тривалий час мріяв зіграти його роль, отримавши ж запрошення зніматись у фільмі, наполіг на тому, щоб самостійно виконувати пісні та брати участь у запису музики, а також танцювати під відкритим небом.

Фільм режисера Роба Маршала «**Чикаго**» (2002) став найприбутковішим проектом (збори від показу в 300 млн доларів ушестеро перевищили витрати) за всю історію існування студії «Miramax». Він повернув колишню славу жанру мюзиклу. Кінострічка є не першою, але найбільш вдалою екранізацією однойменного успішного бродвейського мюзиклу (що на той момент був показаний на сцені 936 разів), створеного за п'єсою Морін Даллас Уоткінс, в основу якої лягли два реальних, не пов'язаних між собою судові процеси.

Фільм, що дав бродвейському мюзиклу нове дихання і був першим ігровим твором у режисерській практиці Роба Маршала, отримав численні нагороди, зокрема:

- премію «Оскар» за кращий фільм (чого не було за попередні 34 роки існування церемонії), кращу жіночу роль другого плану, кращу роботу художника-постановника, кращий дизайн костюмів, кращий монтаж, кращий звук;

- премію BAFTA за кращу жіночу роль другого плану, кращий звук;

- премію «Золотий глобус» за кращий фільм – комедію чи мюзикл, кращу жіночу роль у комедії чи мюзиклі, кращу чоловічу роль у комедії чи мюзиклі;

- премію Гільдії акторів США за кращий акторський ансамбль, кращу жіночу роль, кращу жіночу роль другого плану;

- премію «Греммі» за кращий збірник саундтреків для кіно чи ТБ.

2007-го музичний фільм «**Лак для волосся**» хореографа і режисера Адама Шенкмана, у якому вкотре в американському кіно було порушено проблему расової приналежності, став базовим для створення бродвейського мюзиклу. Головну роль у кінострічці виконав Джон Траволта, якого було досить важко впізнати в гримі й антуражі героїні-товстухи. При цьому актор не лише неймовірно легко рухався, але й віртуозно танцював.



Джон Траволта і його роль у фільмі «Лак для волосся»

Жанр американського кіно-мюзиклу зробив величезний внесок у світову культуру кінематографа. Саме завдяки мюзиклу зірки американського кіно стали відомі глядачам усього світу.

На межі ХХ–ХХІ ст. все більше театральних режисерів співпрацювали з кінематографом. Постановники з театру активно занурилися в кіновиробництво, не залишаючись при цьому непоміченими. Знімаючи фільми, режисери театру отримали вихід до більш широкої аудиторії й фактично безмежне поле для творчих експериментів. Їх кінороботи стали не тільки номінантами й призерами престижних світових кінопремій і кінофестивалів, а й надовго закарбувалися в пам'яті глядача. У сьогодишнього театального режисера може бути невелика фільмографія, проте майже кожна постановка – це твір, що, як правило, став невід'ємною частиною світового кінонадбання.

Активно працював як у театрі, так і в кіно **британський** режисер, драматург, продюсер **Сем Мендес**. Серед його відомих театральних робіт – вистава «Блакитна кімната» за однойменною п'єсою Девіда Хейра, що була вперше показана 1998 року на сцені Лондонського театру «Донмар Уейрхаус», а одну з ролей у ній виконувала Ніколь Кідман. Того ж 1998 року відбулася прем'єра другого відновлення мюзиклу «Кабаре» в «Kit Kat Klub» (колишньому Театрі Генрі Міллера).



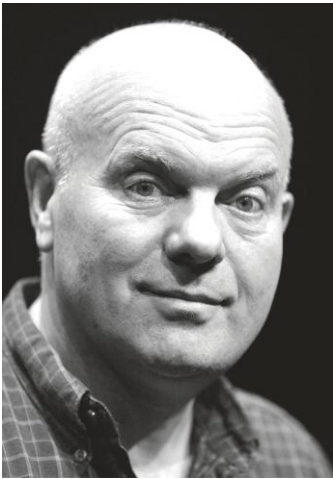
Сем Мендес

Варто назвати й виставу «Вишневий сад» за п'єсою Антона Чехова, з якою Мендес починав режисерську кар'єру в лондонському театрі «Aldwych» з Джуді Денч у ролі поміщиці Раневської.

2016 року постановку в новому перекладі Тома Стоппарда було поновлено, і вона стала одним із двох спектаклів, якими був започаткований проект «Міст» – серії спільних постановок лондонського театру «The Old Vic» і Бруклінської академії музики. Суть театального проекту, авторами якого стали Сем Мендес і Кевін Спейсі, полягає в тому, що протягом трьох років англійські й американські актори кілька місяців грають дві класичні вистави, спочатку в Нью-Йорку, потім у Лондоні.

Уже перша постановка режисера в кінематографі 1999 року **«Краса по-американськи»** стала надзвичайно успішною для митця. Адже серед п'яти премій «Оскар» фільм отримав нагороду «За кращу режисуру».

Мендес є також режисером 23-го фільму й одного з найбільш успішних із всесвітньовідомої серії про спецагента МІ6 Джеймса Бонда – **«007: Координати “Скайфол”»**.



Деклан Доннеллан

Виявив інтерес до кінорежисури й британський театральний постановник і письменник *Деклан Доннеллан* – співзасновник знаменитого театру «Cheek by Jowl». 2012-го разом з Ніком Ормродом він вдався до успішної, за відгуками кінокритиків, екранізації роману Гі де Мопассана «Милий друг» з Робертом Паттісоном та Умою Турман у головних ролях.

Один з відомих режисерів театру, який тісно співпрацює з кінематографом, є **австралієць Баз Лурман** – засновник відомої театральної трупи «The Six Old Company». Він режисерував численні вистави і мюзикли, серед яких найбільш вдалою вважають постановку опери «Богема» Пуччіні (1990) для Сіднейського театру опери, а 2002-го її було адаптовано для бродвейського театру, що й принесло митцеві популярність. Його дебют у кіно «Суворо за правилами» (1992) за однойменною сценічною постановкою – історія про виконавця бальних танців Скотта Гастингса (Пол Меркуріо) і його боротьбу в чемпіонаті з танців – здобув цілу низку нагород:



Баз Лурман

- Каннського кінофестивалю – за кращий молодіжний іноземний фільм;
- ВАФТА – за кращий дизайн костюмів, кращу музику до фільму, кращий монтаж.



Кадр із фільму «Ромео + Джульєтта»

1996 року на екрани вийшла кінострічка режисера «Ромео + Джульєтта» – інтерпретація п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», адаптована до сучасних реалій, з Леонардо Ді Капріо та Клер Дейнс у головних ролях. Фільм не лише став фінансово успішним (касові збори склали 147 млн при бюджеті 14,5 млн доларів), але й здобув нагороди:

- Берлінського міжнародного кінофестивалю (премія Альфреда Бауера – за відкриття нових шляхів у кіномистецтві) – Баз Лурманн;

- «Срібний ведмідь» кращому акторові – Леонардо Ді Капріо;
- Blockbuster Entertainment Awards (премія кращому романтичному акторові) – Леонардо Ді Капріо;
- премія кращій романтичній актрисі – Клер Дейнс;
- MTV Movie Awards – за кращу жіночу роль – Клер Дейнс;
- BAFTA – премії за кращу музику до фільму – Ніл Хупер, за кращий фільм; кращий художній дизайн – Кетрін Мартін, кращий адаптований сценарій – Крейг Пірс, Баз Лурман.

Знятий переважно в Сідней фільм «**Великий Гетсбі**» (2013) – екранізація однойменного роману Френсіса Скотта Фіцджеральда, не-



Постер до фільму «Великий Гетсбі»

зважаючи на неоднозначну реакцію кінопреси, здобув успіх у прокаті й також був удостоєний численних нагород, зокрема, двох премій «Оскар» – за кращий дизайн костюмів і кращу роботу художника-постановника.

«Мулен Руж» (що, окрім нагород і хорошої каси, ще й став світовою класикою в жанрі кіномюзиклу) і «Великий Гетсбі» склали, за висловом самого База Лурмана, «Трилогію червоної завіси» й були об'єднані своєрідним театралізованим стилем.

Сучасні глобалізаційні процеси перетворили весь світ на єдиний кінематографічний простір, тому складно визначити приналежність деяких європейських фільмів до певної конкретної країни, оскільки кінопроекти, зазвичай, створюють шляхом *копродукції*, яка передбачає наявність інтернаціональної знімальної групи.

Копродукція – спільна міжнародна продукція.

Крім того, у сучасному кіномистецтві постмодерну дається взнаки відмова митців від звичних оціночних категорій і критеріїв істинності. Це призводить до іронічного сприйняття й розуміння світу, який складається з розрізнених фрагментів, зв'язок між якими фактично відсутній, що призводить до зменшення емоційної залученості до них глядача.

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте творчість Е. Кустуріци.
2. З якими композиторами в Е. Кустуріци склався творчий тандем?
3. Визначте специфіку фільмів П. Альмодовара.
4. До якої театральної трупи входив П. Альмодовар?
5. Розкрийте суть творчих пошуків К. Кесльовського.
6. Які фільми у 90-х роках ХХ ст. створив А. Вайда?
7. Чим обумовлений успіх фільму Є. Гофмана «Вогнем і мечем»?
8. Які творчі декларації було покладено в основу діяльності об'єднання «Догма»?
9. У чому суть моральних пошуків героїв Ларса фон Трієра?
10. Назвіть складові успіху кінопоттеріани.
10. Охарактеризуйте світ насильства у фільмах К. Тарантіно.
11. У чому специфіка фантастичного кіносвіту Т. Бартонна?
12. Назвіть складові успіху фільмів-фентезі «Володар перснів» П. Джексона.
13. Визначте особливості технологічного кіно Д. Кемерона.
14. Які театральні постановки К. Зануссі створив в Україні?
15. Вкажіть останній фільм у творчій біографії Ю. Ілленка?
16. Назвіть виконавця головної ролі у фільмі «Гамлет» Ф. Дзеффіреллі.
17. Вкажіть фільм Ф. Дзеффіреллі, присвячений видатній оперній співачці Марії Каллас.
18. Яким чином презентований у фільмах К. Саури простір сцени?
19. Назвіть фільми, створені театральним режисером Б. Лурманом.
20. Назвіть театральні та кінороботи Сема Мендеса.

Література: 4, 22, 26, 30, 45, 58, 74–76, 78, 79, 87, 143, 165, 177, 182.

8. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

В ГАЛУЗІ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ТЕХНІКИ

Телебачення відіграє значну роль у популяризації сценічного та кіномистецтва. Воно давно стало важливим засобом масової комунікації, без якого не можна уявити собі нинішнє життя. На сьогодні телебачення є потужним джерелом інформації населення про події в країні та за кордоном, могутнім засобом впливу на духовне життя суспільства. Телебаченням, що є різновидом електронних ЗМІ, прийнято називати творчо-технологічну систему, що діє в інтересах населення. Одержувачем інформації є розділена простором або часом (чи одночасно тим та іншим) масова аудиторія.

Телебачення має такі особливості:

- доступність;
- достовірність;
- особистісний характер спілкування з учасниками передачі, адже коли людина виступає по телебаченню, кожному глядачеві здається, що ця людина звертається саме до неї;
- зручність;
- можливість опосередкованого звернення до телевізійної аудиторії через засоби донесення інформації;
- здатність швидко поширювати інформацію – передавати повідомлення, показувати події в момент їх звершення;
- визначена, заздалегідь обумовлена періодичність, систематичність поширення повідомлень;
- універсальність масової інформації [121].

Сьогодні вже не можна ігнорувати «телебачення, що має перевагу безпосередності впливу глядача перед кіно, поступаючись водночас театру. Ця обставина пов'язана з характером самого зображення. Телебачення не допускає відвертої умовності гри, цілком можливої в театрі» [154, 7].

Посідаючи особливе місце в житті сучасної людини, телебачення має свою жанрову структуру, постійно розвивається й удосконалюється. Воно є невід'ємним чинником культурного процесу сьогодення.

«Виступаючи як транслятор естради, театру, кіно, телебачення виявляє, наскільки послабляється вплив інших мистецтв при їх пасивній передачі, і від спроб пристосувати «для себе» театральні спектак-

лі приходять до усвідомлення власних естетичних принципів, і з часом приходять до ідеї телевізійної постановки, телефільму» [154, 8].

Тривалий час люди мріяли про можливість передачі зображення та звуку на відстань. Ідеї створення електричної системи для передачі рухомого зображення на відстань висловлювали ще в 70-х роках ХІХ ст. Але тільки в середині 1920-х промислово-технічна база розвинулася настільки, що виникла можливість практично реалізувати теоретичні принципи телебачення, висунуті за піввіку до того.

Отже, **телебачення** – це ще й «технічний засіб, спосіб створення передач, трансляцій, показу візуальної інформації з використанням радіотехніки й інших електронних, електромагнітних та електронних систем, проводового і кабельного зв'язку, оптичних (зокрема лазерних і голографічних) систем зі звуковим супроводом або без нього» [121, 413].

Розвиток ідей електричної передачі зображень із самого початку був інтернаціональним. До початку ХХ ст. в одинадцяти країнах було висунуто не менше 25 проектів під назвами **телефотограф, електричний телескоп, телефот** та ін. В основі їх лежали три фізичні процеси:

- поділ переданого зображення на елементарні ділянки й подальше перетворення їх у послідовність електричних сигналів;
- передача цієї послідовності на приймальний пункт;
- відновлення з прийнятого сигналу видимого зображення.

Важливими віхами на шляху розвитку телебачення (або радіобачення) можна вважати:

- виділення 1817 року хімічного елемента селену **шведським** ученим **Йенсом Якобом Берцеліусом**;
- відкриття 1873 року **американським** науковцем **Вільямом Смітом** явища внутрішнього фото ефекту;
- встановлення 1888 року **російським** фізиком **Олександром Столетовим** основних закономірностей зовнішнього фото ефекту.

Відкривши селен, Берцеліус не передбачав, що його досягнення стане першою сходинкою на шляху розвитку телебачення. Більш ніж через півстоліття буде відмічено особливу властивість селену (як і деяких інших матеріалів) змінювати свій електричний опір при освітленні. Учені з'ясують: чим яскравіше світло, що падає на селенову плівку, тим легше вона проводить струм. Світлочутливі властивості селену на практиці були використані лише 1892 року, коли німецькі фізи-

ки Ельстер і Гейтель відкрили фотоэффект, що стало основою сучасного телебачення [38].

Перетворення оптичного сигналу в електричний ґрунтується на явищі фотоэффекту. *Уперше прямий вплив світла на електрику виявив німецький фізик Генріх Герц* під час дослідів з електроіскровими вібраторами. Герц встановив, що заряджений провідник, будучи освітленим ультрафіолетовим промінням, швидко втрачає свій заряд, а електрична іскра виникає в іскровому проміжку при меншій різниці потенціалів. У своїх статтях 1887–1888 років помічене явище Герц описав, але не пояснив. Не зуміли правильно пояснити дію світла на заряди й *німецький фізик Гальвакс, італійський фізик Рігі, англійський фізик Лодж*, який, демонструючи 1894 року досліди Герца у своїй лекції «Творіння Герца», лише припустив хімічну природу явища. *Електрон відкрив Джозеф Джон Томсон* тільки 1897 року, а повне пояснення електронної природи фотоэффекту здійснив 1905-го А. Ейнштейн на основі квантової теорії.

Однак, попри зазначене вище, **26 лютого 1888 року** заслужено вважають одним з визначних днів в історії науки й техніки, зокрема телебачення. У цей день російський учений *Олександр Столетов* *наочно продемонстрував зовнішній фотоэффект* (явище виривання електронів з поверхні речовини під дією світла), показав справжню природу й характер впливу світла на електрику. При цьому чутливий до світла фотоелемент сучасники О. Столетова називатимуть «електричним оком». Від «електричного ока» до сучасного телевізора науковцям довелося подолати величезний шлях, щоб вирішити три надзвичайно важливі завдання:

- 1) перетворити зображення в послідовність електричних сигналів;
- 2) передати їх на велику відстань;
- 3) зробити зворотне перетворення в приймальному пристрої.

Спроби передати зображення на відстань за допомогою електрики відносять до 1876 року, коли *Александр Грехем Белл* винайшов телефон. На той час уже було відомо, що опір селену змінюється залежно від кількості світлової енергії, що падає на нього. Оскільки Белл довів можливість передачі на відстань складного сигналу, винахідники почали розробляти способи «електричного бачення».

1880 року російський учений *Порфирій Бахметьєв* (відомий як фізик і біолог) запропонував теоретично цілком можливу телевізійну систему, названу ним *телефотографом*. Заслуга Бахметьєва перед наукою полягає в тому, що він хоча й не побудував телевізійний апарат, але ви-

сунув один з основних принципів телебачення – *розкладання зображення на окремі елементи для послідовної їх передачі на відстань*.

Незалежно від Бахметьєва ідею розкладання зображення на елементи висловив португальський учений *Адріано де Пайва*. Сьогодні можна стверджувати, що перший у світі проект «електричного телескопа» надійшов до редакції наукового журналу 20 лютого 1878 року саме від професора фізики Адріано де Пайви з міста Порту [43].

Заслуга запровадження в науковий, а згодом і побутовий обіг *поняття «телебачення»* належить штабс-капітану російської армії *Костянтину Перському* (викладачеві електротехніки в Костянтинівському артилерійському училищі). Він уперше в історії телебачення вжив це слово у своїй доповіді «Сучасний стан питання про електробачення на відстані (телевізування)», виступивши 1889 року в Санкт-Петербурзі на I Всеросійському з'їзді. Згодом доповідь повторив 24 серпня 1900 року в Парижі на Міжнародному електротехнічному конгресі. До того часу (і фактично до середини 1930-х років) щодо телебачення в зарубіжній і вітчизняній літературі застосовували терміни: *електричний телескоп, радіотелескоп, дальнобачення*.

Ідеям та експериментам передавання на відстань рухомого зображення передували ідеї й експерименти з передачі нерухомого зображення. Відповідно до принципу «факсимільної телеграми», висунутого шотландцем *О. Бейном* 1842 року, який працював у Росії, *італієць Д. Козеллі* винайшов 1862-го так званий «хімічний телеграф», за допомогою якого можна було передавати по проводах зображення – малюнок або текст. Цей телеграф випробували на лінії зв'язку Петербург – Москва, але він не отримав визнання. Оскільки для того, щоб передати зображення по «пантотелеграфу Козеллі», малюнок або текст потрібно було витравити на мідній пластинці, а в приймаючому пункті аналогічну пластинку піддати настільки ж тривалій хімічній обробці. Практично винахід Козеллі виявився безглуздом, бо між Москвою та



Олександр
Полумордвінов

Петербургом уже функціонувала залізниця, і потяг міг доставити зображення майже за той самий час, який потрібен був при використанні «хімічного телеграфу».

Значний вклад у розвиток кольорового телебачення здійснив *Олександр Полумордвінов*. Наприкінці 1899 року викладач Казанського технічного училища Полумордвінов запатентував систему з передачею сигналів трьох основних кольорів. Він пропонував використовувати два диски, що обертаються на пара-

лельних осях з різними швидкостями. У дисках прорізали щілини: в одному – по радіусах, а в іншому – у формі «логарифмічної або Архімедової спіралі». Число щілин було кратне трьом – за кількістю основних кольорів. На перетині щілин виходив наскрізний ромбічний отвір, який і служив розгортаючим елементом. Для отримання сигналу кольороподіленого зображення пропонувалося закривати щілини в одному з дисків послідовно червоним, зеленим і фіолетовим світлофільтрами. Світло, що проходило через ромбічний отвір, перетворювалося в електричний сигнал за допомогою фотоелемента. Між оптичною проекцією переданого зображення та фотоелементом у кожен момент часу перебував тільки один отвір, закритий світлофільтром тільки одного кольору. Коли цей отвір зрушував за рамку зображення, з протилежного боку набігав наступний отвір, закритий світлофільтром іншого кольору та зміщений на ширину щілини, і т. д. Світлорозподілювач являв собою оптико-механічну систему з послідовною передачею кольорів по рядках (коли світлофільтрами закривали криві щілини) або по кадрах (коли світлофільтри були на радіальних щілинах). Електричний сигнал від фото-елемента передбачалося передавати на приймальний пункт і використовувати для керування яскравістю джерела світла. Цей принцип передачі кольору використовують і досі. 1900 року Полумордвінов переїхав до Петербурга, щоб продовжити освіту, і вступив на третій курс Електротехнічного інституту. В автобіографії він зазначав, що отримав від військового міністерства 2000 рублів на здійснення свого винаходу. Однак створити діючу установку йому не вдалося [40].

Досягнення Столетова щодо фотоелемента відкрило принципову можливість безпосереднього перетворення світлової енергії в електричну. Спираючись на це відкриття, у **Німеччині** 1906 року **Дікман і Глейс** отримали патенти на системи телебачення, що використовували приймач з **електронно-променевою трубкою (ЕПТ)**.

Пізніше викладач Санкт-Петербурзького технологічного інституту **Борис Розінг** 1907 року запропонував (і запатентував у Росії та за кордоном) ідею, що без принципових змін збережена дотепер у сучасних телевізорах. Ідея ця полягала в тому, щоб використовувати для перетворення електричних сигналів у світлові точки видимого зображення **катодну (електронно-променеву) трубку**, створену англійцем В. Круксом і вдосконалену німецьким ученим К. Брауном. Катодна трубка, відповідно видозмінена, постачається безліччю склад-

них і тонких пристроїв – основа сучасних телевізорів: нинішній теле-екран – ніщо інше, як сплюснений торець катодної трубки.

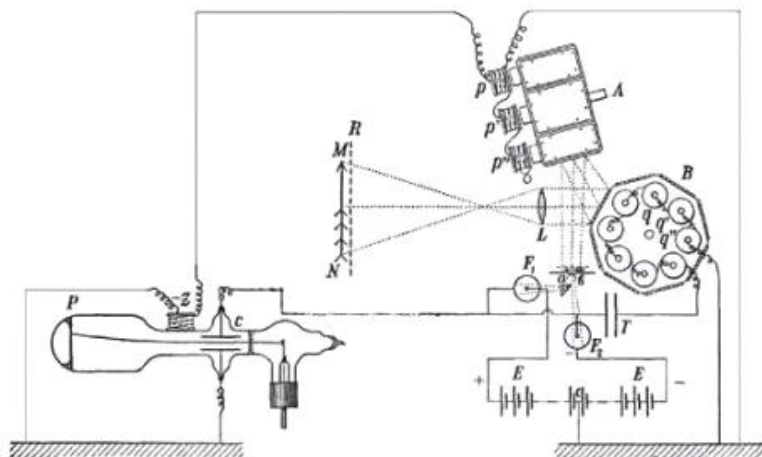


Схема пристрою Б. Розінга



Борис Розінг

Тож 1907 року Розінг запропонував використовувати для розгортання телевізійного зображення катодно-променевою трубкою (за 10 років до цього її винайшов німецький фізик Карл Браун), яку застосовували в осцилографіях. Невагомий електронний промінь у цій трубці можна було змусити «пробігати» по «рядках» зображення з величезною швидкістю.

Розінг сконструював трубку, у якій потік електронів (катодний промінь), викликаний фото ефектом, «бомбардує» торець, покритий ізсередини шаром речовини, що здатний під впливом катодного променя світитися. Телевізійне зображення (градація світла й тіні) виникає як результат більшого чи меншого за інтенсивністю світіння визначених ділянок екрана. Відзначимо, що в розробці Розінга аналіз зображення здійснювався за допомогою оптико-механічного (дзеркально-барабанного) пристрою, а синтез (розгортання) зображення здійснювався без використання оптико-механічного пристрою, що стало типовим для електронних телевізійних систем лише до середини 1930-х років.

9(22) травня 1911 року Розінг продемонстрував науковому товариству на скляному екрані електронно-променевої трубки телевізійне зображення. Передавалося зображення решітки, розміщеної перед об'єктивом передавача. Крім того, Розінг продемонстрував у лабораторних умовах передачу телевізійних зображень простих геометричних фігур і прийом їх з відтворенням на екрані електронно-

променевої трубки. Це був найбільш сприятливий, з погляду передачі, варіант.

Відзначаючи заслуги вченого в галузі електричної телескопії (як тоді було прийнято називати передачу зображення на відстань), Російське технічне товариство присудило йому 1912 року Золоту медаль і премію імені почесного члена товариства К. Ф. Сіменса [61].

Перша світова війна змінила напрям роботи Розінга: йому довелося виконувати завдання військового відомства. Лише після завершення Громадянської війни він відновив свої дослідження в Ленінградській експериментальній електротехнічній лабораторії й 1922 року одержав державний патент на радіотелескоп і додаток до отриманого ним 1911 року «Привілею №18076» на перший у світі електронний телевізор.

1926 року в першому номері журналу «Наука і техніка» Б. Розінг опублікував роботу «Електрична телескопія (бачення на відстані). Найближчі завдання і досягнення». У цій статті автор у всіх подробицях описав усі ті досягнення та функції, якими володіє телебачення наших днів.

Розінга справедливо вважають одним з батьків електронного телебачення. Проте в телебачення немає єдиного винахідника: багато вчених та інженерів об'єднали свої зусилля й, обмінюючись ідеями та відкриттями, розвинули його так, щоб телебачення через десятиліття після дослідів Розінга стало тим, чим воно є.

Окрім Розінга, одним із перших запропонував використовувати телевізійну систему, повністю побудовану на основі електронного устаткування, *Алан Арчібальд Кемпбел-Свінтон*. 1908 року вчений не виготовив апаратуру, але дуже докладно описав свою ідею в журналі «Nature». Його система була заснована на електронно-променевої трубці (ЕПТ), яку винайшов 1897 року Карл Фердинанд Браун у Страсбурзі (трубка з безліччю фотоелементів, сполучених паралельно, кожен з яких до розгортки записував певний заряд і за кожний період розгортання міг віддати тільки один імпульс).

Кемпбелл-Свінтон запропонував використовувати ЕПТ як у передавачі, так і в приймачі й відзначав, що головною проблемою є створення ефективного передавача, який під впливом світлих і темних ділянок буде достатньою мірою змінювати електричний струм для того, щоб

забезпечити необхідну модуляцію електронного променя в приймальному пристрої.



Алан Арчібальд
Кемпбел-Свінтон

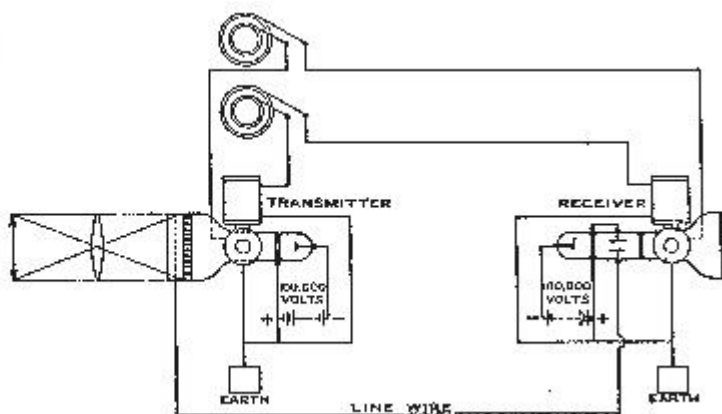


Схема електронно-променевої трубки

Значну роль у розвиток електронного телебачення вніс і винахідник **Борис Грабовський**, що мав українське походження (син українського письменника Павла Грабовського). Його винахід – телефот, запатентований 1925 року, міг здійснювати низькоякісну передачу рухомого зображення на кілька метрів, а потім і на велику дистанцію.

Перший публічний експеримент передачі рухомого зображення провели Б. Грабовський і його помічник І. Белянський 28 липня 1928 року в Ташкенті. Газета «Правда Востока» (№167) у статті «Новий винахід» писала: «Конструкція телефота Грабовського відрізняється багатьма особливостями, які не зустрічаються в жодному з подібних апаратів, винайдених в інших країнах і в СРСР».

4 серпня 1928 року телевізійну апаратуру перенесли на ташкентські вулиці. За 30–40 м від передавача стояла камера-приймач. Навіть зацікавлені перехожі могли спостерігати зображення на маленькому екранчику: трамвай, що рухався, обличчя людей, різні предмети. Так почала діяти перша у світі телевізійна установка, у якій за словами Б. Розінга, «вдалося перекласти всю роботу з передавання зображення на електроніку». Ця подія сталася 1928 року, при цьому В. Зворикін, якому приписують пріоритет у передачі рухомого зображення на відстань, тільки через рік, 1929-го, виготовив кінескоп і лише 1931-го – електронно-променеву трубку.

Б. Грабовському запропонували продемонструвати апаратуру в Москві, у Центральному бюро раціоналізації та винаходів. Однак по

дорозі з Ташкента в Москву телефот (що потребував удосконалення) був пошкоджений і відновленню не підлягав [122].

Павло Шмаков, який стояв біля джерел телебачення СРСР, а згодом здійснив значний внесок у розвиток сучасного телебачення (зокрема кольорового), ознайомився з роботою телефота Б. Грабовського ще раніше та, вважаючи безперспективним, дав йому негативний відгук. Крім того, до 1929 року до ідеї електронного телебачення керівництво СРСР ставилося стримано: повним ходом тривала підготовка до мало-рядкового доступного мовлення, т. зв. «механічного телебачення» із диском Ніпкова. Радіоаматори СРСР приймали з-за кордону саме такі передачі.

На жаль, вважається, що винахід Грабовського не вплинув істотно на хід розвитку вітчизняної електронної телевізійної техніки, оскільки розвиток телебачення передбачав колективні, добре організовані й спрямовані дослідження, що спиралися б на могутню технічну базу.

Багато років потому 23 грудня 1963 року Б. Грабовський отримав лист із Державного комітету радіоелектроніки, у якому зазначалося: «Ваш пріоритет на одержання рухомого зображення за допомогою апарата електронної телескопії не заперечний, а факт видачі патенту скріплює пріоритет за авторами винаходу». Згодом *спеціалізована Міжнародна комісія за ініціативи ЮНЕСКО дійшла щодо цієї справи незаперечного висновку, яким стверджується «факт здійснення Борисом Грабовським та Іваном Белянським першого у світі телевізійного пересилання за допомогою електронних телевізійних пристроїв 1928 року».*

Отже, в основі телевізійної передачі лежать три найважливіші фізичні процеси:

1. Перетворення світлової енергії оптичного зображення в електричні сигнали. Для цього перетворення використовують явище фотоефекту, яке відкрив Г. Герц 1887 року та фундаментально дослідив у 1888–1890 роках професор Московського університету А. Столетов.
2. Передача отриманих електричних сигналів каналами зв'язку.
3. Зворотне перетворення прийнятих електричних сигналів в оптичне зображення. Це перетворення вперше здійснив за допомогою електронно-променевої трубки викладач Петербурзького технологічного інституту Б. Розінг (у 1907–1911 рр.).

Розінг розділив долю багатьох російських інтелігентів: 1931 року під час чергової сталінської «чистки» його арештували та вислали на три роки до Архангельська, але не дожив до закінчення терміну й помер (1933) від крововиливу в мозок. Йому не вдалося довести до кінця задумане. Це зробив у США його учень *Володимир Зворикін*.

Ідея створення телевізора, у якому зображення буде «створюватися» електронним променем, виникла у Зворикіна вже під час навчання в Петербурзькому технологічному інституті. Володимир Зворикін закінчив інститут 1912 року, а через два роки почалася Перша світова війна, і молодому радіоспеціалістові довелося йти до війська. Після Жовтневого перевороту Зворикіну було не до наукових дослідів: йому як колишньому білому офіцерові загрожував арешт. 1918-го – Зворикін виїхав з країни, а 1919-го – оселився в США.

Тільки через рік після приїзду до Америки Зворикіна прийняли на роботу у фірму «Westinghouse Electric». 1923 – новий співробітник зібрав далекий від досконалості зразок системи електронного телебачення. Однак переконати російського інженера в безперспективності електронного телебачення виявилось неможливо. Він наполегливо працював у лабораторії над удосконаленням свого винаходу.

1929-го Зворикін перейшов у Радіокорпорацію Америки, де його ідеями зацікавились і надали фінансову підтримку. За допомогою співробітників талановитий учений виготовив катод зі складною фотомозаїчною структурою, винайшов спосіб посилювати малі струми, що виникають у мініатюрних фотоелементах, вирішив інші технічні проблеми. У результаті кропітких експериментів 1931 року була створена працездатна *передавальна телевізійна трубка – іконоскоп*, на який було зареєстровано патент на передавальну телевізійну ЕПТ. Принципово важливим у цій електронно-променевої трубці було те, що фотокатоди з посрібленої слюди «запам'ятовували» заряди, утворені фокусуванням на них зображенням, а скануючий електронний промінь нейтралізував заряди й одночасно модулювався. Слід зазначити, що приблизно в той самий період з'явилися пристрої без «запам'ятовування» зарядів (наприклад дисектор зображення Філа Фарнсуорта), що були менш вдалим. Через рік після винаходу іконоскопа Зворикін винайшов *кінескоп* – приймальну телевізійну електронно-променеву трубку з електростатичним відхиленням і фокусуванням променя.

Прийнято вважати, що саме **В. Зворикін став творцем основних (передавального та приймального) елементів електронного телебачення.**

Згодом Радіокорпорація Америки (RCA, Ар-Сі-Ей; Radio Corporation of America) налагодила серійне виробництво апаратури, і 1936 року у США започаткували перші телевізійні передачі.

Другою важливою віхою в розвитку телебачення стало механічне телебачення. 1884 року німецький інженер (на той момент ще студент) **Пауль Ніпков** запатентував пристрій «електричний телескоп», у якому для «розгортання» зображення були застосовані диски з отворами, розташованими по спіралі. При обертанні диска отвір у периферії пробігав верхній «рядок» зображення, наступний отвір, розташований трохи ближче до центру, – другий рядок і т. д. За один оберт диска «розгорталося» все зображення. Отже, ідея Ніпкова полягала в тому, що на передавальному кінці лінії зображення розкладалося на окремі електричні сигнали, потім здійснювалася послідовна передача цих сигналів і відновлення цього повного зображення на приймальному кінці. Такий спосіб давав можливість передавати телевізійне зображення по одному телефонному або радіоканалу. Основу камери становив широковідомий нині **диск Ніпкова**. Він мав 24 отвори, розташованих на однаковій відстані по спіралі в периферії диска. Передане зображення фокусувалося на невеликій ділянці периферії диска, а сам диск обертася з частотою 600 об./хв. При обертанні диска зображення послідовно сканували отвори по прямих лініях. Лінза, встановлена за проєктованим зображенням, збирала послідовні світлові вибірки та фокусувала їх на одному селеновому елементі. При цьому селеновий елемент формував послідовність струмових сигналів, кожен з яких був пропорційний яскравості окремих елементів зображення. На приймальному боці Ніпков запропонував використовувати магнітооптичний (заснований на ефекті Фарадея) модулятор світла, що змінював яскравість відновлюваного зображення. Для формування зображення був необхідний інший диск, аналогічний диску передавача, що обертася синхронно з ним.

Ніпков не займався створенням апаратури, що було дуже важливо, оскільки технологія того часу не дозволяла створити подібну систему. Адже тільки один модулятор світла потребував би керуючого сигналу потужністю 10 Вт. Однак його диск послужив моделлю для кількох пізніших телевізійних систем. Так, *на початку 1920-х років Джон Лоугі Берд у Великій Британії і Дженкінс у США абсолютно незалежно один від одного провели цілу низку експериментів з передачі телебачення з використанням механічної розгортки.* Причому Джона Берда більше цікавила перевірка реалізації своїх ідей, ніж їх промислове впровадження.



Джон Лоугі Берд – один із першопрохідців телебачення, чий дослідження відкрили дорогу іншим винаходам

Одну з перших публічних демонстрацій механічного телебачення здійснив Дженкінс 13 червня 1925 року, коли передав зображення між авіаційною станцією повітряно-морських сил в Анак (штат Меріленд) і своєю лабораторією у Вашингтоні (округ Колумбія), тобто на відстань у кілька кілометрів.

Принцип сканування за допомогою диска Ніпкова став основою й для *телевізійної системи шотландського вченого Джона Берда*, який 1926 року демонстрував публіці передачу зображення і відтворення його на екрані. Телевізійна система Берда дуже відрізнялася від сучасного телебачення. Надбання системи вченого полягало в тому, що через дуже низьку роздільну здатність екрана передавати телевізійне зображення можна було за допомогою звичайної середньохвильової радіосистеми. Берд міг передавати зображення, використовуючи радіосистему компанії BBC.

Слабке й мерехтливе телевізійне *зображення* з дуже невисокою роздільною здатністю, яке продемонстрував Берд, *було розміром приблизно з поштову марку*. Зображення не можна було вдосконалити в межах системи механічного телебачення без зміни фундаментальних технологічних принципів роботи телебачення [46].

Берд назвав свій прилад «телевізором», котрий справді був телевізором (тобто передавачем зображення), а не «телеприймачем».

Берд продемонстрував свій прилад в одному з лондонських університетів у Сохо. Але винахіднику не вдалося домогтися передачі півтонів, і на екрані було видно лише силуети замість осіб.

1926 року шотландський учений зробив повторну спробу – цього разу публіка, яка була присутня на першому публічному телесеансі в історії, була вражена.

Ще через два роки Берд уперше створив діючу модель кольорового телевізора – за 30 років до його широкого практичного використання (1929 р. експериментальну телевізійну передачу в кольорі провели й співробітники американської компанії Bell).

Диски Ніпкова виявилися, на диво, «живучими»: їх використовували в ранніх телевізійних передачах аж до початку 1930-х років. У дисках було 30 отворів, що відповідало 30 рядкам розгортки, а для того, щоб отримати чітке зображення, необхідно мати в 20 разів більше рядків. Оскільки при цьому диск збільшувався до зовсім неприйнятних розмірів, усе виразніше виявлялася безвихідь напрямку, що базувався на механічній розгортці зображення.

1928 року Берд провів першу трансатлантичну телепередачу, тоді ж мовна корпорація ВВС, використовуючи передавачі Берда, продемонструвала «радіовізійний» передавач W3XK. 2 липня цього ж року почалися перші регулярні передачі-«радіофільми» на міста східного узбережжя США. 3 вересня 1929-го розпочалися регулярні телепередачі у Великій Британії. Того ж року в Німеччині Ніпков здійснив першу передачу зображення по проводах, а 1930 – на виставці в Берліні винахідник обійшовся без них. Телебачення швидко завойовувало своїх прихильників.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть історичні та технічні передумови виникнення телебачення.
2. Розкрийте суть відкриття О. Столетова.
3. Охарактеризуйте проект телевізійної системи Андріано де Пайви.
4. Визначте роль телебачення в популяризації досягнень кіномистецтва.
5. Яким чином відкриття електрона Д. Д. Томсоном сприяло розвитку телебачення?

6. Розкрийте суть винаходу А. Белла телефону і його вплив на спроби передачі зображення на відстань за допомогою електрики.
7. У чому суть телевізійної системи П. Бахметьєва?
8. Сформулюйте перший з основних принципів телебачення.
9. Якого року Костянтин Перський запропонував термін «телебачення»?
10. Чи мала розвиток ідея «факсимільної телеграми» О. Бейна?
11. Який практичний сенс «хімічного телеграфу» Д. Козеллі?
12. Назвіть найважливіші процеси, що лежать в основі телевізійної передачі.
13. Охарактеризуйте особливості проекту багатопровідної телевізійної системи Д. Д. Редманда.
14. Розкрийте основні ідеї проекту телевізійної системи з розгортанням електромеханічними комутаторами К. Сенлека.
15. Назвіть ім'я вченого, що стояв біля витоків системи механічного телебачення.
16. Розкрийте суть винаходу П. Ніпкова.
17. Визначте роль Б. Розінга в практичній демонстрації дослідів з відтворення телезображення на електронно-променевої трубі.
18. Назвіть особливості проекту електронної телесистеми О. Зворикіна.
19. Де було вперше продемонстровано роботу радіотелефона Б. Грабовського?
20. Назвіть офіційну дату народження електронного телебачення.
21. Чому винахід Б. Грабовського майже не вплинув на хід розвитку телевізійної техніки?
22. Дайте визначення поняття «телебачення».
23. Назвіть основні ознаки телебачення.

Література: 4, 13, 17, 18, 88, 89, 90, 104, 126, 153, 154, 174, 187.

9. ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

В РОБОТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ СТУДІЙ

Телебачення як засіб масової комунікації – складна система, різні зони якої по-різному відображають реальність. Найбільшими з цих зон вважають художнє та позахудожнє телебачення. Під системою художнього телебачення слід розуміти всі види телепрограм, створені з використанням екранного та сценічного мистецтва. Художнє телебачення і радіомовлення охоплюють репродуктивну і продуктивну підсистеми. Це мовлення, яке увібрало в себе якості, що визначають приналежність творчої праці співробітників електронних засобів масової інформації (ЗМІ) до сфери мистецтв. Славні традиції художнього мовлення має Українське телебачення. Почавши в перші роки свого існування з трансляції в ефір художніх кінофільмів і вистав українських театрів, створивши згодом і свій штатний телевізійний театр, Республіканська телестудія у 1960–1980 роках мала п'ять спеціальних мистецько-художніх головних редакцій, які на 70% забезпечували ефір власною художньою продукцією [121].

Масова комунікація – це такий процес виробництва, поширення та обміну інформацією, який відбувається за допомогою певних технічних засобів і технологій. Інформує людину про світові та локальні події, заповнюючи її дозвілля, засоби масової інформації впливають на систему її мислення, світогляд, культуру.

Телебачення, як і кожний наступний за виникненням засіб масової комунікації, успадкувало від своїх попередників їхні **виразальні засоби**, що можна поділити на:

- текстові;
- звукові;
- зображувальні;
- екранні.

У 1929–1930 роках було започатковано телемовлення в низці країн Європи та США на апаратурі з механічним розгортанням. Перша реакція публіки на новий засіб комунікації була схвальною, але незабаром глядачі розчарувалися, оскільки зображення було незначним за розміром, тьмяним і нечітким. Нагадаємо, що президент найбільшої американської радіокорпорації RCA, уродженець Білорусії Д. Сарнов

запропонував В. Зворикіну очолити розробку апаратури електронного телебачення.

Вкладені в цю справу великі кошти дали очікуваний технічний ефект. 26 червня 1933-го на з'їзді Товариства радіоінженерів у Чикаго Зворикін доповів про створення повністю електронної телевізійної системи, що забезпечувала чіткість передачі зображення більше ніж 300 рядків. А через півтора місяця, 14 серпня, приїхавши в СРСР на запрошення радянського уряду, він повторив свою доповідь у Ленінграді та Москві. Комерційним підсумком візиту став продаж Московському телецентру (МТЦ) студійної апаратури на 343 рядки, 25 кадрів.

Протягом *1930-х років* зусилля вчених і винахідників були спрямовані на розробку електронних систем розгортання, тобто телебачення вступило в свій новий етап розвитку – *період удосконалення*. Перший час після своєї появи телебачення використовували переважно для того, щоб інформувати населення про останні події в країні та світі. Примітним стало бурхливе поширення телевізійного мовлення.

Телебачення у **Франції** з'явилося 1929 року (щойно виникла можливість застосувати винахід на практиці) і почало розвиватися відразу ж після досягнень у сфері електроніки, що дозволило телебаченню передавати зображення. Перші експерименти з «радіобачення» у Франції здійснювала лабораторія Рене Бартелемі, де було створено перший французький малорядковий телеприймач і 14 квітня 1931 року проведено перший публічний телесеанс. Франція стала однією з перших країн, де розпочалася телетрансляція на власних теренах.

1934 року у Франції було здійснено першу зйомку на вулиці. Від вулиці Гренель до Ейфелевої вежі, де знаходився передавач з антенами, проклали кабель. Роком пізніше телепередачі стали регулярними. Репертуар будували з номерів кабаре, цирку. Над передачами працювали провідні актори й танцівники Паризької опери [46].

1935 рік у Франції офіційно вважають датою народження телебачення.

1936 рік був примітним для французького телемовлення – початком використання іконоскопа Зворикіна (вдалося підняти стандарт розгортки до 455 рядків).

1937 – відбулась міжнародна виставка в Парижі, на якій презентували телеустановки, домашні телевізори цілком прийнятних розмірів. У відвідувачів виставки брав інтерв'ю перший репортер французько-

го телебачення Жак Доно, уперше було здійснено прямий репортаж з вулиці.

1938 – уряд Франції оголосив про намір покрити всю країну телемережею. Передачі стали щоденними (15 год на тиждень). У країні налічувалося всього лише 500 телевізорів, які виготовляли напівкустарним способом. Тому спеціальна комісія з питань телебачення закликала приватний сектор розпочати їх масовий випуск.

1939 – було створено урядову організацію RDF (Radiodiffusion française, Французьке радіомовлення) для ліцензування радіостанцій.



У Франції, так само як у Великій Британії та Німеччині, витрати на експериментальне телебачення покривала абонентна плата за користування радіоприймачами. У 1930-х роках у питаннях мовлення політичні міркування переважали над економічними: європейські уряди не поспішали ділити контроль над ефіром з промислово-фінансовими корпораціями [106].

Перше регулярне телебачення в **Німеччині** з'явилося 1935 року. Нацистське керівництво, усвідомлюючи величезні потенційні можливості телебачення, усіяко підтримувало його впровадження. У березні 1935 року було оголошено, що передачі берлінського телецентру стають регулярними. Передачі в Німеччині, дійсно, ішли тричі на тиждень. На телевізійних екранах демонстрували спектаклі, концерти, *скетчі*, виступи партійних і державних лідерів, передачі для молоді, пропагандистські бесіди тощо.

Скетч (англ. *sketch* – ескіз, начерк, від грец. *σχέδιος* – випадковий, імпровізований) – невелика комічна п'єса з двома, рідше трьома персонажами.

Була навіть показана спеціально написана для телебачення 30-хвилинна опера «У ластівковому гнізді».

Телеопера – це «різновид музично-драматичного твору. На відміну від опери театральної, телевізійна відзначається обмеженою кількістю сюжетних ліній і персонажів, меншим хронометражем, використанням можливостей монтажу, великих планів і спецефектів, поділом на епізоди, картини (а не акти). Основою телеопери є лібрето і сценарій» [121, 419].

Нестачу телеприймачів у Німеччині намагались компенсувати колективними переглядами передач. 9 квітня 1935 року в берлінському музеї пошт з'явився перший телесалон на 30 глядачів з двома телевізорами, а восени того самого року відкрився *телетеатр* з проек-

тором на 300 глядачів. 1936 року Олімпійські ігри в Німеччині передавали кабелем до телевізійних станцій у Берліні та Лейпцигу, при цьому публіка могла подивитися ігри наживо. Крім того, у 25 пунктах Берліна працювали переглядові зали. Обсяг прямих трансляцій виріс до 8 год на добу.

Націонал-соціалістичне телебачення проіснувало з березня 1935-го до вересня 1944-го. Його сигнал приймали близько 700 телевізійних апаратів по всій Німеччині.

У **Великій Британії** публічне телебачення було започатковано 2 листопада 1936 року, коли компанія BBC розпочала передачі першого у світі публічного регулярного телебачення високої чіткості з вікторіанського Alexandra Palace (Палацу Олександрри) на півночі Лондона. Передачі тривали по дві години на добу шість разів на тиждень за розкладом, що оголошували заздалегідь. Один день відводився профілактичному ремонту обладнання. Такої традиції дотримувались пізніше телеслужби багатьох країн, навіть якщо необхідності в ремонті не було: передбачалось, що один день глядачі повинні відпочивати від телевізора і присвячувати домашнім справам.

Програми передач Бі-Бі-Сі відрізнялись вигадкою, розмаїттям і тонким художнім смаком. Глядачі Великої Британії мали змогу бачити концерти знаменитих англійських та американських комедійних акторів, виступи співаків, вистави театрів-кабаре. Особливий інтерес телеглядачів викликали трансляції вистав: «Макбет» з театру «Олд Вік» (Old Vic Theatre) з Лоренсом Олів'є у головній ролі; «Дванадцята ніч» з театру «Фенікс» (Phoenix Theatre) з Майклом Редгрейвом та Пеггі Ешкрофт та інших знаменитих спектаклів того часу.

Позастудійний запис – це фіксація подій на місці на магнітну стрічку з відтворенням запису в інший час через радіостанцію чи телецентр. На телебаченні здійснюють за допомогою тележурналістського комплекту, пересувної телевізійної станції, на радіо – з використанням портативних чи стаціонарних (пересувних) аудіомагнітофонів.

Тележурналістський комплект – це комплект телевізійного обладнання, що використовують для позастудійного відеовиробництва. Містить у собі камеру з автономним електроживленням, штатив, портативне світло [121].

Компанія Бі-Бі-Сі успішно вела позастудійні телепередачі – репортажі з тенісних змагань, яхтових перегонів, футбольних матчів, однак вершиною передвоєнних прямих трансляцій була демонстрація коронації Георга VI (1937) [46].

У Великій Британії телевізійну систему на 405 рядків створювала компанія **Marconi-EMI**.



Ісаак Шенберг

Роботою компанії Marconi-EMI керував Ісаак Шенберг, уродженець міста Пінська (Білорусь). До 1914 року він працював головним інженером заводу Російського товариства бездротових телеграфів і телефонів у Петербурзі. Уже навесні 1935 року британську систему електронного телебачення демонстрували в дії і її роботу було показано делегації СРСР.

Передачі ВВС (Бі-Бі-Сі), що використовувала цю систему, почалися 1936 року і були припинені 1 вересня 1939-го у зв'язку з початком Другої світової війни.

На своєму ж першому надзвичайному засіданні уряд Великої Британії ухвалив рішення припинити телевізійне мовлення. Корпорації ВВС було надано усього 10 хв для припинення телетрансляції. Примітно, що в момент припинення телетрансляції на екранах демонстрували мультфільм Уолта Діснея, у якому мишенятко Міккі саме промовляло: «Здається, нам усім пора додому». Після цього англійський екран згас на довгих сім років.

До війни аудиторія каналу ВВС налічувала 25–40 тис. будинків. Перерва в телемовленні під час Другої світової війни була зумовлена тим, що ультракороткі хвилі, на яких здійснювались передачі, були б своєрідним пеленгом для німецьких бомбардувальників, крім того, інженери й техніки були необхідними для військових цілей. Крім того, у роки війни ВВС «використовувала телеобладнання для демонстрації заходів проти повітряних нальотів, способів гасіння запалювальних бомб, інструктажів з протиповітряних заходів. Телетехніку використовували для повітряного спостереження, автоматичного управління літаками, для оборони в темноті. Саме під час війни у Великій Британії були змонтовані особливі телекамери для визначення місцезнаходження літаків у темноті» [46, 39].

Перші спроби експериментального телемовлення в **Італії** було здійснено в 1934–1939 роках, коли в Римі, а потім у Мілані з'явилися транслявальні антени (з радіусом дії, що не перевищував 15–20 м), випробовували як власні, так і зарубіжні телесистеми.

1939 року інженер Москателлі представив Муссоліні перший телевізор італійського виробництва, котрий диктатор схвалив. У той час

телевізор могли дивитись тільки обрані члени суспільства, тому в довоєнному Римі було всього три телевізори. Один із них – у Муссоліні, другий – стояв у приймальні міністра внутрішніх справ, третій – належав успішному комерсанту Вінченцо Джерміні, котрий встановив телеприймач у своєму магазині на площі Святих апостолів і дозволив дивитись телепередачі усім охочим. Трансляція телепередач відбувалася з 18.30 до 20 год, а потім ще раз з 21.00 до 22.30. Іноді співаки й актори, щойно бачені глядачами по телевізору, приходили на площу Святих апостолів, їх оточували шанувальники, що аплодували й просили автографи. Так в Італії з'явилися перші телезірки.

З початком Другої світової війни частоти, на яких велися трансляції, віддали військовим літакам, антени демонтували.

Телемовлення в Італії відновилося тільки 1954 року.

У США перша передача з Вашингтона до Філадельфії (портрет президента Гардінга) була здійснена 1921 року, а перше живе зображення було передано по радіохвилях 1925-го, при цьому експериментальні телевізійні станції з'явилися 1931 р.

1939 – у США розпочалося масове виробництво телевізійних приймачів з 9-дюймовим екраном. Того ж року кілька сотень постійних власників телевізійних апаратів, які проживали в Нью-Йорку та його передмісті, дивилися по телебаченню відкриття Всесвітньої виставки. 30 квітня 1939 року у США розпочалося регулярне телемовлення з Нью-Йорка [60].

Першою за часом створення мовною компанією США є NBC (National Broadcasting Company, Національна телерадіомовна компанія), яка була створена 1926 року як дочірнє підприємство корпоративної «Радіокорпорація Америки» (Radio Corporation of America). Перші телепередачі в його системі вели 1931 року, а регулярне телевізійне мовлення розпочалося у 1939–1941 роках. Основними її складовими були:

- телемережа NBC TV і NBC Entertainment (Ен-Би-Сі – Розвага) – відділення, що займалося підготовкою програм, рекламою та збутом;
- відділення власних телестанцій;
- NBC Radio – відділення, що мало радіомережу та власні радіостанції;

– NBC Sport і NBC News – відділення новин, що обслуговувало як радіо, так і телевізійну мережу корпорації.

Уже в той час NBC випускала свій тележурнал «NBC Magazine».

Регулярне телемовлення в часи Другої світової війни здійснювалося тільки в США, де перейшли на 525-рядковий стандарт і провели експериментальні роботи щодо кольорового телемовлення.

У колишньому СРСР розвитку телебачення надавали великого значення. Держава мала намір використовувати телевізійні системи передусім у військово-промисловому комплексі, а тому активно фінансувала науково-дослідні розробки з удосконалення й здешевлення телевізора та розбудови телемережі. Перевагу, на жаль, надавали *розвитку механічного телебачення*, яке не мало перспектив з технічної



Павло Шмаков

точки зору щодо пересилання на відстань якісного зображення й звуку, але через «дальнобійність» і простоту приймальної апаратури телебачення розвивалось саме в цьому напрямі.

1930 року у Всесоюзному електротехнічному інституті було створено лабораторію телебачення на чолі з *Павлом Шмаковим*. Учені цього наукового осередку долучились до розробки та побудови *передавального пристрою й приймача (з диском Ніккова) механічного телебачення*.

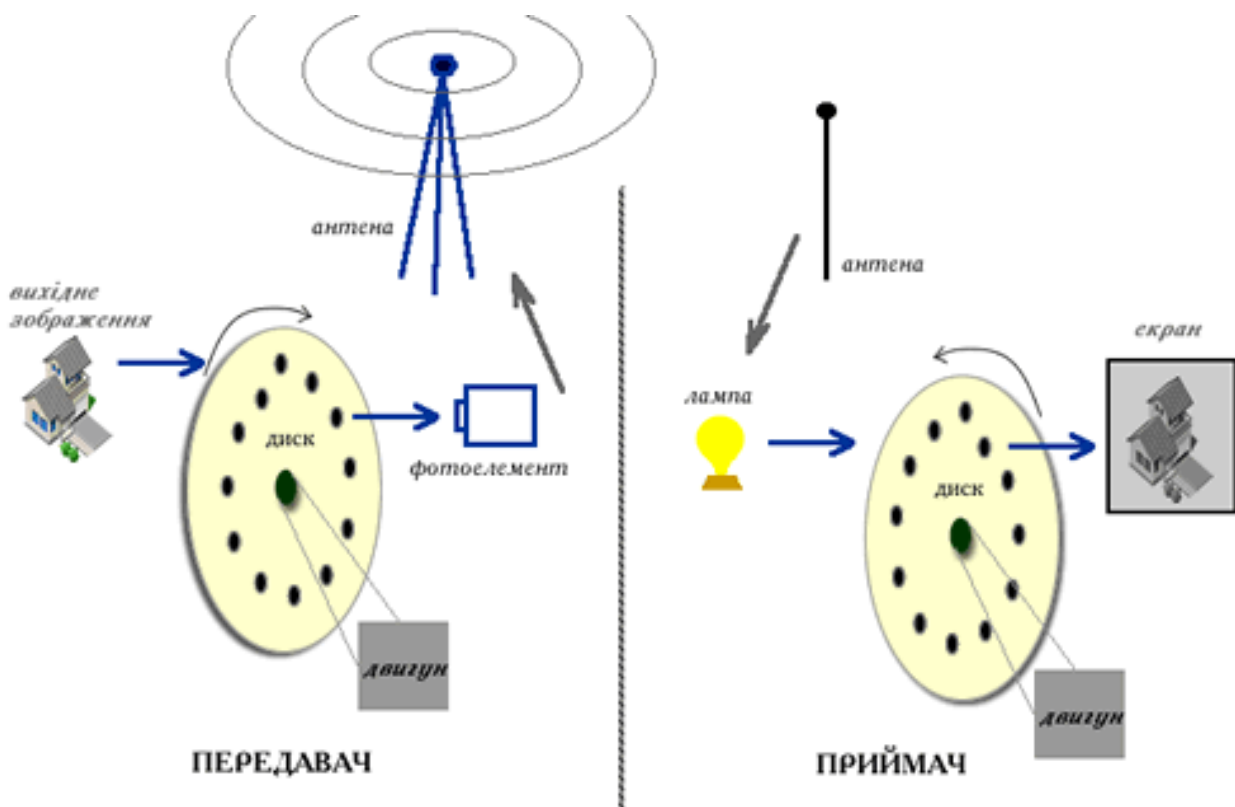


Схема роботи механічного телебачення

Система давала зображення, розкладене на 30 рядків (1200 елементів). Електричні сигнали, що несли зображення та звук, передавалися роздільно, отже, для прийому телепередачі були потрібні два радіоприймачі, один із яких мав телевізійну приставку. У зв'язку з тим, що електричні сигнали перетворювалися у світлові за посередництва неонові лампи, котра випускала промені червоної частини спектра, екран механічного телевізора світився рожевим світлом (сучасний монохромний телевізор має екран блакитного світіння, а до 1940-х років світіння екрана було зеленим).

Значний внесок у розвиток техніки телебачення 1930-х зробили інженери й учені: В. Архангельський, Г. Брауде, І. Джигіт, І. Горон, Л. Кубецький, О. Шорін, О. Константинов.

30 квітня 1931 року газета «Правда» надрукувала таке повідомлення: «Завтра вперше в СРСР буде здійснено якісну передачу телебачення (дальнобачення) по радіо. З короткохвильового передавача РВЕІ-1 Всесоюзного електротехнічного інституту (Москва) на хвилі 56,6 м буде передаватися зображення живого обличчя та фотографії» [167].

Телевізійна програма – це «форма існування, показу в ефірі окремих передач, фільмів, різних за спрямуванням, тематикою естетикою. Програмна форма телебачення створює специфічні умови екранного життя кожної передачі, яка стає частиною цілого» [121, 347].

У цій першій публічній телепередачі були показані співробітники лабораторії (зображення, які рухалися) і фотографічні портрети без звукового супроводу. З 1 жовтня 1931 зі студії при Московському радіовузлі транслювали телепередачі за німецьким стандартом: 30 рядків, 12,5 кадрів на секунду на середніх хвилях, що дозволяло приймати їх в інших містах і навіть за кордоном. Апаратуру розробив у Москві В. Архангельський з іншими співробітниками Всесоюзного електротехнічного інституту під керівництвом П. Шмакова. Наступного року до показу власних програм приступили студії в інших містах СРСР, зокрема в Ленінграді, на апаратурі, виготовленій на заводі імені Комінтерну під керівництвом А. Мінца. 1933 року промисловість налагодила виробництво дискових телевізорів «Б-2» конструкції А. Брейтбарта, розробленого 1931 року.

Незабаром почалася підготовка до *регулярного телемовлення*. 1932 – вийшли в ефір регулярні передачі через радіостанцію в Москві, що працювала на хвилі 379 м (зображення) і 720 м (звук) і знаходилась неподалік від Театральної площі. У цих передачах актори московських театрів (В. Рижова, Є. Турчанінова, С. Міхоелс, І. Ільїнський, В. Яхонтов, І. Москвін) читали вірші та короткі оповідання А. Чехова, що заклало підмурок *літературному театру*.

Літературний театр на телебаченні і радіомовленні – це поєднання літературного твору з мовою театру й телебачення, радіомовлення, донесення його задуму й змісту до глядачів (слухачів) за допомогою акторів, постановчого мистецтва, з використанням аудіовізуальних засобів. Жанрами літературного театру є читання по телебаченню і радіомовленню текстів акторами, інсценізація, створення теле- чи радіопортретів героїв, авторів творів і нарисів-оповідей про них тощо [121].

Основною вимогою літературного театру є прагнення знайти ту форму, яка б дозволила режисерові й акторам найбільш повно розкрити зміст літературного твору. Форми, які використовує літературний театр, можуть бути різноманітними – від читця в кадрі до складної літературної композиції. Літературний театр будується на принципах точного прочитання літературного тексту, коли до скорочень звертаються лише в разі гострої необхідності (через обмеженість часу трансляції). У цьому полягає відмінність літературного телевізійного театру від *телевізійного спектаклю*, у якому літературний твір завжди трансформований, перекладений з оповідної форми в драматургічну.

Реалізуючи прочитання літературного твору через драматургію сценарію, телебачення намагається продемонструвати свої можливості в інтерпретації прозового чи поетичного твору, використовуючи виражальні засоби телевізійного екрана: композицію кадру, його ракурс, ритм, темп дії, монтаж, музичне, художньо-декоративне рішення, манеру й стиль акторського виконання.

Однією з найбільш поширених форм літературного театру є *театр одного актора*, де зберігаються основні театральні принципи в роботі актора з текстом ролі. Такий підхід дозволяє режисерові та виконавцям з максимальною точністю відтворити авторський текст, інтонацію та ставлення до героїв. Часом літературний твір, презентований телебаченням у такий спосіб, членують і виконують окремими розділами, передбачаючи серійність телевізійного перегляду [62].

Серед перших телепередач 1930-х років, що були демонстровані на крихітному екрані, були *літературні читання*, з якими виступали актори, читці. І хоча в той час глядачів передусім цікавив сам факт трансляції зображення на відстань і ніхто особливо не вдумувався в сутність того, що передають, кого показують і як – література (як кіно, театр і музика), проте, посіла особливе місце на телевізійному просторі. З часом вона стала потужною складовою телевізійних літературних читань, телевистав, екранізацій.

Телебачення досить швидко стало слугувати транслятором духовних цінностей, продукованих поза його творчими майстернями.

1 травня 1932 року експериментальний творчий центр Всесоюзного радіокомітету показав святкову передачу – парад і демонстрацію трудівників. Фактично це був невеличкий кінофільм, знятий для телебачення. *Дикторів* радіо, котрі вели передачі з різних пунктів тодішньої країни, зафільмували на кіноплівку, котру швидко обробили та показали вже увечері того самого дня.

Диктор – працівник телебачення і радіомовлення, який «читає текст перед мікрофоном (телекамерою). Бере участь у створенні передач усіх видів і жанрів, веде програму мовного дня; вільно і швидко орієнтується в мовному матеріалі, правильно і виразно доносить до телеглядачів (радіослухачів) смисловий зміст тексту; читає в кадрі й за кадром оригінальний супровідний тексти, працює як ведучий передач» [121, 103].

Дикторська школа була характерна саме для радянського телебачення і радіомовлення.

У перші десятиліття існування радянського телебачення до роботи залучали саме дикторів радіо. Були випадки, коли теледиктори, як, приміром, В. Нелліна, переходили працювати на радіо. Лише 1950 року до телевізійного штату Московського телецентру за конкурсом зарахували першого суто телевізійного диктора Ніну Кондратову [168].



Ніна Кондратова

У цей період радянський кінематограф лише починав опановувати звук, тож у виробництві кіноперіодики проводили перші досліди озвучування фільмів закадровим дикторським голосом, що не виходили за межі технічного експерименту.

Кіноперіодика – це систематично створювані короткометражні хронікальні кінофільми, час демонстрації яких не перевищує 40–50 хв [121, 205].

Після виходу в ефір передач московського ТЦ у Москву стали надходити повідомлення про те, що експериментальні передачі приймали радіоаматори в Томську, Нижньому Новгороді, Одесі, Смоленську, Ленінграді, Києві, Харкові.

У журналі «Говорить Москва» було вміщено повідомлення, що в столиці СРСР працювало більше 30 саморобних телевізорів. Промисловість ще не випускала телевізори, хоча й готувалася до цього.

У жовтні 1932 року по телебаченню був показаний великий фільм про відкриття Дніпрогесу, для чого в Запоріжжя виїхали три знімальні групи: група документалістів, очолювана Д. Вертовим, група операторів «Союзкиножурнал» і група О. Разумного. Спочатку були зняті деякі фрагменти будівництва, потім урочисте відкриття Дніпрогесу, виступи партійних лідерів. Через кілька днів фільм був змонтований, озвучений дикторами радіо і переданий в ефір.

Кіно на телебаченні – це використання в телевізійних програмах ігрових, музичних, анімаційних, документальних, науково-популярних та інших творів кінематографії. Телебачення відіграло вирішальну роль у збереженні такого виду кінематографії, як документальне і науково-популярне кіно [121, 204].

Першим режисером радянського телебачення став Олександр Степанов, який мав досвід роботи диктора на радіо, у театрі на

естраді (був одним з організаторів та учасників естрадної «живої газети» – знаменитої у 1920-х рр. «Синьої блузи»). З 1 січня 1939 року Степанов став головним *режисером* Московського телецентру. Першими операторами МТЦ були К. Яворський та І. Красовський [167].

Режисер телебачення і радіомовлення забезпечує творчо-виробничий процес створення телевізійної- і радіопередачі. Надає «допомогу автору в роботі над сценарієм (сценарним планом). Разом із творчою групою розробляє режисерський (робочий) сценарій чи експлікацію (надає трактування авторського задуму), проект календарно-постановчого плану, кошторис витрат. Бере участь у розробці художньо-декоративного, звукового та світло-колеристичного вирішення передач (програм, фільмів), затверджує ескізи, приймає готові декорації, костюми, реквізити, грим. Добирає (затверджує) склад виконавців та основних учасників передач. Проводить репетиції, зйомки (запис), монтаж, озвучування і передачу в ефір. Керує творчою групою [121, 364].

Перша передача малорядкового механічного телебачення (уже не експериментального, а регулярного) відбулась 15 листопада 1934-го. Це був естрадний концерт, що тривав усього 25 хв. Народний артист І. Москвін прочитав оповідання А. Чехова «Зловмисник», потім був вокальний і балетний номери.

Фактично читання акторами з телеекранів оповідань, повістей, розділів романів з часом переросло в один з варіантів телевізійного прочитання літературного твору – театр одного актора.

Основою програм механічного телебачення були естрадні концерти та фрагменти театральних (переважно оперних і балетних) постановок, а також передачі на суспільно-політичні теми, виступи державних і політичних діячів.

Розвиток передавальних станцій у перші роки регулярного телебачення в СРСР обігнав розвиток приймальної мережі.

Фактично, *малорядкове телебачення початку 1930-х років було націлене на впровадження самої ідеї телебачення*. Тогочасне телемовлення ще не здатне було виконувати жодну із функцій сучасного телебачення: політико-інформаційну, художньо-естетичну, пізнавальну, соціально-педагогічну й ін.

У 1930-х роках розпочалося будівництво Московського та Ленінградського телецентрів. Одночасно з монтажем апаратури в Москві почалася розробка дослідного Ленінградського телецентру (ДЛТЦ)

з апаратурою на 240 рядків (з урахуванням американського досвіду, але на вітчизняній матеріальній базі), що мав розвивати електронне телебачення.

7 червня 1938 року було здійснено експериментальну передачу й таким чином запроваджено в дію станцію високоякісного на той час стандарту електронного телебачення в Ленінграді (з розкладанням картини на 240 рядків). 1 вересня 1938 року Ленінградський телецентр був офіційно прийнятий в експлуатацію. Передачі йшли через день. Спочатку вони склалися з нескладних концертних номерів і демонстрації кінофільмів. Однак уже 11 вересня 1938 року була показана інсценізація епізоду «У банку» (розіграна театральними акторами в студії) з кінофільму «Виборзька сторона», який саме готували до виходу на широкий екран. Уривки з опер, оперет, драматичних і лялькових вистав почали додавати до програм усе частіше.

15 грудня 1938 року, через 5 місяців після початку роботи ДЛТЦ, глядачі побачили оригінальну постановку – одноактну оперету Жака Оффенбаха «Лізетта і Філідор» у постановці *першого режисера Ленінградського телебачення Івана Єрмакова*.

Спектаклі, що демонструвало тогочасне телебачення, переважно порушували актуальні проблеми свого часу. Так, 10 лютого 1939 року дослідний Ленінградський телецентр показав свій перший драматичний спектакль «Таємниця» Р. Сандера, присвячений громадянській війні в Іспанії. Ще одним відгуком ДЛТЦ на суспільно-політичні події була вистава «Чен Лін» про події в Маньчжурії, створена за п'єсою, що була спеціально написана на замовлення телестудії.

Телеп'єса – це драматургічний твір, «призначений для втілення на телевізійному екрані; сценарна основа телевізійної постановки. У телеп'єсі детально вказують екранні принципи вирішення окремих сцен, епізодів, способи зміни місця та часу дії, засоби образного відображення» [121, 420].

Театральна постановка на телебаченні є перекладом драматичного твору з мови, призначеної для втілення на сцені, на візуальну телевізійну мову, тобто йдеться про перехід з одного виду мистецтва в інший. Причому в *телевізійному спектаклі* можливі і нові сюжетні лінії, і тимчасові зміни в розгортанні дії, й інші відступи від першооснови. Такий перехід твору з одного виду мистецтва в інший можна порівняти з перекладом літературних творів з однієї мови на іншу, коли існує т. зв. дослівний «підрядковий» переклад, але потрібен оригіналь-

ний талант поета-перекладача, щоб вірш чи повість стали твором мистецтва на іншій мові.

Телеспектакль – це сценічна вистава, створена спеціально для показу по телебаченню. Як синтетичний жанр характеризується використанням широкого арсеналу зображальних засобів і телевізійних прийомів. Відмітною рисою телеспектаклю є значна динаміка розвитку екранної дії та її поєднання з театральною постановкою, використання великих планів дійових осіб, застосування яскравих портретних ракурсів, кінематографічних знімально-монтажних ракурсів. За потреби до телеспектаклю долучають документальні, хронікальні кадри тощо. За характером «втілення на малому екрані» сценарного матеріалу телеспектаклі поділяють на: **драматичні, літературні, естрадні, лялькові, музично-драматичні** [121].

Чимало уваги приділяли в дослідному Ленінградському телецентрі (ДЛТЦ) і пошукам у галузі *естрадного театру* й естрадного шоу.

Естрадний театр – один з видів телевізійного спектаклю, вистава актуального змісту, що складається з кількох лаконічних сценок, об'єднаних умовним місцем дії, спільними персонажами та конферансом. Сценарною основою естрадного театру може бути телевізійна мініатюра (оригінальна або створена за матеріалом уже відомого сатиричного твору), яка характеризується динамічним яскравим діалогом і гострим завершенням сюжету [121].

Для святкового естрадного концерту, демонстрованого ДЛТЦ 7 листопада 1939 року, був написаний віршований конферанс, у якому відбилосся захоплене здивування баченням на відстані:

Итак, я диктор!.. Сердце дрожит
И бьется точно стрекоза...
И у меня, как видиш, тоже
Есть руки, ноги и глаза...
Но мне неловко, мне тревожно,
Сюда глядят со всех сторон...
Ах! В телецентре невозможно
Себя укрыть за микрофон!

Серед розважальних програм ДЛТЦ варто відмітити «ТТМ» – «Телевізійний театр мініатюр». У цій передачі об'єднались драматичні, музичні й балетні мініатюри, пов'язані інтермедіями – діалогами, куплетами, піснями. Емблема «ТТМ» – метелик на тлі сітки – символізувала легкість і строкатість естрадного телеогляду [167].

Ленінградський телецентр готував не лише власні передачі, але й звертався до репертуару театрів. Щоправда, при перенесенні театральних спектаклів у знімальний павільйон доводилося заново створювати декорації, змінювати мізансцени, тобто формувати телевізійний варіант сценічного дійства.

ДЛТЦ мав тільки один передавач зображення, звуковий супровід ішов через середньохвильову радіостанцію «РВ-70» або через довгохвильову «РВ-53» і міську трансляційну мережу. Ці станції надавали телецентру на досить короткий час, а у свята не надавали зовсім. Оскільки іноді звук вмикали тільки на годину, фільми демонстрували не повністю, а лише частково. Так, перший святковий концерт (до Дня Конституції) демонстрували не 5, а 3 грудня 1938 року. У ньому брали участь Г. Уланова, Ю. Юр'єв, Б. Горін-Горяїнов та інші артисти; уперше в телестудії виступав дитячий хор.

Дитяче мовлення розпочалося на ДЛТЦ в січні 1939-го передачею «**З Новим роком!**». 1940 року діти побачили новорічну виставу «Зайчикова хатинка» – оперу (композитор Ю. Вейсберг), поставлену студентами консерваторії. Демонстрували дитячій аудиторії й телевистави лялькових театрів («Кіт у чоботях» С. Образцова й ін.).

Постійним гостем на ДЛТЦ був театр маріонеток під керівництвом Є. Деммені. Регулярно транслювали для дітей і невеличкі концертні програми [175].

Дитяче теле- і радіомовлення – це система «спрямованих теле- радіопрограм, адресованих юному поколінню глядачів (слухачів) дошкільного, підліткового і юнацького віку. Мета таких програм – усебічне виховання й освіта дітей і юнацтва. За жанрами і формами дитяче телебачення і радіомовлення досить різноманітне: казки, публіцистичні програми, пригодницькі, науково-фантастичні, науково-популярні фільми, зустрічі з цікавими людьми, вікторини, конкурси, мультфільми тощо [121, 108].

25 березня 1938 року з Московського телецентру на Шаболовці була здійснена пробна передача показом фільму Ф. Ермлера «Великий громадянин». Пізніше були показані фільми «Людина з рушницею» С. Юткевича й ін.

З 10 березня 1939 р. розпочались регулярні телевізійні передачі означеного телецентру на *електронній базі*. Перша передача тривала 1,5 год, її приймали 100 телевізорів, які мали кінескоп з екраном розміром 23 см. Перші програми являли собою виступи на суспільно-політичні теми та концерти.

Надалі зі студії стали передавати постановки московських театрів. Першим був показаний спектакль В. Войтехова і Л. Ленга «Павло Греков» у виконанні артистів Театру революції.

Телебачення здійснювало і власні *студійні постановки*. Першою з них була опера Дж. Пуччіні «Тоска» (режисер М. Бравко).

Серед фільмів, продемонстрованих у перші місяці роботи Московського телецентру (МТЦ) на Шаболовці був і фільм О. Довженка «Аероград». Пізніше перед показом вистави чи фільму в телестудію запрошували для виступу режисера, актора, письменника або вченого. Так, перед демонстрацією кінострічки «Мінін і Пожарський» телеглядачі зустрічалися з його постановником В. Пудовкіним.

Передачі МТЦ велись регулярно п'ять разів на тиждень. Кожного вечора демонстрували театральні вистави московських чи театрів-гостролерів або ж кінофільми. Сценічні постановки переносили на екран з урахуванням таких вимог: переважно використовували великі плани й усі мізансцени зосереджувались біля центру.

Тогочасні телецентри мали обмежену кількість телекамер, тому акторам доводилося не лише грати вистави, але й допомагати операторам. Оскільки складний рух у кадрі було складно показати, а ще важче «наїхати» на великий план (довгофокусна оптика не давала можливості швидко перейти від одного плану до іншого), то актору самому доводилося підходити до камери й, так би мовити, «укрупнюватися» в кадрі [168].

Улітку 1940 року в програмах почали з'являтися *інформаційні повідомлення*, котрі читали (у кадрі) диктори радіо. Зазвичай це були повтори радіовипусків «**Останніх вістей**» («Последних известий»).

Оскільки в населення було ще мало телевізорів і, відповідно, глядацька територія була незначною, звукова частина майже всіх телевізійних передач трансливалась по радіо і тому вибудовувалась з урахуванням інтересів радіослухачів.

Розміри павільйону МТЦ давали можливість показувати театральні вистави без суттєвих змін, з використанням театральних декорацій, без заміни їх намальованими на полотні або ж навіть на папері шафами, вікнами тощо, як це доводилось робити на ДЛТЦ.

Однак примітним і парадоксальним є той факт, що некомфортні умови творчості на ДЛТЦ стимулювали пошук специфічних телевізійних форм мовлення. Так, співробітники ленінградського телебачення, обмежені у творчих можливостях технічними умовами мовлення, у передвоєнний період довели внутрішньокадровий монтаж до високого рівня досконалості, віртуозно використовуючи свою єдину камеру.

Саме в Ленінграді народився прийом *залучення оповідача до драматичної телевізійної оповіді*, що виник через обмеженість площі студійного павільйону, котра унеможлиблювала показ «у дійових особах» усього сюжету.

Отримала згодом значне поширення на радянському телебаченні специфічна т. зв. *ленінградська теледраматургія*.

Ленінградська теледраматургія – показ оповідача (ведучого, автора) у кадрі. Значення цього драматургічного прийому полягало не лише в тому, що він дозволяв легко розривати просторово-часову безперервність «живої» телевізійної оповіді. Важливим було те, що введення в кадр автора (або персонажа «від автора») виявилось прийомом, що повністю відповідав комунікативним особливостям телебачення, умовам сприйняття програми, а тому й стало одним зі структурних принципів телевізійного повідомлення, яке відрізняло його від повідомлення кінематографічного.

Своєрідність прийомів і методів створення телепередачі на початкових етапах була зумовлена недосконалістю телевізійної техніки. Особливо очевидним це стає, коли йдеться про освоєння телебаченням *найважливіших елементів екранної мови*:

- 1) великого плану;
- 2) монтажу.

У перші роки телевізійного мовлення абсолютна нерухомість камери змушувала активно використовувати глибину кадру. При цьому дистанцію між камерою і об'єктом передачі можна було змінювати тільки рухом людини вздовж оптичної осі об'єктива – інакше людина виходила з кадру. Однак невдовзі з'ясувалося, що певна статичність зображення, що на той час вважалась архаїчною в кіно, не лише не заважала, а й сприяла сприйняттю телепередачі.

Розмір екрана і якість зображення не дозволяли телебаченню повторювати методи кінематографу на аналогічному етапі розвитку, коли кінозйомку вели з однієї точки, але загальним планом, оскільки на маленькому екрані тих років при такому показі можна було просто нічого не побачити. З цієї причини великий план одразу ж набув для телебачення важливого значення. Згодом, коли розвиток техніки дозволив суттєво збільшити телеекран і покращити якість зображення, з'ясувалось, що великий план зберігає своє значення, оскільки цього вимагають самі умови сприйняття, середовище побутування телепрограми, її пряме звернення до глядача. Особливе значення телевізійно-

го великого плану визначається тим, що він містить достатню інформацію, тоді як загальний план містить інформацію надмірну через невеликі розміри телеекрана.

У кінці 1930-х років *телекамера стала рухомою* в стінах студії. Ця технічна можливість одразу ж вплинула на творчий процес: *внутрішньокадровий монтаж* як результат руху камери відносно об'єкта зйомки став на телебаченні основним засобом зміни змісту кадру й не втратив свого значення дотепер. Причина криється в глибокій відповідності саме цього виду монтажу феномену просторово-часової неперервності, властивій «живому» телебаченню. Внутрішньокадровий монтаж не втратив свого значення навіть з появою *міжкадрового*.

Гнучке поєднання двох видів монтажу дозволило «живому» телебаченню досягнути відчутних успіхів у створенні зображення на екрані.

Коли в телевізійному павільйоні з'явилась обладнана змінною оптикою друга камера, а потім і третя, виникла можливість ведення перехресного монтажу. Камери, що стояли в різних точках павільйону, могли включатися в ефір по чергово, зберігаючи на екрані просторово-часову безперервність. Такий спосіб монтажу – *перехресна зйомка* – не є відкриттям телебачення, проте й на сьогодні жодна телевізійна передача не можлива без нього [43].

Режисерська й операторська робота на Московському телецентрі полягала головним чином в екранізації спектаклів, що вимагало віртуозного володіння монтажною культурою та досвідом кіно. Програми МТЦ в передвоєнні роки складались переважно з концертів і театральних вистав, а також кінофільмів.

Серед вистав, демонстрованих МТЦ:

– «Горе з розуму», «Анна Кареніна» і «Воскресіння» (Московський художній академічний театр);

– «Горе з розуму», «Варвари», «Діти Ванюшина», «Ревізор», «Пігмаліон», «Склянка води», «Отелло» (Московський малий драматичний театр);

– «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» (Державний академічний Большой театр).

З кожною новою демонстрацією театральної вистави по телебаченню поступово вдосконалювалась техніка показу. Так, під час показу вистави «Горе з розуму» у постановці Малого театру телевізійна камера увесь демонстраційний час знаходилась у русі: спочатку на екрані глядачі бачили тільки канделябр із запаленими свічками, надалі з'являлись деталі обстановки, потім у кадрі виступали діючі особи. У показі цієї вистави широко використовували можливості кіно. Оскільки сцену балу в студії зняти було майже неможливо, її «запозичили» з фільму «Дубровський». Скомбінувавши телезображення і кінокадри, автори постановки помістили героя в середовище персонажів, знятих на плівку, досягнувши природного ефекту присутності в хореографічній круговерті балу. Такого ж органічного ефекту вдалося досягнути при суміщенні кінематографічних кадрів живої природи (лісу, дороги) з великим планом героя, що перебував у телестудії [168].

У передвоєнний період на МТЦ було започатковану спеціальну телепередачу про кіномистецтво, ведучим якої був професор Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДК) професор М. Лебєдев.

Частим гостем Московського телецентру на Шаболовці в зиму 1940–1941 року був С. Ейзенштейн. Сідаючи за режисерський пульт, він допомагав режисерам вести телевізійний монтаж, що здійснювався одночасно з трансляванням передачі в ефір.

У 1930-х роках приладобудівний завод імені М. Козицького в Ленінграді освоїв виробництво телевізорів «ТК-1» за американською технологією для прийому передач МТЦ; ленінградський завод «Радист» випускав телевізійні приймачі «17ТН-1» власної розробки переважно для прийому передач ДЛТЦ.

Усього до початку Другої світової війни було виготовлено близько **4 тис. електронних телевізорів.**

15 квітня 1932 року в газеті «Правда» з'явилося повідомлення, що Ленінградський завод «Комінтерн» приступив до вироблення *перших 20 радянських телевізорів*. Це було дуже важливе повідомлення: до того часу в СРСР майстрували тільки саморобні телевізори, виготовлені в лабораторіях чи кустарним способом. Названі моделі телевізорів були не тільки дороговартісними, занадто громіздкими, але й незручними в користуванні.

Приміром, телевізор «ТК-1» було виконано в гарному дерев'яному корпусі, у підлоговому варіанті. І був він досить великого розміру – 100х60х40 см.

Особливу увагу привертало дзеркало, вмонтоване у верхню відкидну кришку. Дзеркало було необхідне для перегляду телевізійного зображення, оскільки екран розташовувався не перпендикулярно до глядача, а в горизонтальній площині. Незвичайне розташування екрана та великі габарити телевізора пояснювалися тим, що промисловість того часу не випускала кінескопів з великим кутом відхилення електронного променя. Тому прагнення створити великий екран (14х18 см) призвело до значного збільшення довжини кінескопа і, як наслідок, габаритів телевізора. Такий подовжений кінескоп довелося помістити в корпусі телевізора вертикально, а для перегляду передач застосовувати спеціальне дзеркало.

Крім того, користуватися телевізором було нелегко. Для якісного настроювання доводилося регулювати 14 ручок, що вимагало певних навичок і технічних знань. Тому перші телевізори обслуговували працівники телецентрів.

До того ж, телеприймачі типу «ТК-1» були в основному призначені для колективного користування. Розмір їх екрана був порівняно великим і міг обслуговувати групу з 15–20 осіб. Через високу вартість телеприймача з таким екраном його могли придбати лише клуби та підприємства для встановлення в т. зв. «червоних куточках».

У 1933–1936 роках радянська промисловість випустила більше трьох тисяч механічних телевізорів марки «Б-2» з розміром екрана 3х4 см.



Телевізор
«ТК-1»



Телевізор
марки «Б-2»

Телевізор був скоріше телеприставкою, яку під'єднали до радіомовного приймача замість гучномовця.

Одночасно з розвитком механічного телебачення інтенсивно тривали роботи і з розробки **електронного телебачення**.



Семен Катаєв

1931 року *С. Катаєв* реалізував ідею Б. Розінга та сконструював передавальну трубку, яку назвав «радіооком». Її специфічною ознакою була т. зв. мозаїка, що складалася з дрібних світлочутливих осередків, у кожному з яких під дією світла накопичувався електричний заряд. Мозаїка давала можливість суттєво збільшити чіткість і розмір зображення.

Майже одночасно з С. Катаєвим аналогічний пристрій (іконоскоп) запатентував у США В. Зворикін. При цьому вагомий внесок у розвиток електронного телебачення вніс і *Ф. Франсуорт, який створив першу електронну телекамеру.*

Цікавим є той факт, що до середини 1930-х Зворикін підтримував тісні контакти з колегами на батьківщині:

- С. Катаєвим;
- С. Векшинським;
- Л. Кубецьким;
- О. Шорінім.

Є свідчення, що вчений побував у Москві 1933 року, читав лекції й особисто спілкувався з Катаєвим. Згодом така співпраця за ініціативи радянської держави була згорнута.

У 1940-х учені досягли значних успіхів у розробці електронної системи телебачення, тому передачі радянського механічного телебачення з Москви в грудні 1933 року були припинені. Розвивати механічне телебачення виявилось нераціональним, оскільки настав час упроваджувати електронне телебачення. Однак рішення виявилось передчасним, оскільки незабаром з'ясувалося, що радянській промисловості ще потрібно було подолати складний шлях налагодження виробництва електронної апаратури, до чого вона ще не була готова [62].

11 лютого 1934 року передачі механічного телебачення були відновлені, а з 15 листопада 1934-го стали регулярними. Остаточ-но вони припинилися в Москві лише в квітні 1940 року, коли вже працював новий Московський телецентр на Шаболовці (у Києві механічне телебачення зберігалось до початку війни).

Отже, 10 березня 1939 року в Москві запрацював перший телецентр, його побудували на Шаболовці. На вершині ТЦ радянські фахівці встановили передавальну антену УКХ-передавачів зображення та звуку, а основне обладнання було закуплене за кордоном. В означений день Московський телецентр на Шаболовці передав в ефір документальний фільм про відкриття XVIII з'їзду ВКП(б). Надалі передачі велися 4 рази на тиждень по 2 год. Навесні 1939 року в Москві передачі приймали понад 100 телевізорів «ТК-1». Московський телецентр на Шаболовці став основою для створення 1951 року Центральної студії телебачення СРСР, яка охопила своїми програмами всю країну.

Історія телебачення **України** розпочалася **1925 року**, коли талановитому фізику-експериментатору **Борисові Грабовському**, синові видатного українського поета Павла Грабовського, вдалося здійснити першу в колишньому СРСР і в цілому світі телевізійну передачу рухомого зображення. Тоді винахід нашого земляка, на жаль, не зміг відіграти вирішальної ролі. Однак і замовчати його не вдалося. Один з істориків і теоретиків телебачення колишнього СРСР О. Юровський зазначав, що це був труд одинака, а в СРСР мали значення тільки колективні досліди. Насправді ж незатребуваність «телефота» Грабовського пояснювалась нерозвиненістю електронної радянської промисловості, що не давало змоги швидко реалізувати відкриття.

Дослідні передачі **механічного телебачення** в Україні проводились в Одесі, Харкові, а також в Києві. Фотохроніки офіційного урядового агентства РАТАУ повідомляли, що при Українському радіокомітеті збудовано телевізійний центр. **Першу офіційну телепередачу було випущено в ефір у Києві 1 лютого 1939 року**. Вона була здійснена з мініатюрної студії, обладнаної в будинку Українського радіокомітету. В ефір київські телепередачі виходили на хвилях радіомовної станції РВ-9. Передача, здійснена 1 лютого 1939-го, тривала 40 хв. У дусі того часу було показано портрет пролетарського вождя Серго Орджонікідзе, передавалися різноманітні титри [118].

Апаратура на 30 рядків з «диском Ніпкова», спеціально розроблена для Київського телецентру фахівцями Всесоюзного науково-дослідного інституту під керівництвом О. Лур'є і В. Однолька, **була чи не останньою у світі даниною «механічному телебаченню»**. Цю т. зв. «новинку» не врятувало навіть віртуозне мистецтво спеціалістів, які створили лабораторний телекінопередавач зі складною дзеркальною системою розкладання зображення на 441 рядок для демонстрації кінофільмів, яку О. Лур'є мав намір з часом встановити на Київському телецентрі. І хоча така система могла б створити найвищу на той час

чіткість зображення, але її робота відзначалася загалом значною нестабільністю через високу швидкість обертання пристроїв, що забезпечували розгортання картинки (оскільки телебачення було механічним). Прикро, що для відсталого з технічної зору експерименту на ниві телебачення у СРСР тоді було обрано саме Україну, хоча *республіка входила до першого десятка країн світу, де ще до війни було започатковано телебачення*.

Час старту Київського телебачення було обрано не випадково, адже 10 березня в Москві відкривався XVIII з'їзд ВКП(б), у резолюції якого про третій п'ятирічний план розвитку народного господарства СРСР (1938–1942) записано: «Збудувати телецентри в низці великих міст». Тож українські більшовики поспішали рапортувати всесоюзному зібранню однопартійців про дострокове виконання завдання [118].

Першими передачами Київського телецентру були концерти майстрів мистецтв, у яких брали участь М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, О. Петрусенко й інші відомі артисти.

Телебачення сприймалося тоді лише як засіб «транспортування» й «тиражування» (хоча й незначного через обмежені можливості перегляду) творів інших мистецтв.

<p>Телевізійні станції готують програми телебачення та передають їх. Телестанції поділяють на програмні (їх ще називають телецентрами) і передавальні (ретрансляційні).</p>
--

Аудиторія перших трансляцій складалася з кількох десятків власників телеприймачів у Києві. Перервала освоєння можливостей телебачення Друга світова війна. Київський телецентр було зруйновано вже восени 1941 року вибухом авіабомби [118].

Роботи з удосконалення телевізійної техніки в СРСР не припинялися навіть під час війни, оскільки вважалося, що вона стане корисною у військовій галузі, зокрема в розвідці. Так, 1940-го було розроблено телевізійний стандарт на 441 рядок, роком пізніше вдалося досягнути американського стандарту (525 рядків), а 1944 – рекордний 625-рядковий.

3 вересня 1948-го відбулася перша передача в новому стандарті, і згодом його прийняли всі країни з частотою живлення мережі 50 герц.

Примітно, що устаткування для реконструкції московського телецентру надходило в повоєнний період ще згідно з укладеними під час Другої світової війни контрактами з потужною фірмою «Радіокорпорація Америки», яка була створена на сучасній основі під керівництвом В. Зворикіна 1919 року, задумана як всеосяжний монополіст радіовиробництва та радіомовлення.

1949 – випущено перший радянський масовий телевізор «КВН-49» (нагадаємо: перший дослідний телевізійний приймач «ТК-1» створили на Ленінградському заводі імені Козицького ще 1934-го). Обсягам продажів КВНа в післявоєнні роки могли б позаздрити численні західні виробники.



Телевізор «КВН-49»

В Україні з 15 грудня 1948 року на Хрещатику, 26 розпочалося будівництво нового телецентру. Через два роки було завершено першу чергу Київського телецентру – передавальну станцію з вежею, висота якої сягала понад 190 м. Тривало будівництво апаратно-студійного комплексу.

На час спорудження телецентру в Києві в розпалі була «холодна війна», і будь-який контакт з американськими телевізійниками припинився. Тож довелося розробляти вітчизняну телевізійну техніку, завдяки чому повоєнний Київський телецентр став піонером у галузі техніки телебачення не лише в СРСР, а й у Європі.

Київський телецентр був першим, який від початку створювали вже з розгортанням зображення на **625 рядків**. Цей розроблений ще в роки війни в СРСР стандарт невдовзі прийняли в Європі та більшості країн світу.

Друга світова війна в цілому стимулювала загальний розвиток засобів масової інформації **США**. Справжню революцію в системі ЗМІ Америки вчинило телебачення. Примітно, що ще 1941 року до Національної радіомовної корпорації увійшла Нью-Йоркська телевізійна станція, що додала до свого репертуару першу торговельну рекламу. Саме під час Другої світової війни, 1943 року, була заснована Ей-Бі-Сі (American Broadcasting Company, Американська мовна компанія), яка остаточно утвердилася лише десятиліття по тому, отримавши свою нинішню назву в кінці 1960-х.

Другий старт американського телебачення стався 1945 року. Через рік у всій Америці продали 6400 телевізорів, а 1948 – у Сполучених Штатах уже був 1 млн телевізорів і 60 робочих телестанцій.

У **Франції** 1940 року німецька окупаційна влада зажадала, щоб телебачення налагодило передачі для поранених солдатів вермахту, які лікувалися в паризьких госпіталях. 1943 – французьке телебачення справді здійснювало такі передачі, які демонстрували близько 14 год.

«Телеоператори, режисери, диктори набули, таким чином, досвід, телевізійна студія діяла. Після звільнення не знадобилось багато часу, щоб налагодити творчий процес» [46, 72].

Проте головною проблемою стало те, що 1945 року телевізійні передавачі на Ейфелевій вежі були анексовані представниками союзних військ (зокрема США) для випуску військових радіопередач.

Французьке телебачення відновило мовлення 1946 року, презентуючи в ефірі трансляції з кабаре та цирку, драматичні й оперні вистави («Тулуз Лотрек», «Тоска») у постановці відомих режисерів театру й кіно. Зокрема, у березні цього року в ефір була випущена вистава «Ганець у пір'ї».

1948 було створено дирекцію телепрограм, що входила до складу Radiodiffusion française (Французького радіомовлення). Пізніше з появою масового телемовлення назву змінили на Radiodiffusion television française (Французьке радіо- та телемовлення).

З метою популяризації телебачення було вирішено здійснювати прямі репортажі зі спортивних і політичних заходів. У післявоєнний період з'явилась *телегазета*. 1949 року П'єр Сабах здійснив перший прямий репортаж для телегазети про змагання повітроплавців на повітряних кулях. Сам Сабах разом з оператором перебував на одній із куль. Зйомку вели доти, поки несподівано не стався вибух і не розпочалася пожежа. Успіх телегазети був настільки великим, що вже до кінця року вона стала виходити двічі на день.

Питання для самоконтролю

1. Коли з'явилося регулярне телемовлення в Німеччині, Франції, Великій Британії?
2. Як розвивалося телебачення в США?
3. Назвіть основні етапи розбудови телемережі в США в 1930–1940-х роках.
4. Вкажіть назву першої телемовної компанії США.
4. Як називався перший французький телеканал?
5. Коли відбулась перша в СРСР передача телебачення по радіо?
6. Яку кількість телевізорів, виготовлених промисловим способом, було випущено в СРСР 1932 року?

7. Чому в перші роки регулярного телебачення в СРСР спостерігалась невідповідність розвитку передавальних станцій стану приймальної мережі?

8. Хто очолив лабораторію телебачення у Всесоюзному електротехнічному інституті?

9. Коли здійснювався випуск радянських механічних телевізорів марки «Б-2» з розміром екрана 3х4 см?

10. Яке значення для електронного телебачення мав винахід С. Катаєва?

11. Назвіть автора електронної телекамери.

12. Чому в СРСР були припинені, а потім відновлені передачі механічного телебачення?

13. У чому виявилась складність створення перших телепередач?

14. У яких містах були створені перші електронні телецентри?

15. Чому припинення діяльності телецентрів механічного телебачення виявилось передчасним?

16. Чому перші телеприймачі не набули широкого розповсюдження?

17. Охарактеризуйте дослідні передачі українського механічного телебачення в Одесі.

18. Коли було здійснено першу офіційну передачу механічного телебачення з Києва?

19. Коли почалось будівництво Київського телецентру? Назвіть рік введення його в експлуатацію.

20. Які телевізійні стандарти було розроблено в 1940-х роках?

21. Чи пов'язана назва телевізора «КВН-49» з назвою популярної телевізійної передачі?

22. Назвіть вистави, що йшли в ефірі Великої Британії в післявоєнний період.

23. Як розвивалось електронне телебачення після Другої світової війни?

24. Назвіть першого режисера дослідного Ленінградського телецентру.

25. Яку оперету Ж. Оффенбаха побачили перші ленінградські глядачі?

26. З якого художнього фільму була показана інсценізація на довоєнному ДЛТЦ.

27. Вкажіть першого радянського телережисера.
28. Яким подіям присвячено виставу Р. Сандера «Таємниця», демонстровану ДЛТЦ (1939)?
29. Для якої вистави був спеціально написаний сценарій на замовлення ДЛТЦ?
30. Який вигляд мала емблема Телевізійного театру мініатюр?
31. Назвіть новорічну виставу для дітей, демонстровану ДЛТЦ 1940 року.
32. Хто з кінорежисерів надав допомогу в роботі телевізійних центрів?
33. Яким чином пов'язані телебачення та література?
34. Дайте визначення понять: телеспектакль, естрадний театр.
35. Схарактеризуйте основні принципи літературного театру.
36. Назвіть вистави, демонстровані французьким телебаченням у післявоєнний період.
37. Вкажіть ведучого, задіяного в одній із перших радянських телепередач про кіномистецтво.
38. Назвіть радянських театральних акторів, які одними з перших виступали на телевізійних літературних читаннях.
39. Схарактеризуйте діяльність режисера на телебаченні та радіо.

Література: 4, 19, 57, 61, 62, 84, 89, 111, 120–122, 116, 124, 126, 130, 153, 168, 169, 174, 181–183.

10. РОЗВИТОК МАСОВОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ І ЙОГО РОЛЬ

У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У березні 1939 року «План телефікації СРСР» було схвалено XVIII з'їздом ВКП(б). Він передбачав будівництво телецентрів в 10 найбільших містах та охоплення двопрограмним телемовленням усього населення СРСР. Причому у зв'язку з успішним розвитком в СРСР систем провідної радіофікації планувалося значну частину населення охопити телебаченням за допомогою будинкових кабельних мереж. Друга світова війна затримала реалізацію цього грандіозного плану.

1941 року обладнання Московського телецентру було демонтоване й відправлене у Свердловськ. Проте вже в середині 1944 року його повернули в Москву, і невдовзі регулярне телемовлення було відновлене.

Отож *першим у Європі після війни відновив роботу Московський телецентр*. Це сталося 7 травня 1945 року, цю дату згодом вважатимуть днем професійного свята працівників радіо й телебачення в СРСР. 1946 року в ефір вийшов Ленінградський телецентр. Обидва телецентри працювали за довоєнним стандартом. Ленінградський телецентр був переобладнаний на чіткість у 441 рядок (у той час найвищу в Європі) і запроваджений до дії 7 листопада 1947-го.

1948 – у СРСР (а потім і в інших європейських країнах) запровадили сучасний 625-рядковий стандарт.

Однак перші післявоєнні роки (1945–1948) у творчому сенсі не привнесли в телевізійне мовлення нічого принципово нового порівняно з довоєнними роками. Так, Ленінградський ТЦ здійснював телепередачі спочатку лише двічі на тиждень по дві годин, а з 1949 – тричі на тиждень, а з 1950 – через день. І лише з 1956 року телемовлення в Ленінграді стало щоденним. Московське телемовлення перейшло на мовлення без вихідних днів у січні 1955 року.

МТЦ з жовтня 1948 року і до червня 1949-го не працював, оскільки був зупинений на реконструкцію та переобладнання новою вітчизняною апаратурою. У Ленінграді з травня 1948 року в експериментальному порядку почала діяти *пересувна телевізійна станція (ПТС)*, яку обслуговували інженери заводу-виробника. Примітно, що саме вони, а не професійні телеоператори, провели позастудійний телерепортаж – показ першотравневого параду і демонстрації трудящих. Фактично, це були заводські випробування без текстового коментаря. Випробу-

вана ПТС була передана Ленінградському телецентру в експлуатацію лише 1950 року.

Пересувна телевізійна станція (ПТС) – це «транспортний засіб на базі автобуса з комплектом обладнання й апаратури, призначений для ТВ-виробництва в позастудійних умовах. У середині автобуса в окремих відсіках блоки апаратних – режисерський пульта, звуковий і технічний, у кожному з яких встановлено робочі монітори (за кількістю працівників ТВ-камер) і вихідний монітор – «програмний». Звуко-режисерський пульта має мікшери і пристосування для корекції звуку від кожного джерела, індикатори контролю звукових каналів, відеомонітори, високоякісні динаміки, стаціонарний магнітофон. Технічна (інженерна) апаратна оснащена пристроями для контролю якості картинки від кожної ТВ-камери, а також вихідного каналу зображення» [121, 329].

Московський телецентр отримав ПТС в червні 1949 року. Поява ПТС на радянському телебаченні означала значно більше, ніж чергова технічна новинка. Адже виникла можливість принципово змінити телевізійні програми.

27 жовтня 1954 року Центральна студія телебачення показала перший номер тележурналу «Мистецтво». У ньому було розказано про нові постановки Большого театру, Театру імені Вахтангова, про виставку творів скульптора С. Коненкова, про поїздку працівників мистецтва на цілинні землі, про закордонних артистів, які гастролювали в Москві [13].

Художні програми й кінофільми на обох названих телестудіях у першій половині 1950-х років склали більшу частину обсягу мовлення. Публіцистичні передачі, обсяг яких був досить не значний, виходили час від часу. При цьому адміністративно-організаційні відносини телебачення з театром, естрадою і кінематографом вибудовувалися досить просто.

Через ухвалення 22 березня 1952 року спеціальної Постанови Ради Міністрів СРСР усі фільми, що надійшли в прокатну мережу, належало продемонструвати по телебаченню не пізніше, аніж через десять днів після прем'єри; усі театральні вистави – не пізніше, аніж через місяць після прем'єри; показ концертів взагалі не обмежувався.

Кінопрокат не отримував за надання фільмів телебаченню жодного матеріального відшкодування. Так само театр і філармонія не отримували оплати за трансляцію спектаклю чи концерту зі свого приміщення, якщо трансляція велась під час вистави при заповненій гляда-

цькій залі. Показ театральної вистави чи концерту з павільйону телебачення сплачувався акторським гонораром.

У 1951–1954 роках по радянському телебаченню показували від трьох до шести вистав і концертів і 7–8 кінофільмів на тиждень. Крім того, повторно демонстрували театральні спектаклі і кінофільми [62].

Суттєвий вклад у різноманіття телевізійних програм внесли і кіностудії тодішнього СРСР. Так, 1952 року на кіноекрани було випущено 23 ігрових фільми, з них – 12 фільмів-спектаклів і концертів, призначених передусім для показу по телебаченню.

Серед відомих фільмів-вистав 1950-х років:

– «В степах України» (Київська студія), вистава Київського державного академічного українського драматичного театру імені І. Франка, постановник Г. Юра, режисер фільму Т. Левчук;

– «Вовки та вівці» (Кіностудія імені М. Горького), спектакль Малого театру, режисер-постановник вистави П. Садовський, режисер фільму В. Сухобоков;

– «Горе з розуму» (Кіностудія імені М. Горького), спектакль Малого театру, режисер-постановник П. Садовський, режисери фільму С. Алексєєв і В. Войтецький;

– «На дні» (Мосфільм), вистава МХТу за режисури К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, режисери вистави О. Орлов та І. Раєвський, режисер фільму А. Фролов;

– «Павлинка» (Білорусьфільм), постановка Білоруського драматичного театру імені Янки Купали, режисер-постановник О. Зархі;

– «Украдене щастя», спектакль Київського державного академічного українського драматичного театру імені І. Франка, постановник Г. Юра, режисер фільму М. Шмарук.

1962 року Київська студія телебачення фільмувала просто з оглядної зали виставу «Свіччине весілля» за п'єсою І. Кочерги в режисурі Р. Єфименка.

У 1950–1960-х тривали гострі дискусії щодо способу перенесення театральної вистави на екран. Вимоги дотримання законів сценічної умовності й збереження неповторності сценічного твору зводили суперечки митців до двох полярних думок. Частина режисерів і критиків вважали, що треба зберігати й фіксувати виставу як твір сценічного мистецтва, а отже, варто транслювати її виключно з глядацької зали. Решта відстоювали думку про необхідність створення рівноцінного телевізійного еквівалента театральної вистави, для чого необхід-

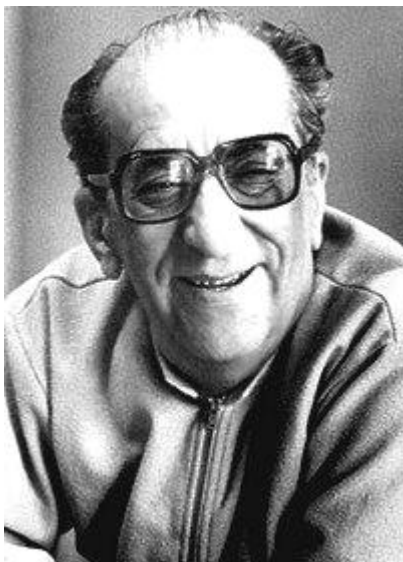
ним було створити оригінальний сценарій, котрий би враховував виражальні можливості екрана. Такий варіант передбачав репетиції та гру акторів уже в студійних, спеціально зведених декораціях, які з точки зору глядача мало чим відрізнялись від театральних. Проте саме в таких *декораціях* зручно було працювати і телевізійним режисерам, й операторам.

Декорація на телебаченні зображує закрите приміщення й складається зі стінорам, затягнутих полотном, щільним картоном, фанерою й розписаних під малюнок шпалер (чи обклеєних шпалерами), дошок, колод тощо. Стінки павільйонних декорацій на телебаченні можуть бути «глухими» або мати прорізи для вікон і дверей, за якими зазвичай ставляться *застинники* із зображенням відповідного пейзажу чи архітектурного мотиву. Крім того, декорації на телебаченні – це візуальна обстановка в телевізійній студії, яка відповідає темі й цілям телевізійної передачі. При виборі кольору декорації, їх тоноконтрастності враховують також особливості передавальних камер і світлотехніки.

Види телевізійних декорацій: нейтральний фон, реалістичні, символічні, абстрактні, силуетні, гротескні. Частина декорацій називають «вигородкою», вона оснащена різними деталями [121].

Робота над виставою в студійних декораціях збагатила зображальну культуру телевистави: дозволила знімати великі плани, проходи героїв, презентувати зміну точок зйомки, використовувати *внутрішньокадровий монтаж*.

Монтаж внутрішньокадровий – це зміна планів, що відбувається в процесі зйомки одного кадру, шляхом руху (наближення, віддалення) діючої особи і/чи камери відносно одне одного або оточення [121].



Георгій Товстоногов

Співпрацювати з телебаченням довелося і театральному режисерові Г. Товстоногову. Проаналізувавши невідповідність мистецтва театру й телебачення, майстер дійшов висновків, що «техніка, яка постає між актором і глядачем, вимагає іншого способу існування актора, а від глядача – іншого способу сприйняття. Різниця простежується майже скрізь: глядач дивиться виставу по телевізору і постійно змінює точку зору; засоби, за допомогою яких у театрі досягається ефект психологічного напруження, з ек-

рана не сприймаються належним чином, що є головною обставиною, яка різнить театр і телебачення й демонструє відмінність зв'язки цих видів мистецтва з глядачами. Щоб театральний спектакль з екрана телевізора продовжував впливати на глядача як твір мистецтва, він передусім, як це не парадоксально, повинен перестати бути театральним спектаклем і перетворитись на телеспектакль. Тобто перейти в інший вид, жанр мистецтва, що будується за іншими, аніж театральна вистава законами. Телебачення має багатомільйонну аудиторію. Театр порівняно з ним – мистецтво камерне. Це його природа. Закони природи, як і закони мистецтва, ні обійти, не обминути не можна» [50, 126].

Нечасто погоджуючись на співпрацю з телебаченням, Товстоногов, проте, дав дозвіл на появу телеверсій кількох його вистав:

- «Дорогою безсмертя», 1957 (Ленінградський театр імені Ленінського комсомолу) за книгою Ю. Фучика «Репортаж з петлею на шії»;
- «Езоп», 1960 (Большой драматичний театр – БДТ) за Г. Фігейредо;
- «Правду! Нічого, крім правди!», 1969 (БДТ) за п'єсою Д. Аля.

Слід сказати, що в цей період телебачення здійснило запис ще цілої низки вистав БДТ:

- «Розлом» Б. Лавреньова (1952);
- «Слуга двох панів» К. Гольдоні (1953);
- «Любов Ярова» Б. Лавреньова (1953);
- «Достігаєв та інші» М. Горького (1959).

1961 року Г. Товстоногов на запрошення Ленінградської студії телебачення створив виставу «Грім на вулиці Платанів» за Роузолі; 1963-го на Центральній студії телебачення в Москві «Якщо покличе товариш» за повістю В. Конєцького, а на Ленінградській студії «Месник» за Г. Вайзенборном і «Справа за обвинуваченням» (1967) І. Хантера.

Отож умовно *передачі телевізійного театру* можна поділити на три групи:

- 1) телєвистави, які демонструють прямою трансляцією з театру і в яких залишаються стійкі зв'язки із жанрами драматичного театру;
- 2) екранізація спеціально створених для телебачення літературних творів. Особливістю такої екранізації є пристосування таких творів до специфіки телебачення з урахуванням його виражальних засобів;
- 3) телєвистави, які зняті за оригінальними сценаріями та набувають відносної незалежності від театральних форм.

У технічному сенсі радянське телебачення швидко розвивалось. 14 лютого 1956 року побачила ефір друга (московська) телепрограма. Третя – на допомогу вищій і середній школі – відкрилася 1965-го.

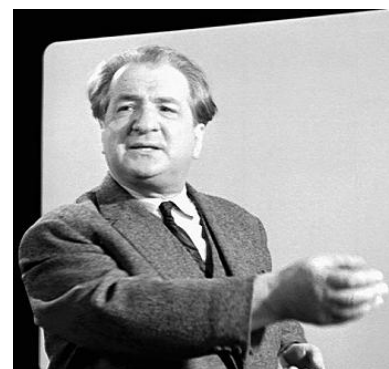
У середині 1950-х почався масовий випуск вітчизняних телевізорів, на екранах яких частими «гостями» продовжували бути *естрадні концерти*, що фіксували на кіноплівку. Так, 1956 року на телеекранах продемонстрували концерт артистів ленінградської естради, створений Ленінградською студією кінохроніки (режисер Ю. Учитель). Примітним був той факт, що номери ленінградської естради «подавали саме як естрадні номери, що відбуваються на сцені. Проте сцену, на якій відбувалася дія, спеціально створювали в павільйоні; відсутніми були й глядачі. Один з учасників концерту Аркадій Райкін, знаходячись у ролі, звертався до оглядної зали, однак дивився він не у фізичну залу, а у візир камери, звертаючись таким чином до глядачів, що сиділи перед екраном» [168, 77].



Аркадій Райкін

Нині можна точно назвати час **входження телевізора в середньостатистичну радянську сім'ю** – це **1956–1957 роки**, коли ТБ показувало досить популярний цикл лекцій із зарубіжного кіно професора ВДІКу Георгія Авенаріуса із залученням нікому не відомих архівних і трофейних стрічок, а потім – прямі трансляції із VI Міжнародного фестивалю молоді і студентів.

Однією з перших телевізійних зірок можна вважати вченого-літературознавця, письменника, мистецтвознавця, доктора філологічних наук Іраклія Андронікова, що виступав ще й з естради, по радіо з усними оповіданнями про письменників, презентуючи та розвиваючи своєрідний *літературний театр*.



Іраклій Андроніков

Не будучи професійним читцем, Андроніков з надзвичайною легкістю, заволодівав увагою телеглядачів і радіослухачів, оскільки віртуозно володів мистецтвом імпровізації та миттєвого перевтілення. І вдячна аудиторія була готова годинами безперервно слухати його надивовижу образні, «живі» розповіді про літературознавчі розвідки, яким учений присвятив своє життя. Рейтинг його

го програм, висловлюючись мовою сучасного телебачення, був вражаючим, а разом з ним серед населення зростав й інтерес до наукової роботи, літератури, читання художніх творів.

Андроніков був автором багатьох книг, але цікаво, що перш ніж покласти свої історії на папір, він багато разів розповідав їх на літературних концертах, виступав з ними по телебаченню і радіо [12].

Основна вимога до **літературного театру** – знайти ту форму, яка б найбільш повно презентувала написане слово. Форми, які використовує літературний театр, вельми різняться між собою – від читця в кадрі до складної літературної композиції. Літературний театр переважно будують на принципах точного прочитання літературного тексту. У цьому його відмінність від телевізійного спектаклю, який трансформує твір, переводячи його з оповідної форми в драматургічну. Переосмислюючи літературний твір, телебачення оперує образотворчою складовою, використовуючи багатство виражальних можливостей малого екрана. До них відносять: композицію кадру, ракурс, ритм і темп дії, монтаж, музичне та декоративне рішення – усе те, що використовує ігрове телебачення. І головне, вирішальним засобом є манера і стиль акторського виконання.

1959 року був знятий *телефільм* «Усні оповідання Іраклія Андронікова», у якому автор «намагався відшукати лермонтовські місця в Грузії за малюнками самого поета, розшифрувати таємницю ініціалів Н. Ф. І. – жінки, котрій присвячене одне з оповідань М. Лермонтова, збирав легенди про поета в його рідних Тарханах. Цей фільм тривалий час вважали еталоном телевізійної творчості. У ньому органічно поєднано невимушений виступ перед аудиторією, кінозйомки, фотографії та малюнки, а також діалоги діючих осіб, у котрих Андроніков перевтілювався в ході оповіді» [46, 102].

Телефільм – це «екранна робота, створена на основі літературного та режисерського сценаріїв і зафіксована на кіно-, відеострічці. Телефільм має чимало спільних рис з кінофільмом. Проте, володіючи образною мовою кіно, телефільм має і свої особливості (драматургійні й режисерські рішення з використанням т. зв. “ефекту присутності”, монологів на камеру, “випадкового” зчеплення кадрів та епізодів у монтажі й ін.)» [121, 456].

Пізніше І. Андроніков вів телепередачі з музеїв, розповідав про письменників XIX ст. в телепередачі «**Невський проспект**», але в іс-

торію телебачення він увійшов передусім як неперевершений майстер художнього слова.

У **Німеччині** телепередачі були відновлені тільки 1950 року.

1948-го на з'їзді телеінженерів було вирішено дотримуватись європейського стандарту – 625 рядків. Гамбурзьке радіо, яке проводило цю зустріч, домовилося з англійською військовою адміністрацією про відновлення телемовлення. У листопаді 1950-го з Гамбурга були продемонстровані перші експериментальні програми. Передавач працював тричі на тиждень по дві години. 1951 року запрацювали телепередачі в Західному Берліні й інших містах, проте єдиної телемережі на той час ще не було створено.

Телемовлення Федеративної Республіки Німеччини (ФРН) розвивалося під знаком «подвійного заперечення» (ні – комунізму, ні – нацизму), що знаходило відображення як у кадровій політиці, так і в репертуарі. Для радіокомпаній, а пізніше і для телеорганізацій цієї країни був обраний статус «суспільно-правових установ», формально незалежних від держави і підпорядкованих адміністративним одиницям ФРН, а не федеральній владі. Це означало, що телекомпанії не могли належати безпосередньо державі (як у Франції) або бути комерційними підприємствами (як у США).

Для вирішення загальнодержавних завдань та узгодження інтересів земель у галузі радіо 1950 року у ФРН було створено міжземельне надрегіональне об'єднання – **Робітнича співдружність суспільно-правових радіоорганізацій (АРД)**. 1953 – радіокомпанії земель погодились щодня випускати загальну двогодинну телепрограму. Відповідальність була покладена на постійний комітет телепрограм АРД. Він складався з представників усіх земель, але тон у ньому задавали Гамбург і Мюнхен. Для випуску єдиної програми потрібно було створювати ретрансляційну мережу. 1953-го вступили в експлуатацію релейні лінії Гамбург – Кельн і Гамбург – Берлін, а незабаром передачами була охоплена вся територія ФРН [121, 58–59]. У цей час промисловість країни поступово налагодила масовий випуск телевізорів.

В **Італії** в січні 1954 року глядачі побачили перший випуск новин.

По всій країні налічувалось 24 тис. телевізорів, їх переважно дивилися в барах, готелях, ресторанах. Така традиція збереглася в Італії дотепер.

У середині 1950-го з'явилася перша італійська телевізійна компанія **RAI (Radio Audizioni Italiane)**, що відкрила 1961 року другий телемовний канал, лише 1979 – третій. Наприкінці 1960-х монополія RAI закінчилася.



Логотип телекомпанії RAI

Прикордонні регіони Італії стали приймати трансляції з Монте-Карло, Швейцарії, колишньої Югославії. З'явилося дороге кабельне телебачення, яке потрапило у власність приватних компаній, при цьому наземне залишилося за RAI.

У **Франції** 1948 року була створена дирекція телепрограм. Вона входила до складу урядової організації **Radiodiffusion française** створеної ще 1939-го при Міністерстві пошт для ліцензування радіостанцій. Після війни її передали у відання Міністерства інформації, а коли з'явилося масове телемовлення, вона стала називатися **RTF – Radiodiffusion-television française**.

Зображення передавалося вже за стандартом 819 рядків. Однак у країні «налічувалося не більше 8 тис. телевізорів. Їх виробництво ще не стало масовим, ціни залишалися високими. Щоб підняти популярність телебачення, було вирішено передавати прямі репортажі зі спортивних і політичних заходів. З 1949 по 1953 рік обсяг мовлення у Франції збільшився з 14 до 34 год на тиждень» [121, 72].

1950 року в Ліллі, на північному заході Франції, було відкрито перший регіональний телецентр. Двома роками пізніше відбувся франко-британський телетиждень: через радіорелейну лінію Париж – Лілль – Лондон в обох столицях транслювалося по 13 год прямих репортажів. Зародки Євробачення з'явилися у Франції в червні 1953-го, коли транслювали коронацію Єлизавети II. За тиждень, поки йшли урочистості, у Франції продали 5 тис. телевізорів. 1959 року RTF отримала свій перший статут, що закріплював державну монополію на ефір. Уряд призначав генерального директора мовлення та відмовляв організації навіть у праві мати свою раду директорів.

Організація стала називатися **ORTF (Office de radiodiffusion television française)**, слово «office» підкреслювало приналежність телебачення і радіо до державної машини.

У **Великій Британії** регулярне телемовлення відновили 1946 року силами компанії **BBC**. У запису демонстрували Парад Перемоги. У цей час виробництво телеприймачів ставало масовим, покращувались їх технічні та споживчі характеристики, знижувалась ціна. 1948 року «BBC показувала Олімпійські ігри з лондонського стадіону “Уемблі”, а 1953-го року коронацію Єлизавети II. Для телетрансляції коронації з Вестмінстерського абатства в кареті майбутньої королеви та вздовж усього слідування кортежу були встановлені камери.

Цікавим є той факт, що радники Єлизавети II на чолі з прем'єр-міністром У. Черчиллем відмовляли її від телетрансляції, мотивуючи це тим, що телевізійна трансляція означеного заходу може порушити таїнство королівської влади. Проте молода королева безпомилково розгледіла в телебаченні свого союзника на багато десятиліть вперед. Остання подія змусила численних споживачів придбати телеприймачі: того року їх число досягло 5 млн, а обсяг мовлення – 40 год на тиждень» [46, 40].

Велика Британія уникнула запеклої боротьби за контроль над телебаченням (що було характерним для більшості країн Західної Європи) завдяки високій культурі політичного життя, а також закладеним в уставі BBC принципам незалежності інформації від уряду і напрацьованим пресою і радіо традиціям відповідальності журналістики. Структура управління BBC стала зразком для наслідування державному мовленню більшості країн Британської співдружності і низки держав Європи [175].

1964 – BBC було перейменовано в BBC-1 після запуску BBC-2, третього за рейтингом каналу у Великій Британії (другим був ITV). *1967 року BBC-2 став першим каналом у Європі, що транслював передачі в кольорі за схемою PAL.* BBC-1 та ITV почали трансляцію в кольорі тільки в листопаді 1969-го.

У США в повоєнний період працювали п'ять телевізійних станцій. Після 1945 року в країні відбувся стрімкий розвиток ефірного телебачення. Якщо 1947-го в США було близько 180 тис. телевізорів, то до 1953-го їх кількість зросла до 28 млн. Тобто телевізор мала вже практично кожна друга сім'я. 1948 – федеральне агентство з телекомунікацій видало ліцензії ще семи каналам, і таким чином уже 30 станцій транслювали програми в 17 регіонах. 1949 – отримали ліцензії ще 13 телеканалів [135].

Споживчий ринок США за шість повоєнних років був практично насичений чорно-білими телевізорами, а щоб створити новий масовий товар, американська радіопромисловість впритул підійшла до розробки кольорового телебачення та створення його системи. Для впровадження нової кольорової телевізійної системи було створено другий Національний комітет з телевізійних систем, за аббревіатурою якого (NTSC – **National Television System Committee**) й отримала назву ця система [104].

Телебачення США при своєму створенні спиралося на комерційні можливості американського радіо, основні компанії якого стали фінансовою та виробничою базою для прискорення темпів розвитку телебачення.

Провідна роль у становленні телемовлення США належить трьом радіомовним корпораціям:

- 1) **National Broadcasting Company (Ен-Би-Си);**
- 2) **Columbia Broadcasting System (Си-Би-Ес);**
- 3) **American Broadcasting Company (Ей-Би-Си).**



Логотип Ен-Би-



Логотип Си-Би-Ес



Логотип Ей-Би-Си

Компанії Ен-Би-Си, Си-Би-Ес та Ей-Би-Си утворилися ще в 1940-х роках. Усі подальші спроби створити четверту телекомпанію, рівну за силою першим трьом, не мали успіху. Незважаючи на те, що перші телепередачі відбулися не в США, з часом американське телебачення посіло домінуючу позицію у світі. Це сталося тому, що під час Другої світової війни телебачення перестало розвиватися скрізь, окрім США.

Саме зазначені вище найбільші телерадіокомпанії сприяли з часом остаточній комерціалізації американського телебачення, перетворивши США в класичну країну комерційного телебачення. Вони володіли науково-технічними розробками в галузі телебачення й стали лідерами телевізійної індустрії США. Закріпити першість їм дозволило рішення FCC (Федеральної комісії зв'язку), згідно з яким у 1950-х роках було тимчасово припинено прийом заявок на видачу ліцензій новим організаціям мовлення під приводом наведення порядку в телемовленні та через необхідність визначити національний стандарт кольорового телебачення. У цей період у США почали впроваджувати трикомпонентну електронну сумісну систему NTSC [91].

Назва **NTSC** є аббревіатурою найменування національного комітету США з телевізійних систем, створеного 1941 року. Комітет 1943 року рекомендував ухвалити для США стандарт з розкладанням у 525 рядків при 30 кадрах (60 полях) на секунду. Цей стандарт і донині діє в США та приблизно в половині країн світу.

Запровадження стандарту дозволило вказаним телекомпаніям консолідуватися, посилити свої позиції та підготуватися до відбиття натиску нових конкурентів.

Після завершення мораторію на видачу ліцензій корпорації NBC, CBS і ABC настільки міцно утвердилися у сфері ефірного телебачення, що аж до 1980-х років домінували як головні структури національних телемереж [46].

Примітно, що великий успіх до компанії *Ей-Бі-Сі* прийшов у 1955–1961 роках завдяки трансляції фільмів Уолта Діснея та продукції голлівудських кіностудій. Регулярні передачі спортивних програм принесли компанії додатковий успіх серед глядачів.

Ей-Бі-Сі – перша в американському мовленні компанія, яка стала застосовувати показ програм, відкритих для участі рекламодавців, що призвело до відмови від спонсорства.

У систему корпорації Ей-Бі-Сі входять:

- телевізійна мережа;
- 5 телестанцій;
- компанія Ей-Бі-Сі радіо з 4 мережами обслуговування і 14 радіостанціями;
- компанія відеозапису з мережею магазинів роздрібної торгівлі;
- кіностудія та видавництво, що спеціалізується на публікації сільськогосподарських журналів;
- 266 кінотеатрів.

З 1950 по 1955 рік у США відвідуваність кінотеатрів упала в п'ять разів і провідні студії Голлівуду вразила економічна криза. Боротьба за глядачів призвела до змін пропорцій екрана і впровадження стереозвуку. З цього часу телебачення почало замовляти Голлівуду серіали і досить щедро платити за прокат бойовиків. З початку 1960-х років Сі-Бі-Ес викупила право на показ «Віднесених вітром» за 30 млн доларів, а три десятиліття потому «Парк Юрського періоду» вартував мережі «Фокс» вже 82 млн.

Переміщенню телевиробництва в Лос-Анджелес сприяли і скандали з вікторинами. 1955 року на телебаченні з'явився проект «Питання ціною в 64 тисячі доларів» – перша гра з великим призовим фондом. Через три роки телемережі демонстрували вже 22 гри. Для підвищення драматичної напруги змагань спонсори вікторин почали деяких учасників знайомити з питаннями. 1959-го викриті шахраї потрапили за ґрати, а телебачення змушене було посилити контроль над виробництвом програм. Інститут спонсорства дещо похитнувся, однак не зник назавсім. Рекламодавці й надалі купували ефірний час, однак не мали права втручатись у зміст конкретних передач.

Така система дала можливість привабити на телебачення значні кошти. Якщо в 1960-х хвилина рекламного часу в популярному шоу приносила телебаченню 10–20 тис. доларів, то у 1990-х – від 300 до 400 тис. [121].



Фрагмент плаката до фільму «Алітет іде в гори»

Із середини 1950-х років тривав активний розвиток технічних засобів телебачення в Європі і США. При цьому **друге народження українського телебачення відбулося 6 листопада 1951 року.**

У цей день Київський телецентр випустив в ефір радянський патріотичний фільм «Велика заграва», хоча технічний персонал влаштував напередодні свою прем'єру: 5 листопада 1951-го на телекіноустановці демонстрували фільм «Алітет іде в гори». **У той час в Києві налічувалось 662 телевізійних приймачі.**

7 листопада 1951 року Київський телецентр демонстрував військовий парад і святкову демонстрацію трударів на честь 34-ї річниці Жовтневої революції. Перші повоєнні київські телевізійники просто зі студії викотили дві телекамери на Хрещатик й увімкнули їх в ефір під час параду та демонстрації. Тоді в Києві ще не було ПТС, вони з'явилися тільки 1954 року. Звичайно, то не був добре знаний з наступних десятиліть подібних святковоритуальних дійств *репортаж*: не працювали ні оператори за камерами (на їх місцях стояли техніки), ні режисер за пультом, ні коментатори. Швидше це був «технічний прогон» з виходом в ефір.

Репортаж – жанр телевізійної та радіоінформації, суб'єктивна форма показу реальної події і/або розповіді про неї з яскраво вираженим ефектом присутності «співучасті» глядача (слухача).

За способом виробництва репортажі поділяють на *прямі* (з безпосереднім виходом в ефір); *у запису* (з можливістю наступного монтажу та доозвучування).

Репортаж відтворює подію в тій послідовності, у якій вона розгортається, дає їй оцінку, розкриває її суть.

Репортажі поділяють на: *репортаж-звіт, репортаж-трансляцію, репортаж-роздум, проблемний репортаж, репортаж-інтерв'ю.*

Залежно від творчо-технічних засобів, до яких вдаються журналіст-репортер і творча група (оператор, режисер, звукооператор) телерепортажі поділяють на: *подієві* (коментовані), *проблемні, спровоковані* (організовані) [121].

Факт здійснення 7 листопада 1951 року позастудійної першої трансляції в Києві залишається беззаперечним. Примітно, що перший жовтневий репортаж з Москви було здійснено тільки 1956-го [60].

Реєстрація телевізорів в СРСР була обов'язковою (зокрема в Києві 1951 р. на вулиці Ярославській, 32 було відкрито спеціалізовану майстерню, яка реєструвала та під'єднувала телевізори), адже за користування апаратом абонент мав щомісяця сплачувати 10 карбованців. Такий податок відмінили лише 1961 року.



Ольга Даниленко

1953 року було завершене будівництво обох павільйонів Київського телецентру на Хрещатику. Мовлення регулярних програм почалося 1956-го. Першими українськими дикторами були Новела Серапіонова та Ольга Даниленко. До цього часу демонстрували художні та документальні фільми двічі на день. До середини 1960-х мовлення здійснювалося в прямому ефірі, згодом почали використовувати відеозапис.

1949 року радіолюбители побудували в Харкові перший в СРСР аматорський телецентр. 7 травня 1951-го за півроку до виходу в ефір Київського телецентру, почалося мовлення з першого аматорського телецентру. Головний інженер Московського телецентру в січні 1951-го зазначав, що досягнута харківським аматорським телецентром чіткість зображення не поступалася столичній. Цей телецентр працював три роки, а 1954 року в Харкові розпочалось будівництво професійного телецентру.

Київський телецентр (КТЦ) був першим і єдиним у тодішньому СРСР, який створили за цільовим проектом, що базувався на новітньому 625-рядковому стандартному обладнанні, розробленому й виготовленому ленінградськими науково-дослідними інститутами та радіо заводами. Отже, КТЦ (хоча на той час він вважався формально третім в СРСР) був набагато досконалішим, ніж Московський і Ленінградський, що функціонували на базі пристосованих для цієї мети споруд та обладнанні довоєнного зразка [118].

За рахунок вищої антенної опори радіус дії КТЦ був значно більшим порівняно з Московським ТЦ.

З 1951 року почалися пробні телепередачі Київського телецентру тривалістю 1,5–2 год двічі на тиждень. Це були зазвичай кінофільми.

Так тривало до осені 1952 року, коли з'явилися дикторські оголошення й короткі студійні вставки. У цей час зростала кількість телевізорів, яких наприкінці 1952-го в Києві було понад 1500. Тоді ж на розі вулиць Толстого та Горького відкрилося перше телеательє й почалося поступове налагодження приймальної телемережі. На травень 1953-го в столиці було зареєстровано понад 7 тисяч приймачів.

Створенням студії телебачення в Харкові позначився 1955 рік, де 1 травня 1955 року вийшла перша передача – концерт харківських артистів. Тоді Харків був єдиним у Європі містом, де на двох різних каналах за різними системами велося двопрограмне телебачення.

Саме в Харкові вийшла в ефір перша загальноукраїнська теле-програма.

Через рік телестудії з'явилися в Донецьку й Одесі. 1957 року запрацювала і Львівська телестудія. На 700-му році існування міста Лева тут, на верхів'ї гори Високого Замку, було побудовано телевізійну вежу, а трохи нижче – апаратно-студійний комплекс **Львівського телебачення (ЛТБ)**. У квартирах кількох десятків львівських сімей 24 грудня 1957 року вперше засвітився екран телевізора. Того зимового вечора з ложі місцевого оперного театру звернулася з привітанням до нечисленних глядачів чарівна жінка – перший диктор Львівського телебачення Стефанія Харчук.

У кінці 1950-х років львівські телевізійники працювали над випусками популярної тоді в СРСР розважальної програми «Голубий вогник». «Відеозапису ще не знали, – вказує Л. Блазюк, – тому півторагодинну масову видовищну програму транслювали в прямому ефірі на весь Союз. На початку 60-х років з'явилися перші телевізійні постановки – музичні та літературно-драматичні: “Прощальна симфонія”, “Повість про Якуба Шелю”, “Німці”, “Сестри Річинські”, “Осіння казка”, “Екслібрис поета” й ін. Це десятиліття увінчало львівське ТБ “творчими лаврами”: львів'яни активно долучилися до спільних циклів ЦТ та УТ, а редакція музичних програм, на чолі з О. Паламарчук, випустила в ефір 35 випусків музичної програми “Українські вечорниці”. Т. зв. “подовжені” програми львівського телебачення транслювали на всі західноукраїнські області – Тернопільську, Івано-Франківську, Волинську. Був навіть період, коли “подовжене” мовлення транслювали й на Закарпатті.

Директор ЛТБ – Т. Брикайло та редактор В. Гаврилишин уперше розпочали роботу над власними кінострічками (кінець 60-х – початок 70-х рр.). Це, зокрема, фільм “Залицяльники”, який став лауреатом (перша премія) на третьому Всесоюзному фестивалі телевізійних фільмів у Ленінграді (1969). А далі були музичні фільми “Сійся, родися”, “Червона рута” (третя премія на п’ятому фестивалі телефільмів у Ташкенті).

На початку 1980-х років львівський телекомплекс об’єднали з Укр-телефільмом, після чого були ще окремі спалахи кіновиробництва, які згодом майже згасли. Нове творче життя почалося для телебачення з приходом відеозаписувальної апаратури. З’явилися нові можливості для створення вагомих телевізійних програм, зокрема телепостановок, творчих портретів митців, цікавих літературно-драматичних, музичних і дитячих програм.

Архів ЛТБ поповнився відзнятими на відео такими телепостановками, як “Ой, піду я в Бориславку” та “Меланхолійний вальс” режисера В. Робочека; передач з циклу “Незабутні” – “С. Людкевич”, “Є. Козак”, “А. Кос-Анатольський”, “В. Івасюк” та багато інших» [10].

З 1958 року почали працювати телестудії в Дніпропетровську та Луганську, а з 1959 – у Сімферополі, Херсоні, Запоріжжі та Миколаєві. При цьому чітких критеріїв щодо спорудження програмних телецентрів і розташування їх на території України в середині 1950-х ще не було. За 20 післявоєнних років телебудівництва були введені в дію понад 30 потужних станцій, з’єднаних майже 4000-кілометровою мережею радіорелейних ліній. У Києві, Харкові, Донецьку, Львові, Одесі, Ворошиловграді (Луганську), Дніпропетровську, Вінниці розвивалось роздільне ТБ за двома програмами.

До 1965 року свої телецентри мали 130 регіонів СРСР (із 170).

Слід звернути увагу на нерівномірність розміщення на теренах України програмних телецентрів. Їх переважно будували на сході та півдні республіки. Власним телебаченням тривалий час була обділена Полтавська область. На жаль, з ідеологічних міркувань зовсім не існувало планів власного телевиробництва в західних областях України:

- | | |
|-----------------|-------------------|
| – Житомирській; | – Рівненській; |
| – Вінницькій; | – Тернопільській; |
| – Хмельницькій; | – Волинській. |

Власне телебачення в західних областях з’явилося лише на початку 1990-х років.

У наступне десятиліття (1965–1975) будівництво місцевих телецентрів було тимчасово припинено, а кошти й ресурси були спрямовані на будівництво Загальносоюзного телецентру в Останкіно та створення мереж зв'язку для поширення програм Центрального телебачення по країні.

При цьому слід знати, що із середини 1950-х до 1970-х років в СРСР (зокрема в Україні) існував інший шлях телефікації – це *прокладання магістралей зв'язку (радіорелейних ліній (РРЛ) і кабельних ліній) і запровадження в дію нових ретрансляторів.*

Ретрансляційна телевізійна станція перетворює передачу з одного телевізійного каналу в інший. На відміну від програмного телецентру не має власної студії і не готує своїх програм [121, 369].

Проте при спорудженні зв'язкових ліній не все виявилось гаразд: прокладання телемагістралей часом планували без урахування не лише місцевих інтересів, а й потреб республіки в телефікації.

Пріоритет належав тим будовам зв'язківців, які забезпечували першу чергу розширення подачі програм Центрального телебачення. Так, ще 1959 року територією Запорізької області пройшла союзна радіорелейна лінія Москва – Тбілісі.

У Мелітополі було споруджено потужний ретранслятор, через який передавалася лише програма Центрального телебачення з Москви й не було можливості аж до 1970 року ретранслювати ні передачі українського телебачення, ні обласної Запорізької студії [120].

Дещо раніше українське телебачення прийшло на екрани приморського міста Бердянська Запорізької області. Але республіканську РРЛ туди провели зі сторони Жданова (нинішнього Маріуполя). Жителі Бердянська дивилися передачі з Донецька, але не бачили телевізійних програм з обласного телецентру в Запоріжжі.

І таких прикладів телевізійної плутанини було в той час чимало. Особливо взнаки це далось після проголошення державної незалежності України, коли з'явилась нагальна потреба так перекомутувати всю телевізійну мережу нашої держави, аби програми УТ з Києва транслювались у домівки всіх жителів.

У лютому 1956 року кияни побачили перший випуск «Останніх вістей», точніше, почули: диктор читав з екрана усні повідомлення.

Лише 1959-го – в інформаційних випусках з'явився зоровий ряд. **Передача новин мала назву «Телевізійний кіножурнал».**

Поява першої на українському телеекрані аналітичної передачі (або огляду) пов'язана з приходом у студію журналістів.

Аналітичний огляд – це телевізійна або радіоінформаційна передача, у якій журналіст (ведучий) чи коментатор (оглядач) коментує важливі політичні та суспільні явища, що відбулися за певний проміжок часу (день, тиждень, місяць). В аналітичному огляді використовують події зйомки, архівну хроніку, звукозаписи, документальні фотографії, слайди, ілюстрації й інший зображувальний матеріал [121, 24].

Ставало зрозуміло, що телебачення, передусім, є засобом масової інформації, тобто полем діяльності нового розділу журналістики. Подібно до відповідних відділів газет і редакцій радіо, на телебаченні створили галузеві редакції.

З лютого 1960 – почався регулярний обмін телепрограмами між Москвою і Києвом, а з 1961 – між Києвом й іншими містами СРСР.

20 січня 1965-го – в Україні з'явився перший регулярний національний канал під назвою **УТ-1** (Українське телебачення-1, сьогодні – Перший національний). Примітно, що коли 1965 року вперше вийшла в ефір загальноукраїнська (загальнореспубліканська) телепрограма, її підготувала для УТ Харківська телестудія. Таким чином, *було започатковано «виходи» місцевих телестудій на Українське телебачення*, хоча провідну роль у ньому й надалі відіграла Київська телестудія [103].

Потужним виробником ігрових, музичних, літературних стрічок на півці для українського та всесоюзного екрана стала створена в Києві 1965 року студія «**Укртелефільм**», що стала осередком художнього телемовлення. До художнього розділу телемовлення належать перш за все такі жанри, як:

- багатосерійні фільми і телевізійні спектаклі;
- телефільми;
- вистави *телетеатру*;
- передачі про майстрів мистецтв, кіно- і музичні фестивалі;
- концертні програми;
- репортажі з виставок художників.

Поняття *телетеатр* має кілька значень. По-перше, це галузь телебачення, завданням якої є створення і передавання в ефір творів телемистецтва (яке, окрім своїх прийомів і засобів використовує естетичні закони та художній досвід інших видів мистецтва), що характеризуються виражальними засобами «малого екрана» (крупний план, динамізм дії, поглиблені портретно-психологічні характеристики героїв).

Телетеатр має такі жанрові форми: теленовела, телеоповідання, телеповість, телероман.

По-друге, телетеатр – це приміщення, спеціально обладнане телевізійною технікою для трансляції як оригінальних телевистав, так і перенесення на «малий екран» постановок театральних колективів за участі глядачів [121].

Щодо впровадження в Україні кольорового телебачення, то з 1967-го – телецентри УРСР тільки приймали кольорові пересилання з Москви. Лише з 1969 – Київський, а з 1976 – і Львівський телецентри розпочали пересилання кольорових програм обласним телецентрам.

6 березня 1972-го – в УРСР з'явився другий канал – **УТ-2**.

В СРСР телевізійна апаратура першого покоління (1950–1965) була розрахована, як правило, на однопрограмне чорно-біле мовлення безпосередньо зі студії або пересувної телевізійної станції. В апаратурі застосовували електронні лампи, великогабаритні деталі, навісний монтаж. Часткова уніфікація дозволила приступити до серійного виробництва апаратури й укомплектувати нею більше ста програмних телецентрів, розташованих у великих містах СРСР і низці країн соціалістичної співдружності. Уніфікація сприяла збільшенню випуску телевізорів до 4 млн виробів на рік. Деякі типи вітчизняних телевізорів, були удостоєні Гран-прі на Всесвітній виставці 1958 року в Брюсселі.

Кольорове зображення містить значно більше корисної інформації, ніж чорно-біле. Колір підвищує художню цінність зображення, зменшує його відмінність від оригіналу, допомагає глядачеві повніше й швидше сприймати зміст зображення, підвищує емоційність сприйняття.

Кольорове телебачення з'явилося та почало розвиватися, коли чорно-біле телебачення вже отримало значне поширення: в експлуатації в населення перебували десятки мільйонів чорно-білих телевізорів. Тому перед розробниками системи кольорового телебачення було завдання: створити таку систему, яка була б сумісною з існуючою системою чорно-білого телебачення; тобто щоб була можливість приймати кольорові передачі в чорно-білому вигляді існуючими чорно-білими телевізорами і, навпаки, щоб чорно-білі програми могли приймати кольорові телевізори природно в чорно-білому вигляді.

У процесі вирішення поставленого завдання було запропоновано близько трьох десятків різних систем кольорового телебачення.

Проте були стандартизовані й отримали практичне застосування тільки три системи:

- 1) **NTSC** (National Television System Committee – Національний комітет телевізійної системи);
- 2) **PAL** (Phase Alternation Line – порядкова зміна фази);
- 3) **СЕКАМ** (від франц. *secam* – Sequence de couleurs avec memoire – послідовна передача кольорів із запам'ятовуванням).

До появи супутників зв'язку в СРСР передача сигналу з Москви в інші населені пункти здійснювалася по кабельних або радіорелейних лініях зв'язку. Проте використовували й більш хитромудрі засоби, наприклад встановлення ретрансляторів на літаках: саме так, зокрема, передавали репортажі з Міжнародного фестивалю молоді і студентів 1957 року в Ленінград, Смоленськ, Київ і Мінськ [174].

Отже, у світі використовують три системи кольорового телебачення. Однак у Бразилії, наприклад, поряд зі стандартом NTSC-M (525 рядків) застосовують видозмінену систему PAL, відмінну від європейської кольорової системи. У Люксембурзі та Монако телецентри працюють за стандартами SECAM і PAL, у В'єтнамі – за системами NTSC і SECAM. У Бельгії, Голландії й інших країнах Західної Європи прийнята система PAL, але на територіях, де дислокуються війська США, використовують і систему NTSC-M. Слід мати на увазі, що в Китаї й Індії, котрі використовують систему PAL, проживає близько 40% усього населення планети. Тому можна вважати, що всі три системи кольорового телебачення приблизно однаковою мірою застосовують усі країни світу [122].

В СРСР розробка кольорової телевізійної системи, сумісної з чорно-білою, почалася з ініціативи кафедри телебачення Ленінградського електротехнічного інституту зв'язку, яку з 1937 року очолював Павло Шмаков (сферою його наукових інтересів була теорія передачі та відтворення телевізійних сигналів). 1955 року було отримано перше кольорове зображення. За допомогою фахівців НДІ і промисловості було завершено обладнання Московського й Ленінградського телецентрів для експериментального мовлення кольорових програм.

У «доостанкінський» період розвиток телебачення найтіснішим чином був зумовлений роботою Центральної студії телебачення (ЦСТ), створеної на технічній базі Московського телевізійного центру на Шаболовці.

Загальний обсяг мовлення ЦСТ у середині 1960-х становив 18 год на добу за трьома програмами чорно-білого ТБ й однієї кольорової.

До 1970 року планувалося довести загальний обсяг мовлення до 50 год за шістьма програмами.

Значну частину в загальному обсязі мовлення ЦСТ становили позастудійні передачі, які забезпечувалися в 1963–1964 роках більш ніж десятьма пересувними телевізійними станціями та кількома стаціонарними телевізійними трансляційними пунктами.

1953 – на Шаболовці було створено першу в країні Московську дослідну станцію кольорового телебачення (МДСКТ), якою керувала *Ірина Авербух* – один з найвідоміших фахівців у галузі кольорового телебачення. Саме з її ініціативи в МДСКТ до 1967 року проводили регулярні порівняльні випробування всіх відомих світових систем кольорового телебачення. Спеціально для мовлення в кольорі поряд з МДСКТ було побудовано 110-метрову металеву башту полегшеного типу з передавальними антенами для мовлення на 8-му частотному каналі.

З 1 жовтня 1967-го з МДСКТ почалися регулярні передачі в кольорі за радянсько-французькою системою SEKAM. МДСКТ до 1969-го (через два роки після введення в експлуатацію першої черги телецентру в Останкіно) була єдиним джерелом мовлення в кольорі [62].

Важливим для розвитку кольорового телебачення в СРСР був той факт, що І. Авербух, один з найбільш технічно грамотних фахівців телецентру того часу, працювала в тісному творчому контакті з провідними спеціалістами французької фірми «Томсон-ЦСФ» і німецькими інженерами фірми «Telefunken». Вона відіграла провідну роль у проведенні порівняльних випробувань різних систем кольорового ТБ, була незмінним членом міжвідомчих комісій щодо вибору системи кольорового ТБ для СРСР, неодноразово виїжджала до Парижа для зустрічей з французькими колегами.

З 1974 року Авербух доручили опікуватися питаннями відпрацювання технології кольорового мовлення для СРСР. Володіння англійською, французькою та німецькою дозволяло їй бути в курсі останніх досягнень у галузі зарубіжної телевізійної техніки.

У підсумку тісної співпраці між фахівцями СРСР і Франції з метою вибору єдиної системи для обох країн і не без урахування політичних чинників бажаності зближення двох країн було прийнято радянсько-французьку систему SECAM.

Як відомо, 1 жовтня 1967 року одночасно в Москві й Парижі почалося регулярне мовлення за цією системою.

В СРСР створення телевізійного обладнання другого покоління відбувалося в 1965–1975 роках на основі широкого використання напівпровідникових приладів, високочутливих передавальних трубок, друкованого монтажу. Типаж апаратури відпрацьовували на новому загальносоюзному телецентрі в Останкіно з телевізійною вежею. ОТЦ забезпечував багатопрограмне мовлення, не тільки монохромне, а й кольорове, з можливістю попереднього запису програм на магнітну стрічку, для чого апаратура була укомплектована вітчизняними відеомагнітофонами «Електрон» або «Кадр». Річний випуск телевізорів досяг 7 млн, із них 600 тис. були кольоровими.

Телецентр «Останкіно» в Москві (який спочатку мав назву – Загальносоюзна радіотелевізійна передавальна станція імені 50-річчя СРСР) нині посідає четверте місце у світі серед телевеж за висотою – 540 м.

Наведемо деякі факти з *історії спорудження* телевежі «Останкіно». 1953 року відомий розробник телевізійної техніки С. Новаковський, начальник відділу телебачення Міністерства зв'язку СРСР Ф. Большаков і голова українського радіокомітету М. Скачко подали тодішньому керівникові Всесоюзного радіокомітету А. Пузіну пропозицію щодо необхідності спорудити в Москві багатопрограмний телецентр, який складався б із 15–20 студій, позастудійного мовлення, технічної бази створення телекінофільмів, передавальної радіостанції на 15–20 каналів та антенної вежі висотою 500 м (така башта повинна була забезпечити прийом телепрограм на відстані не менше 120 км від Москви). Це був досить сміливий задум, оскільки 1953-го в СРСР було всього три телестудії, на кожній з яких мовлення тривало кілька годин на одній програмі, та й то не щодня. Проте на той час ідея спорудження «Останкіно» не знайшла підтримки [60].



Телевежа
«Останкіно»

Лише 15 липня 1955 року за сприяння М. Хрущова було видано постанову Уряду СРСР щодо спорудження в Москві нового телецентру. Рішення про будівництво вежі було ухвалено 1957 року, приступили ж до зведення споруди тільки 1963-го й завершили 1967-го. Радянським будівельникам потрібно було побудувати конструкцію небувалої до того висоти.

Успіхи електронного телебачення призвели до створення електронних варіантів систем кольорового телебачення з послідовною передачею кольорів. 1951 – у США компанія CBS розпочала випускати такі передачі в ефір зі стандартом 405 рядків, при 48 кадрах на секунду й навіть випустила в продаж невелику партію телевізорів. Скінчилося це, однак, повним фіаско (з подачі конкурентів) через обурення десятків мільйонів сімей, які володіли новими чорно-білими телевізорами, що не могли приймати передачі нових станцій навіть у чорно-білому вигляді. Справа дійшла до слухань у Конгресі, який постановив, що в країні можуть існувати лише сумісні системи кольорового телебачення, тобто чорно-білий телевізор повинен мати можливість приймати сигнал кольорової програми в чорно-білому вигляді, а кольоровий телевізор – чорно-білі телепрограми. У таких системах в ефір передається не єдиний сигнал кольорового зображення, а комплексний, що містить у собі стандартний чорно-білий сигнал, а ще два спеціальні розфарбовувальні сигнали (сигнали кольоровості). Кольоровий телевізор приймає всі три сигнали та створює кольорове зображення, а чорно-білий телевізор – тільки один, свій сигнал. Це підтвердилося на практиці. З часом усе мовлення стало кольоровим, і в споживача з'явився вибір: заплатити дорожче й насолоджуватися кольором або купити апарат майже втричі дешевший, але дивитися чорно-біле зображення. *До початку 1960-х років ворота для кольорового телебачення вже були відчинені навстіж, і воно продовжувало активно розвиватися [46].*

До розробки кольорового телебачення долучився й Давид Сарнов. Національний комітет телевізійних систем ухвалив специфікації, підтримані більшістю основних виробників телевізорів. В основу системи кольорового телебачення, що існує донині, були покладені розробки компанії Д. Сарнова RCA і її філії NBC. Незважаючи на дорожнечу кольорових телевізорів, купівельний попит на них постійно зростав – і колір став найважливішим елементом виробництва як програм, так і телевізорів.

Телевізор коштував у середньому близько тисячі доларів (половина вартості середнього автомобіля), а його обслуговування на рік обходилося приблизно в таку саму суму. Крім того, необхідно було щотижневе налагодження кольорового телевізора фахівцем, оскільки ручок управління в перших кольорових телевізорів було більше ста! Тому кольорове телебачення в США стало масовим тільки в середині 1960-х років.

Перші 10 млн телевізорів були продані лише до 1966 року. Для решти країн світу кольорове телебачення (тим більше система NTSC) у той час було занадто дорогим. Тільки 1960-го цю систему запровадила **Японія**: її радіопромисловість швидко налагодила виробництво відносно дешевих кольорових телевізорів для ринку США.

1964 – систему NTSC вимушено прийняла й **Канада**.

Згодом конкуренцію системі NTSC склали європейські системи PAL – послідовник технологій NTSC і SECAM – принципово нова система. Істотна й принципова різниця в пристрої систем кольорового телебачення полягала в способах передачі кольорової телевізійної інформації від передавальної камери до приймача.

Вибір системи кольорового телебачення для Європи проходив у гострих дискусіях експертів. Прийняти єдину систему не вдалося, але, на щастя, з тридцяти запропонованих систем обрали дві.

До радянсько-французької системи SECAM приєдналися країни Східної Європи, частина африканських та азійських країн. Решта зупинила свій вибір на західнонімецькій системі PAL. Регулярне ж мовлення в системі SECAM з Москви та Парижа відкрилося 1 жовтня 1967 року.

У жовтні 1967 року телевізійне мовлення СРСР перейшло на новий етап свого розвитку: ***почалися регулярні передачі кольорового телебачення.***

В Україні кольорове телебачення з'явилося 1969 року.

Новий телецентр у Києві разом із телевежею будували на вулиці Дорогожицькій, 10. Будівництво тривало з 1967 до 1973 року. Сконструював вежу Інститут електрозварювання на чолі з Борисом Патоном. Місце під будівництво знаходилося на 92-метровій висоті над рівнем моря. Висота самої вежі – 383 м. Радіус дії – понад 100 км. Будівництво здійснювали найбільші будівельні організації:



Київська телевежа

руював вежу Інститут електрозварювання на чолі з Борисом Патоном. Місце під будівництво знаходилося на 92-метровій висоті над рівнем моря. Висота самої вежі – 383 м. Радіус дії – понад 100 км. Будівництво здійснювали найбільші будівельні організації:

- «Укрстальмонтаж»;
- «Укрелектромонтаж»;
- «Укрзв'язокбуд»;
- «Київміськбуд»;
- «Київпромбуд»;
- «Київпідзембуд».

А також – низка металургійних підприємств України, загалом понад 30 організацій. При будівництві вежі вперше у світовій практиці було застосовано нову технологію українських учених та інженерів: башту споруджували як цільнозварну конструкцію. Застосовували і новітні технології її монтажу: методом підрощування, тобто від верхівки донизу, на протигагу узвичаєному на той час методу нарощування висотних конструкцій. Через складність та інноваційну насиченість об'єкта будівництво тривало шість років – це були рекордні терміни будівництва на той час, кошторисна вартість якого складала понад 11 млн радянських карбованців [119].

Унікальність конструкції Київського телецентру полягала в тому, що вона – **перша у світі цільнозварна** та не має аналогів.

16 серпня 1973 року в Україні запрацювала **нова радіотелевізійна передавальна станція** – унікальний комплекс телебачення та радіомовлення. Три потужні (50 кВт) телевізійні передавачі разом з телевізійними станціями в Чернігові, Житомирі, Буках, Черкасах забезпечили всю центральну частину України високоякісним телевізійним мовленням. Почергово, протягом кількох місяців, були введені в експлуатацію три телерадіостанції, трипрограмна УКХ ЧМ радіостанція та комплекс устаткування телевізійної вежі. Очолив колектив радіотелевізійної передавальної станції Валер'ян Сидоренко – один з активних учасників спорудження цього комплексу.

1980 року на вежі було встановлено дециметровий передавач потужністю 20 кВт, розміщений на відмітці 200 м над рівнем моря.

Кабельне телебачення, що з'явилося в США 1949 року, почало конкурувати з ефірними телестанціями на початку 1960-х років. Воно відіграло важливу роль у поширенні інформації на місцевому рівні, надаючи глядачам, крім власної продукції, окремі передачі інших каналів. Фактично у США кабельне телебачення з'явилося як комерційне підприємство, що могло транслювати якісне зображення, якому не заважали ефірні перешкоди, до того ж через кабель можна було передавати необмежену кількість каналів.

Власники ефірних телестанцій побачили в кабельному телебаченні потенційну загрозу, а тому на їхнє прохання 1966-го Федеральна комісія зв'язку встановила правила, за якими було заборонено показувати по кабельному телебаченню ту продукцію, яка могла завдати шкоди ефірним телемережам (спортивні змагання, фільми тощо).

Новий вид мовлення набирив силу, і Верховний суд США 1972-го ухвалив рішення про необхідність враховувати інтереси всіх сторін, залучених у цей бізнес. Так розвиток кабельного телебачення набув правової бази. Спроби власників ефірного телебачення перешкодити перетворенню кабельного телебачення з ретранслятора в самостійний засіб масової комунікації виявилися безрезультатними. Однак кабельному телебаченню знадобилося майже три десятиліття, щоб знайти своє місце в системі засобів масової комунікації. Тільки в 1970-х роках власники кабельних систем змогли вийти на телеринок з оригінальними програмами.

Активний розвиток кабельного телебачення став можливим завдяки використанню **супутників зв'язку**. Програми, що передаються в ефір через супутники кабельними службами та комерційними мережами, можуть приймати індивідуальні телевізори за наявності спеціальної антени.

З початку 1970-х у США з'явилася велика кількість кабельних систем, що враховували специфічні інтереси різних категорій глядачів, ускладнилася структура, були впроваджені нові технології. Поступово кабельне телебачення стало конкурувати з відеотехнікою та супутниковим телебаченням. Саме в цей час у США з'явився новий варіант кабельного телебачення. На початковій стадії основним джерелом доходів кабельного телебачення була абонентна плата, передачі транслювали без реклами, що дуже приваблювало глядачів. Проте надалі кабельне телебачення перейшло на комерційні рейки, і знову була запроваджена реклама. Глядачі, які бажали дивитися передачі без неї, могли отримати такі, але за певну плату. Так народилося **платне телебачення**, коли за додаткову плату телеглядач-абонент обирає додаткові канали: останні новинки кіно, оригінальні розважальні передачі – без настирливої телереклами. Платне телебачення виявилось вигідним бізнесом, а в глядачів з'явилася можливість обирати програми за власним смаком (тільки кіно, тільки музика тощо).

В СРСР 23 квітня 1965 року в розпорядження зв'язківців надійшов супутник зв'язку «Молния-1», виведений на високу еліптичну орбіту. У той самий день за допомогою цього супутника було проведено пряму телевізійну передачу з Владивостока до Москви.

1967 року почалося впровадження телемовлення з використанням супутників типу «Молния», наземних станцій «Орбита». Одними з перших в цю систему були залучені Новосибірськ і Магадан.

За короткий час телебачення пройшло шлях від чорно-білого до кольорового, від антенного до *супутникового*.

Супутникове телебачення – це світове телебачення, що згодом витіснило антенне. Адже воно збільшило кількість телевізійних каналів і приблизно наполовину здешевило телетрансляцію, відкрило доступ до своїх передач усім, хто мав приймальну супутникову антену.

Запуск у липні 1962 року комунікаційного супутника Teistar, розробленого американською корпорацією АТТ, відкрив еру *космічного телебачення*: завдяки йому стали можливими прямі телетрансляції між США і Європою. Саме ця подія дозволила говорити про вступ людства у вік телебачення без кордонів.

Розвиток супутникового мовлення в міжнародному масштабі спонукав до об'єднання зусиль і засобів різних держав світу.

У 1960–1970-х роках сформувалися *міжнародні організації супутникового зв'язку*, котрі забезпечили виведення на орбіту комунікаційних супутників і їх експлуатацію, а також надавали в оренду канали космічного зв'язку мовлення тих країн, які не мали необхідних для цього технологій. Такі проекти вимагали величезних капіталовкладень, тому в них існував міжнародний поділ праці. Так були утворені:

- **Intelsat** (The International Telecommunications Satellite Organization) – міжнародний консорціум за участі 106 країн, що перебував під контролем створеної в США 1963 року телекомунікаційної компанії **COMSAT** (Communications Satellite Corporation), котра однією з перших у світі займалась комерційним супутниковим зв'язком;

- **Eutelsat** – французький оператор супутникового зв'язку, що посідав перше місце за величиною обороту серед операторів супутникового зв'язку у світі і був організацією європейського космічного зв'язку, що об'єднала комунікації 40 країн Європи та сусідніх із нею регіонів;

- **Інтерсупутник** – заснована 1973 року організація, що забезпечувала супутникові комунікації 14 країн радянського блоку.

Супутникове телебачення передбачає передачу та прийом телевізійного сигналу через штучний супутник Землі.

При цьому **телевізійне мовлення** – це мовлення, здійснюване безпосередньо із супутника на домашні антени споживачів.

1964 року було виведено на геостаціонарну орбіту перший зв'язковий ШСЗ «Сінком-3» з активними ретрансляторами на борту, а регулярне мовлення в США відкрив супутник «Ерлі берд» – «Рання пташка» (1965).

20 липня 1969 року з поверхні Місяця на Землю астронавти Н. Армстронг та Е. Олдрін передали телевізійні репортажі.

На світанку розвитку космічного телебачення для прийому передач із супутників зв'язку були потрібні громіздкі та дорогі наземні комплекси. Щоб телевізійне зображення, передане з космосу, з'явилося на екрані домашнього телевізора, сигнал з малопотужного супутникового передавача приймав наземний комплекс, а потім ретранслювався по каналу ефірного телебачення або кабельної телемережі.

Громіздкість, дорожнеча та ненадійність перших систем космічного телебачення пояснюють їх обмежене використання: так, 1965 року по лінії Intelsat були проведені прямі телевізійні трансляції загальною тривалістю всього лише 80 год. Згодом комунікаційні супутники були технічно вдосконалені, істотно збільшилася потужність генерованого ними сигналу, а в середині 1970-х американський інженер Т. Ховард винайшов компактний приймальний пристрій, що дозволило приймати телепередачі із супутників. Таким чином були створені передумови для забезпечення перегляду програм космічного телебачення індивідуальними користувачами [135].

Проте значному поширенню безпосереднього доступу до космічного телебачення стали на заваді технічна недосконалість перших індивідуальних приймальних приладів і їх висока вартість. До того ж для застосування наземної приймальної станції потрібно було отримати спеціальний дозвіл Федеральної комісії з комунікацій і пройти складну процедуру оформлення. Унаслідок цього 1980 року в США в індивідуальному користуванні перебувало лише близько двох тисяч індивідуальних супутникових приймальних пристроїв, вартістю до 10 тис. доларів кожен.

Надалі в США більш розвиненим виявилось кабельне телебачення, тоді як у Європі віддали перевагу супутниковому. Недолік супутникового телебачення в тому, що воно дорожче від кабельного й вимагає урядового контролю. У Нью-Йорку за допомогою супутникового телебачення можна дивитися передачі місцевих телестанцій.

Головні ринкові позиції в супутниково-кабельній індустрії Європи та США посідають приватні мовники.

Упровадження нової технології телемовлення – з магнітної стрічки – почалося в США з передачі компанії CBS 30 листопада 1956-го, записаної на відеоманітофон фірми Ampex. Стара технологія мовлення зі студії безпосередньо в ефір тримала технічний і творчий персонал у напрузі від початку до завершення передачі. Відеозапис дозволяв

замінити невдалі сцени при монтажі. Крім того, нова технологія створювала умови для обміну програмами, їх тиражування, накопичення у відеотеках [46].

У США телебачення вперше стало відігравати роль найважливішої сили в американському політичному процесі 1952 року, у ході кампанії з виборів президента США, у якій вищий державний пост країни оскаржували Д. Ейзенхауер і Е. Стівенсон. 1952-го почалася масова видача ліцензій, стався стрімкий стрибок у розвитку телекомунікаційних систем, зумовлений тим, що був прокладений кабель, який з'єднав Схід і Захід США та дозволив транслювати телепередачі з Нью-Йорка до Лос-Анджелеса і навпаки.

Фактично **1950–1960 роки – «золоте століття» американського телебачення**. Унаслідок постійного зниження цін на телевізори вони незабаром перестали бути предметом розкоші й стали доступні всім. Якщо 1952 року телевізор мали 34% американських громадян, то через три роки цей показник зріс до 85%, що становило 31 млн американських сімей, де телебачення щодня дивилися більше 70 млн американців. До цього часу число телевізійних станцій у країні зросло до 413 й одночасно відбулася реорганізація найбільших мовних корпорацій США – Ей-Бі-Сі, Ен-Бі-Сі та Сі-Бі-Ес.

До початку 1960 років у США утворилася справжня телевізійна імперія.

1962 року вже близько 98% населення країни, за винятком Аляски, перебували у сфері обслуговування принаймні однієї телевізійної станції, а телевізори стояли вже в 48 млн квартир. 1963 – телевізійних станцій налічувалося 586, зокрема 57 станцій освітнього телебачення. При цьому близько 90% усіх телеглядачів могли обирати між двома станціями, а деякі станції Нью-Йорка та Лос-Анджелеса працювали цілодобово [135].

З перших же днів існування держава поставила телеіндустрію США в жорсткі рамки. Регулювання поширювалося насамперед на процес розподілу частот, який FCC (Federal Communication Commission, Федеральна комісія зв'язку) до 1952 року жорстко контролювала [135].

Через необхідність використовувати телемовлення з освітньою метою в США на початку 1950-х років було прийнято рішення зарезервувати ряд частот мовлення для **освітнього громадського телебачення**. 1952 – Федеральна комісія зі зв'язку надала 242 канали освітнім станціям, які належали громадським станціям великих міст, коледжам, університетам. Першу некомерційну освітню телестанцію було створено в Х'юстоні (1953).

Однак аж до кінця 1960-х цей вид телебачення був недостатньо розвинений через дефіцит фінансування, оскільки мовлення здійснювалося значною мірою із засобів, пожертвованих приватними «донорами» – окремими особами, благодійними фондами та корпораціями.



Логотип Public
Broadcasting
Service

1967 року конгрес США ухвалив рішення об'єднати ці станції в одну, яка одержувала б субсидії від держави. Ця некомерційна телевізійна мережа, що об'єднала різноманітні некомерційні телестанції країни з метою поліпшення виробництва культурно-освітніх програм і налагодження більш ефективного обміну ними, одержала найменування Public Broadcasting Service – Служба громадського мовлення (PBS). Тематику мовлення склали культурно-освітні програми, а також класичні фільми світового кінематографу [38].

Підсумуємо важливі факти в історії розвитку телебачення США.

1962 – відбувся запуск комунікаційного супутника Telstar, розробленого американською корпорацією АТТ. Це відкрило еру космічного телебачення, завдяки чому стали можливі прямі телетрансляції між США та Європою.

Цього ж року відбулася перша трансатлантична передача через супутник «Телестар-1» з Андовера.

1963 – з'явилося комерційне кольорове телебачення, і було запущено перший супутник радіозв'язку Telstar.

1964 – виведено на геостационарну орбіту зв'язковий штучний супутник Землі «Сінком-3» з активними ретрансляторами на борту, а регулярне мовлення в США відкрив супутник «Early bird» («Рання пташка»).

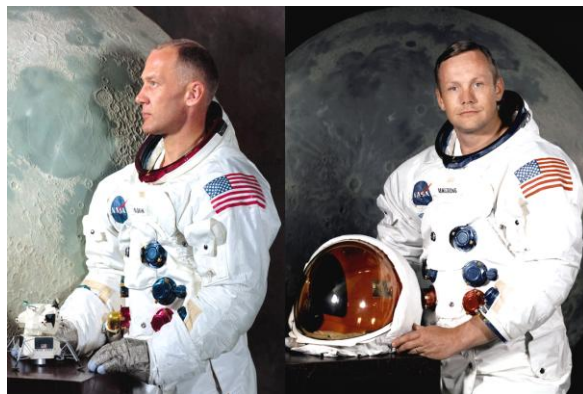
1966 – у Нью-Йорку використали вертоліт для зйомки оперативного відео.

1967 – став пам'ятним завдяки тому, що 1 млн 400 тис. телеглядачів мали змогу дивитись пряму трансляцію

концерту музичного гурту «The Beatles» («Бітлз»). Крім того, на американському телебаченні започаткували активну роботу телеведучого з аудиторією – телестанція міста Дейтона запустила «Шоу Філа Донах'ю».

1968 – у Білому Домі за участі президента США Ліндона Джонсона було створено PSB-телеканал, який був не прибутковим, але задовольняв освітні, просвітницькі та культурні потреби глядачів.

1969 – уперше у світі астронавти Н. Армстронг і Б. Олдрін передали телевізійні репортажі з поверхні Місяця на Землю.



Базз Олдрін і Ніл Армстронг

1965 рік примітний початком створення супутникової мережі «Інтелсат». При цьому уряди Австралії, Ватикану, Великої Британії, Іспанії, Канади, США, Франції й інших держав створили «Інтерсат» – глобальну комерційну систему супутникового зв'язку (нині перейменовану в «Інтелсат») [29].

У Франції також досить активно розвивалося кабельно-супутникове телебачення. 1982 року уряд опублікував «План-кабель», згідно з яким до 2000-го кожному французькому сім'ю передбачалося під'єднати до загальнонаціональної волоконно-оптичної мережі. План передбачав значні капіталовкладення, проте не був реалізованим. До того ж з'явилося багато нових ефірних каналів.

Фінансуванням будівництва й експлуатацією великих кабельних систем у Франції займалася компанія «France Telecom», а випуском передач – приватні компанії, з яких «France Telecom» стягувала майже половину абонентної плати. Уряд передав під контроль «Каналу-плюс» кілька спеціалізованих кабельних програм:

- документально-інформаційну «Планета»;
- «Канал Ж» для дітей від 2 до 14 років;
- «Канал Джиммі» (ностальгічний – для розважальних повторів);
- «ТБ-спорт» тощо [106].

У Парижі з 18 кабельних каналів приблизно половина була віддана під іноземні програми. Телебачення Франції відставало від лідерів європейського кабельного ТБ – Бельгії та Голландії – на кілька десятиліть, хоча становище в ній було краще, ніж в інших країнах, наприклад в Італії, де кабельного телебачення взагалі не було. У Франції послугами кабельно-супутникового телебачення стала користуватися кожна десята родина. За даними соціометричної служби «Медіаметрія», 17% французів у кінці ХХ ст. могли приймати не менше 15 програм.

У галузі супутникового телебачення досягнення Франції більш вражаючі. Французькі вчені та бізнесмени активно брали участь у європейських супутникових проектах. Країна має свій космодром у Французькій Гвінеї (Південна Америка) і виводить на орбіту супутники, зокрема комунікаційні, для власних потреб та інших держав.

1984 року в Парижі було сформовано міждержавну франкомовну супутникову програму ТБ-5. Таку назву вона отримала внаслідок того, що її власниками стали три французькі компанії (ТФ-1, А-2 і ФР-3), а також державні телеслужби Бельгії та Швейцарії. Пізніше до консорціуму приєдналася Канада, і програма стала виходити в трьох варіантах: «ТБ-5 Європа», «ТБ-5 Квебек» і «ТБ-5 Африка» (для 14 франкомовних

країн континенту), а з 1999 – у п'яти варіантах. Канал популяризує французьку мову та знайомить міжнародну телеаудиторію з культурою та способом життя франкомовних країн. Його передачі діляться на «легкі» – для початківців вивчати французьку, «проміжні» та «нормальні» – для тих, хто володіє мовою вільно. Відповідно змінюється темп мови, лексика, а в разі необхідності передачі забезпечують субтитрами. Двічі на день виходять уроки французької мови, по неділях демонструють гру зі словником. Найбільшу аудиторію ТБ-5 збирає у Великій Британії та Скандинавії, де університети й школи використовують її сюжети для поліпшення лінгвістичних знань молоді [132].

З 1989 року почав роботу супутниковий канал France International (КФІ) – своєрідний телевізійний еквівалент офіційного французького радіомовлення на зарубіжні країни. Його фінансують з державного бюджету, і він координує свою роботу з Міністерством закордонних справ і Міністерством у справах співдружності. Крім оперативної інформації, канал пропонує кінофільми, розважальні, спортивні та культурно-освітні передачі. До 1990-го приймальне обладнання для передач КФІ було встановлено у 24 країнах, переважно африканських, які ретранслюють його цілими блоками. 1993 – Париж став місцем перебування редакції цілодобового каналу «Євроспорт», власниками якого стали перша програма французького ТБ, «Канал-плюс», Європейський союз радіомовлення та найбільша американська спортивна кабельно-супутникова мережа І-Ес-Пі-Ен.

1993 року розпочав мовлення мультилінгвістичний канал загальноєвропейської орієнтації «Євроновини» зі штаб-квартирою в Ліоні. Його офіційний власник – The European Broadcasting Union (ЕВУ, Європейський союз радіомовлення). Канал містить матеріали, що поставляють і фінансують країни-члени союзу. Особливістю є відсутність дикторів і ведучих, що пов'язано з необхідністю давати різний аудіоряд при загальному відеоряді. «Євроновини» конкурують з американським каналом оперативної інформації Сі-Ен-Ен і Всесвітньої телеслужби Бі-Бі-Сі [36].

Ідею способу та пристрою *відеозапису* вперше запропонував у Петрограді (**Росія**) винахідник, про якого американський журнал Товариства кіно і телебачення (SMPTEJ., 1981, №6) помістив такі рядки: «1922 року Борис Рчеулов зробив два винаходи, один з яких – вакуумні трубки з вібруючими елементами, інший – система магнітного запису на рухомому залізну стрічку з катушками для її намотування. За їх допомогою пропонувалося здійснювати запис і відтворювати візуальні

та звукові сигнали». Вивчення особистого архіву винахідника показало його наполегливі спроби домогтися реалізації винаходу в Ленінграді, а потім у Лондоні.



Олександр
Понятов

Більш помітний слід у розробці магнітного відео-запису залишив Олександр Понятов, уродженець Казанської губернії, голова відомої фірми «Амрех» (її назва склалася з його ініціалів і перших букв слова excellence, тобто чудовий). 1951 – Понятов схвалив запропонований молодим інженером Ч. Гінзбургом спосіб запису відеосигналів за допомогою обертання магнітних головок поперек руху стрічки. Фірма «Амрех» приступила до розробки відеомагнітофона на основі поперечно-рядкового запису відеосигналу.

Інші фірми в той час розробляли відеомагнітофони на основі поздовжнього запису з непомірно великою витратою феромагнітної стрічки. Сміливе рішення Понятова виявилось перспективним. У квітні 1956 року він демонстрував відеомагнітофон з обертаними головками на конференції в Чикаго. Наступні роки пройшли під знаком упровадження магнітного відеозапису за системою «Амрех» у світову практику телемовлення [137].

Відзначаючи видатний внесок Понятова в розвиток телевізійної техніки, Американське товариство інженерів кіно і телебачення 1982-го заснувало *золоту медаль імені Олександра Понятова*, яку присуджують щорічно за значні заслуги в галузі магнітного запису.



Логотип фірми «Амрех»

Питання для самоконтролю

1. Вкажіть на недоліки в плануванні та прокладанні магістралей зв'язку (радіорелейних і кабельних ліній) у СРСР.
2. З якою метою запроваджували в дію ретранслятори на території СРСР?
3. Охарактеризуйте перші випуски «Останніх вістей» на території СРСР.
4. Проаналізуйте перші радянські аналітичні телепередачі.
5. Коли вперше відбувся обмін телепрограмами між Москвою й Києвом, Києвом та іншими містами СРСР?

6. Охарактеризуйте діяльність національного каналу УТ-1 в 1960–1970-х роках.
7. Якого року розпочато регулярні передачі кольорового телебачення в СРСР?
8. Вкажіть рік запровадження кольорового телебачення в Україні.
9. Охарактеризуйте діяльність фірми «Амрех» щодо розробки відеомагнітофона на основі поперечно-рядкового запису відеосигналу.
10. Як здійснювалось відновлення роботи Московського телецентру в післявоєнний період?
11. Розкрийте специфіку діяльності Ленінградського телецентру у 1950–1970-х роках.
12. Коли в СРСР запровадили сучасний 625-рядковий стандарт?
13. Охарактеризуйте діяльність компанії BBC.
14. Коли було відновлено телемовлення в Італії?
15. Проаналізуйте діяльність італійської телекомпанії RAI.
16. Охарактеризуйте діяльність телеканалу RDF.
17. Поясніть зміст висловлення «друге народження українського телебачення».
18. Назвіть перших дикторів українського телебачення.
19. Розкрийте специфіку діяльності аматорського телецентру в Харкові в 1950-х роках.
20. За яким принципом здійснювалось будівництво телецентрів в обласних центрах і містах СРСР?
21. На який час припадає розробка в СРСР телевізійної апаратури першого покоління?
22. Хто був ініціатором будівництва телецентру в Останкіно?
23. У який спосіб створювались мережі зв'язку для поширення програм Центрального телебачення в СРСР?
24. На який час припадає розробка та створення в СРСР апаратури другого покоління?
25. Коли в СРСР відбулось упровадження телемовлення з використанням супутників зв'язку типу «Молния» і наземних станцій «Орбита»?
26. У яких країнах розробляли систему кольорового телебачення?
27. У яких країнах знайшли практичне застосування систем NTSC, PAL, SEKAM?
28. На який час припадає поява супутникового зв'язку в Європі та США?

29. Назвіть учених, що долучились до розробки в США систем кольорового телебачення.

30. Охарактеризуйте діяльність О. Понятова щодо розробки магнітного відеозапису.

31. На який час припадає поява та використання відеозапису в телемовленні США, Європи, СРСР?

32. Схарактеризуйте поняття «аналітичний огляд».

33. Коли відбулась перша трансатлантична передача через супутник «Телестар-1» з Андовера?

34. Назвіть рік появи в США комерційного кольорового ТБ.

35. Коли було запущено перший супутник радіозв'язку «Telstar»?

36. Якого року було виведено на геостаціонарну орбіту зв'язковий ШСЗ «Сінком-3» з активними ретрансляторами на борту?

37. Назвіть рік створення супутникової мережі «Інтелсат».

38. Якого року в Нью-Йорку використали вертоліт для зйомки оперативних відео?

39. Коли мільйони американських телеглядачів мали змогу дивитись пряму трансляцію виступу групи «Бітлз»?

40. Вкажіть назву шоу та рік, коли на американському телебаченні започаткували активну роботу телеведучого з аудиторією.

41. Вкажіть ім'я президента США, за участі якого 1968 року в Білому Домі відбулось створення PSB-телеканалу.

42. Вкажіть імена астронавтів, котрі 1969 року вперше у світі передали телевізійні репортажі з поверхні Місяця на Землю.

43. Дайте визначення поняття «телетеатр».

44. Назвіть жанрові ознаки телетеатру.

45. Схарактеризуйте роботу Львівського телебачення у 1950–1970-х роках.

46. Дайте визначення поняття «внутрішньокадровий монтаж».

47. Назвіть вистави, демонстровані радянським телебаченням.

48. Як був пов'язаний з телебаченням Г. Товстоногов?

49. Дайте визначення поняття «літературний театр» на телебаченні.

50. Яким чином співпрацював з телебаченням І. Андронніков?

Література: 4, 9, 19, 21, 28, 40, 46–48, 57, 67, 118–122, 153, 162, 167.

II. ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

І СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

З огляду на синтетичну природу телебачення слід вказати, що *від преси ТБ запозичило:*

- розмір шрифту тексту;
- колір букв і фону (наприклад білі букви на синьому тлі);
- подачу тексту сторінками;
- поєднання тексту із зображувальними засобами.

На телеекрані вербальна письмова мова присутня і як елемент повідомлень (заставки, титри), і як самостійний текст (телегазета, теле-текст), що з'являються на екрані телевізора, і їх за потреби можна вивести на папір принтером, якщо матеріал є на сайті.

Телебачення синтезувало низку найважливіших властивостей театру, кіно і радіо, у результаті чого перетворилося на зовсім інший, новий, специфічний, більш емоційний засіб інформації, пропаганди й естетичного виховання, що викликає в глядача відчуття співпричетності й ефект присутності.

Екранні виражальні засоби телебачення запозичило в кіно. Ідеться про монтаж, ракурс, план, кадр, синхронність, відповідність звукового ряду зображенню.

Головним засобом спілкування на ТБ є мовлення, запозичене в сценічного мистецтва. Виняток становлять телемости, у яких засобом спілкування є і зображення, і мовлення.

Термін *телеміст* має два значення.

1. Телевізійний зв'язок на великі відстані за допомогою космічних супутників зв'язку.

2. Масові телевізійні передачі за участі двох чи більше аудиторій, розташованих у студіях різних міст (країн), що в дискусійній формі обговорюють важливі проблеми.

Перші міжнародні телемости на радянському телебаченні з'явилися в середині 1980-х років [121].

«Першою ластівкою» телевізійного діалогу через космос стало проведення 1976 року значного експерименту «Симфонія»: за допомогою «супутників делегати 19-ї сесії Генеральної асамблеї ЮНЕСКО в Парижі і Найробі (Кенія) вели дискусії, обмінювались думками, брали участь у прес-конференції. Студії в Парижі та Найробі були обладнані телевізорами з великими екранами, уперше в проведенні міжнародних

симпозіумів зв'язок на багатотисячній відстані був не лише звуковим, але й візуальним» [168, 165–166].

У міру вдосконалення космічних технологій стали можливими двосторонні телевізійні діалоги, організовані не лише зі спеціальною метою, але й для спілкування масових аудиторій. У вересні 1982 року вперше в історії телекомунікацій був встановлений відеозв'язок між СРСР та США, що відкрився **телепередачею «Москва – Космос – Каліфорнія»**. На велетенських виносних екранах у Хелен парку, неподалік від Лос-Анджелеса, на великих моніторах третьої студії Останкінського телецентру близько 500 людей могли бачити й чути одне одного.

Рік потому вийшла наступна передача. Дві країни спілкувалися за допомогою універсальної мови музики. Учасники телестричі обмінювалися через супутник музичними номерами (з американської сторони виступив музичний гурт «Австралійські чоловіки за роботою», з радянської – джазовий оркестр «Арсенал»).

Отже, телебачення передає усну мову природно. Тому істинне відродження усної мови пов'язане саме з телебаченням. Існує соціальна потреба в спілкуванні за допомогою усної мови, і найкраще її задовольняє ТБ. Але мовлення на телебаченні принципово відрізняється від ораторської мови, тому хороший лектор не завжди вдало виступає на телебаченні. Телебачення потребує від промовця ораторських даних, уміння встановити контакт із глядачем за допомогою очей, інтонації, стилю мовлення. Глядач хоче бачити живі очі людини, яка з кимось спілкується, він хоче бути спостерігачем, учасником [168].

<p>Тележурналіст має бути фотогенічним, мати приємний тембр голосу, ораторські навички, акторські здібності, уміти розговорити співрозмовника, підтримати з ним діалог.</p>
--

Телебачення, крім того, використовує як засіб впливу магію зображення. Як певна знакова система зображення частково відтворює певні риси оригіналу, несе інформацію про нього, впливає на підсвідомість аудиторії. Перевагою телезображення є те, що глядач може не володіти спеціальним кодом дешифрування інформації, воно передбачає звичне, загальнолюдське сприйняття.

Телезображення різниться від інших знакових систем певною об'єктивністю подачі інформації, має пізнавальне й оцінювальне значення, специфічні знакові системи, особливе телевізійне мовлення, які треба знати, щоб успішно донести додаткову інформацію глядачеві.

Телепередача впливає на глядача не тільки мовою слів чи зображення, але й через рухи, міміку, жести, дії учасників передачі. Ефект

впливу телезображення полягає в наочності, незалежно від волі та бажання глядача.

З 1960-х років можна було говорити про зростання рівня вимогливості суспільства до художнього телебачення, до його ролі в подоланні існуючих відмінностей між культурними центрами та віддаленими районами. На той час телебачення було здатне, долаючи простір і час, надати можливість мільйонам любителів театру віддалених районів побачити вистави столичних театрів. Адже телемистецтво як синтетичний вид мистецтва, окрім своїх прийомів і засобів, використовує естетичні закони й художній досвід інших видів мистецтва, зокрема й театру. Телебачення і театр, взаємодіючи, збагачуються новими ідеями, формами мислення, відтворення дійсності. Театр також постійно відчуває на собі вплив телебачення. Так, пряме звернення актора до залу, залучення глядача ще у фойє в театральне дійство, масштабність деталей та умовність декорацій, використання відеотехніки в театрі – у цьому проявляється вплив телебачення на театр [167].

Вважається, що *взаємодія театру й телебачення* проявляється на таких трьох рівнях:

1) об'єктивно існуючий взаємний вплив одного виду мистецтва на інший;

2) суб'єктивні зусилля драматургів, режисерів, акторів у розвитку сучасного театру й телетеатру з максимальним використанням сильних сторін кожного;

3) координація розвитку театральної справи в країні, в окремих регіонах з урахуванням стану художнього телемовлення в центрі і на місцях.

Примітною особливістю телебачення є його здатність не лише створювати свої оригінальні вистави, а й «запам'ятовувати» твори суміжних мистецтв, зокрема й театру. З часом актори йдуть зі сцени, змінюються покоління режисерів, постановки «старіють». Встигнути зафіксувати на плівці вистави й акторів у розквіті творчих можливостей – одне з основних завдань телебачення у формуванні загального фонду культурних цінностей певної країни. Свого часу, розумно чергуючи показ театральних вистав з власного фонду – справжнього арсеналу художньої культури, телебачення долучало нові покоління молодих людей до цінностей, на яких було виховане старше покоління.

У практиці радянського телебачення показ вистав з фонду можна охарактеризувати як принципову стратегічну лінію в ідейно-естетичному вихованні населення. При цьому в телевізійних програмах покази вистав вибудовувались за тематичним принципом, за принципом зна-

йомства з роботами одного режисера, певного творчого колективу, одного актора.

Телебачення тривалий час не відмовлялось від своєїрідної **«консервації» театральних вистав** для малого екрана. Фільмують спектаклі й дотепер. У такий спосіб, приміром, збережені для телеекрана вистави за п'єсами О. Левади: «Фауст і смерть» (1975), «Здрастуй, Прип'ять!» (1977), «Перстень з діамантом» (1978), де були задіяні актори Київського академічного драматичного театру імені І. Франка.

В окремих випадках це були роботи, поставлені в студійних декораціях «Укртелефільму», як-то: вистави за п'єсами І. Карпенка-Карого Львівського академічного українського театру імені Марії Заньковецької **«Хазяїн»** (1979, режисер О. Ріпка) і **«Житейське море»** (1983, режисери А. Бабенко, В. Вітер). Ролі у названих телепостановках виконували тільки актори означеного театру:

- | | |
|------------------|-------------------|
| – Ф. Стригун; | – Б. Романицький; |
| – Б. Мірус; | – Б. Козак; |
| – В. Максименко; | – Н. Доценко; |
| – Т. Литвиненко; | – Г. Шайда й ін. |

В інших випадках, як-то фільми-вистави:

- **«Суєта»** (1985) за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого (режисер Ю. Некрасов),
- **«Чорна пантера та білий ведмідь»** (1990) В. Винниченка (режисер О. Бійма);
- **«Мина Мазайло»** (1991) М. Куліша (режисер С. Проскурня);
- **«Сад Гетсиманський»** (1993) за романом І. Багряного «Тигрлови» (режисер Р. Синько) –

запрошувались актори різних українських театрів:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| – В. Івченко; | – В. Шемтекіта; |
| – Б. Ступка; | – М. Задніпровський; |
| – Н. Лотоцька; | – І. Дорошенко; |
| – А. Пазенко; | – В. Лінецький; |
| – Ф. Стригун; | – Л. Смородіна; |
| – Л. Кадирова; | – А. Хостікоєв; |
| – О. Задніпровський; | – В. Цивінський; |
| – Т. Яценко; | – О. Савкін; |
| – О. Биструшкін; | – В. Ростальний; |
| – П. Лазова; | – В. Сумський; |
| – В. Розстальний; | – В. Абазопуло, |

а також кіноактори:

- Р. Недашківська;
- В. Корсун;

- І. Слободський;
- О. Жуковін та ін.

П'єсу М. Старицького «**Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці**» ставили також у студійних декораціях (1978, режисер Р. Синько), однак у головних ролях були задіяні передусім кіноактори А. Лефтій, І. Гаврилюк, К. Степанков, а також театральні актори К. Ніколаєва, Н. Копержинська, Л. Марченко й ін.



Афіша до фільму «Фараони» (1964)

Екранізація п'єси «**Фараони**» (інша назва «Хто в домі господар») О. Коломійця була здійснена і Київською студією телебачення «Телефільм» (1964), й Одеською студією художніх фільмів (1974). Кінострічку в постановці В. Винника за участі Д. Черкаського «**Прощавайте, фараони**» демонстрували як у кінотеатрах, так і по телебаченню. Місце дії – звичайне село, де всі керівні посади посіли чоловіки. Але після бурхливої ночі з великою кількістю самогону, прокинувшись, вони виявили, що тепер усім заправляють жінки й поводять себе так само, як і вони, чоловіки.

П'єси В. Винниченка «**Гріх**» (1991, режисер О. Бійма) та О. Коломійця «**Дикий ангел**» (у режисурі Р. Синька фільм-вистава «**Дім батька твого**») були екранізовані на студії «Укртелефільм», де студійні декорації поєднувались із реальними інтер'єрами та зйомками на натурі, а в ролях були задіяні актори українських і російських театрів, а також кіноактори:

- В. Івченко;
- І. Буніна;
- Б. Ступка;
- С. Олексенко;
- А. Хостікоєв;
- І. Дорошенко;
- Н. Єгорова;

- О. Михайлов;
- Б. Невзоров;
- Л. Арініна;
- Л. Смородіна;
- Я. Гаврилюк;
- К. Степанков;
- А. Юрченко;

– О. Бліннікова й ін.

Телевистава «**Дума про братів неазовських**» за драматичною поемою Ліни Костенко була створена на Першому каналі українського телебачення (1996, режисер І. Страшко) із залученням театральних акторів:

- М. Баклана;

- М. Воробйова;

– П. Громовенка; – К. Антощенко;
– В. Горобея й ін.

Акторів Б. Ступку, В. Розстального, А. Паламаренка залучали на українське телебачення для читання творів Т. Шевченка, І. Франка, Л. Костенко й ін.

З'являлись передусім на українському телебаченні й **фільми-опери**, зняті Українською студією телевізійних фільмів як у павільйоні, так і на натурі:

❖ **«Наталка-Полтавка»** (1978) М. Лисенка за режисури Р. Єфіменка з Н. Сумською (співає М. Стефюк), Н. Наум (співає В. Любимова), Л. Перфиловим (співає В. Скубак), Ф. Панасенком (співає В. Грицюк), А. Матешком (співає А. Солов'яненко), Л. Сердюком (співає О. Чепурний) у ролях;

❖ **«Лючія ді Ламмермур»** (1980) Г. Доніцетті у режисерській інтерпретації О. Бійми, де були задіяні як оперні виконавці Є. Мірошніченко та А. Мокренко, так і кіно- й театральні актори В. Конкін, В. Пазенко, В. Євграфов, Г. Яковлев, Ю. Волков;

❖ **«Фауст»** (1982) Ш. Гуно в режисерському рішенні Б. Небієрідзе з оперним співаком А. Кочергою в ролі Фауста (решту ролей грали актори М. Тондегоде, А. Смайліс, А. Лаанеметс, В. Ставицький, Г. Дворніков, В. Дворжецький, Т. Митрошина, оперні партії за яких виконували солісти Київської національної опери імені Т. Шевченка).

Поширеною й досі є практика фільмувати вистави просто із глядацької зали, як-то:

❖ **«Дві сім'ї»** (1978) за М. Кропивницьким (режисер А. Скибенко) Київського академічного драматичного театру імені І. Франка, де навіть титри демонстрували на тлі театральної завіси. Так само зафільмовані вистави Київського академічного російського драматичного театру імені Лесі Українки:

❖ **«Насмішкувате моє щастя»** (1966), у ролях М. Рушковський, В. Єзепов, І. Павлова за режисури М. Резніковича;

❖ **«Молоді роки короля Людовіка XIV»** О. Дюма (1993), у ролях О. Треповський, В. Заклунна, В. Бесараб, А. Пазенко, Т. Назарова; за режисури М. Резніковича;

❖ **«Солдатики»** (2007) В. Жеребцова, режисер К. Кашликов;

❖ **«З вами небезпечно мати справу»** (1997) за п'єсою О. Арбузова «Старомодна комедія», режисера І. Борковську представляв ху-

дожній керівник театру М. Резнікович; актори В. Заклунна і Ю. Мажуга
вбиралися в сценічні костюми та гримувалися перш ніж вийти на кін.

У 2000-х роках телевізійні канали «Інтер», «1+1», «СТБ» проують *новорічні мюзикли*, до участі в яких запрошують:

– *театральних і кіноакторів*: В. Горянський, В. Лінецький, Ю. Мавріна, О. Вертинський, Т. Шеліга, О. Бондаренко, С. Баклан, О. Сумська, М. Боклан, Р. Писанка, А. Федорцев, В. Цекало, О. Волкова, Я. Гуревич, Д. Лаленков, Г. Дрозд, Н. Шаролапова, О. Жураковська, Т. Яценко, Н. Білецька, А. Дяченко, В. Баша, В. Задніпровський, В. Демерташ, Г. Хостікоєв, Л. Смородіна, Н. Кудря, Л. Ігнатенко, Л. Богдан, Є. Шах, В. Коляда, Л. Гурченко, В. Степанов, Н. Усатова, Л. Федосєєва-Шукшина й ін.;

– *зірок естради*: С. Ротару, А. Пугачова, Ані Лорак, Л. Мілявська, І. Білик, Тіна Кароль, Гайтана, Т. Повалій, А. Данилко, Л. Доліна, О. Пономарьов, В. Меладзе, В. Леонтєв, М. Басков, Ю. Гальцев, П. Кіркоров, Б. Моїсєєв, Д. Білан, К. Новікова, Г. Хазанов, Л. Вайкуле, К. Орбакайте, А. Варум, М. Галкін, Н. Каменських, Потап (О. Потапенко), Н. Ветлицька, Н. Могилевська, Тімати й ін.;

– *рок-зірки*: О. Скрипка, Кузьма Скрябін (Андрій Кузьменко), А. Яценко – «Дизель», С. Галанін, І. Лагутенко;

– *фольклорні колективи*: «Берегиня», «Дарничанка», «Барвінок», «Льонок», «Лілея», «Водограй», «Придніпрянка»;

– *поп- і рок-гурти*: «Віа Гра», «ВВ», «Дискотека Аварія», «Грін-Грей», «Бум бокс» й ін.

Найбільш відомі мюзикли за режисури С. Горова «Вечори на хуторі біля Диканьки» (2001), «Попелюшка» (2002), «Божевільний день, або Одруження Фігаро» (2003), «Сорочинський ярмарок» (2004), «Пригоди Верки Сердючки» (2005), «Зоряні канікули» (2006), «Червона Шапочка» (2008); за режисури М. Паперника «Снігова королева» (2002), «За двома зайцями» (2003), «Дванадцять стільців» (2004).

Взаємодія літератури й телебачення, роману та телепрограми призвела до появи *багатосерійного телефільму*. При створенні телефільму враховують технічні можливості телебачення й особливості сприйняття телеглядачами зображення на екрані телевізора.

Багатосерійність – властивість, котра впливає із самої природи телебачення, безперервності телевізійних програм. Створивши багатосерійний фільм, телебачення виявилось здатним своїми специфічними засобами екранізувати такий літературний жанр, як роман. Телефільм з великою кількістю серій прийнято називати **телесеріалом**.

Першим радянським телевізійним серіалом (4 серії) прийнято вважати фільм режисера Сергія Колосова «Викликаємо вогонь на себе», знятого за однойменною, заснованою на реальних фактах Другої світової війни повістю Овідія Горчакова і Януша Пшимановського.

Цікаво, що прем'єра фільму на телебаченні відбулася 18 лютого 1965 року, а прем'єра в кінотеатрах – 18 лютого 1969 року.

1967 року на радянські телевізійні екрани вийшов історичний чотирисерійний фільм С. Колосова «Операція "Трест"», що був екранізацією роману-хроніки Л. Нікуліна «Мертва трясовина».

У фільмі були задіяні відомі театральні актори Л. Касаткіна, А. Джигарханян, І. Горбачов, Д. Боніоніс, А. Адоскін та ін.

Того ж 1967 року ціла плеяда театральних акторів (В. Бороєв, А. Вознесенська, О. Ширвіндт, В. Стржельчик, Ю. Волинцев, В. Павлов та ін.) були запрошені до роботи над пригодницьким, присвяченим діяльності радянських розвідників фільмом Євгенія Ташкова «Майор Вихор» – трисерійної телеекранізації однойменного роману Юліана Семенова.

Ще одна талановита й популярна серед глядачів екранізація (за участі таких театральних акторів, як Ю. Соломін, В. Стржельчик, В. Козел, А. Папанов, В. Павлов, Ю. Назаров, М. Гриценко, Є. Шутов, В. Смирнитський та ін.), здійснена Є. Ташковим, з'явилася на радянських телеекранах 1969 року. П'ятисерійний художній телефільм «Ад'ютант його величності» про роботу розвідника-чекіста Павла Кольцова в роки Громадянської війни, був поставлений за мотивами однойменного роману Ігоря Болгарина.

У цей самий час на радянському телебаченні з'явилися екранізації літературних творів, деякі пригодницького жанру.

1968 року на телевізійні екрани вийшла чотирисерійна екранізація роману В. Шишкова «Угрюм-ріка» Ярополка Лапшина (за участі театральних акторів Г. Єпіфанцева, В. Чекмарьова, В. Владимирової, Л. Чурсіної, О. Дем'яненка й ін.).



Людмила Касаткіна
у фільмі «Операція "Трест"»



Людмила Чурсіна
у фільмі «Угрюм-ріка»

1972 року з'явився трисерійний біографічний телевізійний фільм-драма Григорія Нікуліна та Віктора Соколова за мотивами однойменної повісті А. Чехова «**Моє життя**», де блискуче зіграли свої ролі прекрасні театральні актори С. Любшин, А. Фрейдліх, В. Сергачов, М. Терехова, Ю. Соломін, Н. Терентьева, В. Дводжецький.

Цього ж року глядачам запропонували *перший «виробничий» серіал* – «**Інженер Прончатов**» (режисер В. Назаров) за романом В. Ліпатова.

Успіх кожної з кінострічок був, звісно, неоднаковим. Навіть ставлення до них у кожній віковій і соціальній групі глядачів також було різним. І все ж таки поняття «багатосерійний телефільм» набувало своєрідної магічності: глядачі не просто не вимикали свої телевізори, а навпаки, замість спортивних чи розважальних програм намагались подивитись саме телесеріал, до того ж іноді бачений не раз. По Центральному телебаченню СРСР з 1964 до 1975 року було показано 32 пригодницькі кінострічки із загальної кількості 51 [168].

Відзначимо, що іноді *серія передач або фільмів* – це один телевізійний твір, що складається з кількох частин, у якому кожна частина завершена сюжетно і в кожній з них реалізується закон єдності місця, часу і дії. Кожний фільм однієї серії передач можна дивитись окремо, причому не обов'язково в суворій послідовності, можна й вибірково, й у зворотній послідовності.

Як приклад наведемо популярну серію телевізійних художніх фільмів «**Слідство ведуть ЗнаТоКі**» (режисери В. Сорокін, В. Бровкін, Ю. Кротенко, В. Турбін, Г. Павлов, В. Давидчук, В. Хотиненко), де одні й ті самі головні герої, один і той самий час дії – сучасність, місце і сфера дій – боротьба міліції зі злочинністю, викриття порушників закону та моралі. Фільми цієї серії, що продукували з 1971 до 1989 року, були досить популярними в глядачів, їх можна було дивитись у будь-якій послідовності.

Принципова відмінність *серіалу* полягає в тому, що в ньому з частини в частину, із фільму у фільм розвивається одна сюжетна лінія. Вона ж створює напруження драматургії, коли в кінці кожного фільму міститься кульмінація оповіді, а в наступному фільмі розв'язка. Зразком такого серіалу став знятий за однойменним романом Ю. Семенова багатосерійний фільм Т. Ліознової «**Сімнадцять миттєвостей весни**» (1973), окремі частини якого не можна дивитись поза певною послідовністю, оскільки глядач ризикує втратити головне – можливість слідкувати за напруженим розвитком сюжету, де важливі будь-які деталі.



В'ячеслав Тихонов
у телесеріалі «Сімнадцять
миттєвостей весни»

Варто вказати, що пік глядацького інтересу в СРСР до пригодницького (а особливо – воєнно-пригодницького серіалу) припадає на 1973 рік, коли з нечуваним до того успіхом демонстрували вказаний вище телевізійний 12-серійний фільм «Сімнадцять миттєвостей весни» з В. Тихоновим у головній ролі. Поява цього телефільму (з прекрасними роботами таких театральних акторів як Л. Броньовий, О. Табаков, Є. Євстігнєєв, Р. Плятт, М. Волков, М. Гриценко, К. Градова), а особливо глядацька реакція на нього визначили своєрідну межу в розвитку радянського багатосерійного телекіно: кінець періоду, котрий проходив під знаком «атракційного» впливу та сприйняття серійності й початок нового, позначеного інтересом глядачів уже не стільки до форми серіалу як такої, скільки до окремих багатосерійних фільмів, що стали улюбленими.

Успіх твору, починаючи із «Сімнадцяти миттєвостей весни», тепер уже меншою мірою залежав від жанру, навіть якщо це був популярний жанр воєнних пригод чи то діяльності розвідників у тилу ворога. Телефільми «про розвідників» глядачі віднині почали порівнювати із вказаним фільмом Т. Ліознової – і що, цікаво, найчастіше залишались невдоволеними. Вказана багатосерійна кінострічка (яку періодично демонстрували протягом більше 30-ти років) стала не просто улюбленою в глядачів – навколо неї поширилась аура легендарності. Величезна частина радянської телеаудиторії була переконана, що творці фільму поставили своєрідний жанровий рекорд – створили остаточний «високий» зразок воєнно-пригодницького серіалу.

На телебаченні міцно й не випадково утвердився *принцип серійності передач, фільмів, вистав*, що дозволяв з максимальною повнотою донести до глядачів ідейно-художнє багатство кращих зразків вітчизняної, зарубіжної літератури [168].



Володимир Конкін і Володимир
Висоцький у телесеріалі
«Місце зустрічі змінити не можна»

1979 року на екрани вийшов п'ятисерійний художній телефільм С. Говорухіна «Місце зустрічі змінити не можна» за романом братів Георгія та Аркадія Вайнерів «Ера милосердя». У кінострічці, що знімали на Одеській

кіностудії та «Мосфільмі», ішлося про будні карного розшуку 1945 року. У картині, яка стала своєрідним рекордсменом показів по телебаченню, були задіяні відомі театральні актори: В. Висоцький (для якого роль Жеглова стала останньою в кіно), В. Конкін, С. Юрський, З. Гердт, Є. Євтігнєєв, К. Градова, А. Джигарханян, В. Заклунна, І. Бортнік, Є. Шутов, О. Абдулов.



Сергій Урсуляк

2007 року на телеекрани багатьох країн пострадянського простору вийшов популярний багататосерійний художній фільм С. Урсуляка «Ліквідація» (автор сценарію О. Поярков) з В. Машковим у головній ролі. У фільмі, що одразу набув популярності й, сказати б, розійшовся на цитати, також ішлося про будні карного розшуку, щоправда, післявоєнної Одеси.

Постановник стрічки С. Урсуляк, маючи акторську освіту, тривалий час працював на сцені театру «Сатирикон», проте згодом, закінчивши Вищі режисерські курси, прийшов у теле- й кінорежисуру. Філігранна та навдивовижу точна робота режисера (який досить тонко відчував акторську професію) з виконавцями, дала підстави говорити, що «Ліквідація» (сьома постановка митця), позначена колоритністю не лише головних, але й другорядних персонажів, є його поки що кращим фільмом.

У кінострічку, натурні зйомки якої відбувались в Одесі й області, було запрошено ціле сузір'я виконавців, що представляли театральні школи й напрями різних країн, проте режисерові вдалося об'єднати їх в унікальний за гармонійністю акторський ансамбль. Примітно, що до багатьох акторів популярність прийшла саме після виходу на телеекрани фільму «Ліквідація».

У кінокартині були задіяні актори: театру «Сатирикон» імені Аркадія Райкіна (Ф. Добронравов, Л. Ніфонтова, К. Лавроненко, Ю. Ляхін, Т. Трибунцев, А. Осипов, В. Петрушин), театру імені Є. Вахтангова (С. Маковецький, В. Соловйов), академічного Малого драматичного театру – Театру Європи (К. Раппопорт), Александринського театру Санкт-Петербурга (В. Смирнов), Московського театру «Ленком» (О. Сірін), театру «Майстерня Петра Фоменка» (П. Агурєєва, А. Щенников), Московського театру «Около дома Станиславского» (К. Желдін, Н. Рожкова), БДТ імені Г. О. Товстоногова в Санкт-Петербурзі (О. Басилашвілі, С. Крючкова), Московського театру драми і комедії на Таганці (Г. Чулков, В. Тереля), Київського театру російської драми імені

Лесі Українки (В. Сарайкін), київського Молодого театру (В. Легін, М. Конечний, Б. Георгієвський), Київського драматичного театру імені І. Я. Франка (Б. Бенюк), Київського театру оперети (В. Галата), Київського ТЮГу на Липках (І. Белікова), Одеського українського музично-драматичного театру імені В. Василька (Д. Малая, В. Лисенко, В. Гельман, Т. Глущенко, А. Дриженко, М. Пивоварова, Б. Паршаков, М. Пресич, А. Павелій, Я. Кучеревський, О. Бабій, С. Ярій, Л. Васильєва), Миколаївського драматичного театру імені В. П. Чкалова (В. Пасічник), Одеського ТЮГу імені Ю. Олєши (Т. Баглюков, І. Коршунов, Л. Ланець, В. Наумцев, М. Раду, М. Раєва, В. Сальников), Одеського російського драматичного театру (А. Антонюк, А. Каспарянц, А. Шляхов, О. Суворов, Ю. Вотяков, Б. Смирнов, А. Бута, А. Гончар, Ю. Скарга, Н. Дубровська, О. Казимиров, С. Ковалевський), Одеського театру музичної комедії імені М. Водяного (Я. Донцов, А. Пославський, П. Коломійчук, О. Кутуєв), Одеського обласного театру ляльок (Ю. Лопарьов, О. Смирнова-Кошелева), Московського театру комедії (Б. Каморзін), Дитячого драматичного театру «На Неве» (Б. Маковська), Московського ТЮГу (А. Бронніков), МХТу імені А. Чехова (О. Семчєв, С. Угрюмов, В. Трошин, П. Ворожцов, Р. Кузнєченко), Московського драматичного театру під орудою Армена Джигарханяна (В. Супрун, С. Неудачин), Театру-студії під орудою О. Табакова (С. Угрюмов), Московського театру «Практика» (К. Кяро), Московського академічного театру сатири (Ю. Авшаров, О. Касін, О. Чернявський), Московського театру «У Никитских ворот» (В. Юматов), МХАТу імені М. Горького (О. Жиров, О. Семисинов), Московського театру «Et cetera» під орудою Олександра Калягіна (Ю. Мазіхін), Московського театру імені О. Пушкіна (О. Матросов), Московського драматичного театру імені М. М. Єрмолової (О. Ковальов, В. Молоков), московського Малого театру (Є. Куршинський, Ю. Ільїн), Санкт-Петербурзького театру комедії імені М. П. Акімова (В. Михайловський).

Передумови до розповсюдження серійних передач закладені в самій специфіці телебачення, адже, на відміну від театру і кіно, воно здатне одночасно збирати одну й ту саму масову аудиторію. Звідси й поява на телеекрані постійних героїв. При цьому сутність взаємодії літератури і телебачення не вичерпується екранізацією літературних творів. Часом народжуються нові проблеми співвідношення літератури і малого телевізійного екрана. Одна з таких проблем полягає в тому, що часом людина, перш ніж стати читачем певного художнього твору, знайомиться з його телеекранізацією.

Вдала екранізація дає нове життя літературному творові, оскільки переважно збуджує загальний інтерес до нього [62].

Зі значним поширенням телебачення в Європі й Північній Америці багатосерійні телефільми стали набувати особливої популярності. Одним із перших американських телефільмів став «**Самотній рейнджер**», демонстрований компанією ABC на телевізійних екранах США у 1949–1957 роках. Показ серіалу мав величезний успіх і, хоча за задумом авторів був розрахований на аудиторію шкільного віку, від екранів телевізорів не відходили й мільйони дорослих американських глядачів.

Зазвичай, сценарій серії або серіалу створює ціла група авторів, чії імена не особливо рекламують. Іноді вони пишуть сценарій почергово.

«Робота сценариста на американському чи європейському телебаченні цілком залежить від телевізійного бізнесу. Чим популярніша серія, тим більше платять сценаристові.

Так, американські теледраматурги **Алан Йоркін** і **Норман Лір** після виходу на екрани їх серій («Усі в колі сім'ї», «Сенфорд і син», «Мод») стали мільйонерами. Їм вдалося створити власне підприємство й очолити літературну контору, співробітники якої за їх вказівками (переважно по телефону) пишуть сценарії. Аналогічна ситуація й при створенні розважальних програм» [42, 42].



Альфред Хічкок

1955 року передусім американські телеглядачі познайомилися з унікальним серіалом «**Альфред Хічкок представляє**», що був специфічним жанровим сплавом фантастики, фільмів-жахів, комедії та містики. Цей телепродукт за режисури Роберта Стівенса, Пола Хенрейда, Хершела Догерті й інших являв собою своєрідний телесеріал-онтологію, в основу якого були покладені загадкові, відверто шокуючі своєю жорстокістю історії, не пов'язані між собою сюжетом. Кожна серія являла собою своєрідний міні-трилер чи детектив, де оповідалось про підступні й ретельно продумані людські злодіяння, виявлялись мотиви, що штовхають людину на злочин. Своєрідною родзинкою серіалу була поява на телеекрані Альфреда Хічкока на початку та в кінці кожної серії, котрий з властивим йому чорним гумором коментував події, що відбувались на екрані. При цьому в заставці демонструвалося впізнаване карикатурне тіньове зображення профіля видатного режисера.

Телеканали NBC і CBS транслювали вказаний серіал протягом 7 років. Примітно, що з 1955 до 1962 року формат телесеріалу був півгодинним. З 1962 року (восьмого сезону) серіал отримав назву «**Година Альфреда Хічкока**» і до 1965 року транслювався вже в годинному форматі. Окрім Альфреда Хічкока, до роботи над серіалом були запрошені відомі актори театру та кіно:

- | | |
|----------------------|---------------------|
| – Гаррі Тайлер; | – Реймонд Бейлі; |
| – Джон Вільямс; | – Расселл Коллінз; |
| – Патриція Хічкок; | – Роберт Карсон; |
| – Артур Гулд-Портер; | – Роберт Х. Харріс; |
| – Рей Тіл та ін. | |

1958 року телесеріал отримав нагороду «Золотий глобус» як найкраще телевізійне шоу. 2007-го серіал увійшов до списку 100 кращих телешоу всіх часів за версією журналу «Time».

Восени 1955 року мережа ABC випустила на екран ковбойську серію «**Вайєт Ерп**». Відповідно, мережа CBS також запропонувала глядачам ковбойський телевізійний серіал «**Пороховий димок**».

З того часу *вестерн* у США став провідним телевізійним жанром 1950–1970 років, однак його розквіт прийшовся саме на 1950-ті.

З'явилося чимало назв вестернів:

- «Є зброя – подорожуй» (CBS);
- «Техасець» (ABC);
- «Каліфорнійці» (ABC);
- «Обоз» (NBC) та ін.

Цікаво, що в цей же час з'явилися й численні *вестерни-пародії*: «**Маверик**» (про трьох розбещених братів-боягузів, основним заняттям котрих була гра в карти); «**Той, що лякається пострілів**», де пародіювали не лише персонажів, але й сюжетну побудову «Порохового димка».

Популярними на американських і європейських телеекранах з кінця 1940-х стали «*сімейні*» *комедії*, сценарії яких, як правило, створювали з розрахунку на конкретних зірок. Першими в американській «сімейній» телепродукції були серії «**Мама**» і «**Голдберги**», що вийшли на малі екрани 1949 року. Примітно, що телесерії були продовженням тих самих передач на радіо.

Отже, місце народження телевізійних «сімейних» комедій – *радіо* (передусім американське), де створювали 15–30-хвилинні сімейні скетчі. З розвитком телебачення «сімейні» серії раніш за інші жанри та види радіодрами перекочували на нову територію.

Про популярність сімейних комедій свідчить їх довговічність. Так, телесеріал **«Я люблю Люсі»** (що спершу транслювався по радіо) протримався в ефірі майже тридцять років. Стартувавши 1951 року, в 1960-ті він був перейменований на **«А ось і Люсі»**, у 1970-ті виконавиця головної ролі Люсіль Болл почала виступати з окремими випусками своєї комедійної серії під назвою **«Шоу Люсіль Болл»**, презентуючи образ веселої й завзятої домогосподарки, яка ніколи не сумує. Сімейний серіал **«Пригоди Оззі та Гарріет»** демонстрували в ефірі протягом 13 років (1953–1966), а західнонімецький – **«Сімейство Шолерман»** з 1960 до 1970 року.

Якщо 1970-ті роки – період розквіту «сімейної» комедії на телебаченні США і європейських країн (серед них: **«Шоу Мері Тайлер Мур»**, **«Моя донька – лікар»** (1970), **«Мод»** (1972), **«Щасливі дні»** (1974), **«Джефферсони»**, **«Леверн і Шерлі»**, (1975), **«Троє – це натовп»** (1977)), то 1980-ті – її занепад.

Показово, що в США і європейських країнах, починаючи з 1970-х, **«сімейні» комедії ставили в присутності публіки й супроводжували її сміхом**. Часто використовували і т. зв. «консервований сміх», покликаний створити у телеглядачів відчуття співпричетності до веселого видовища і тим самим спровокувати його до сміху.

На першу половину 1960-х років на телебаченні США припадає розквіт такого різновиду телесеріалу, як **«мільна опера»**, що також зародилась на радіо, а вже в середині 1940-х стала завойовувати телеглядача. Примітно, що 1956 року канал CBS запропонував телеглядачам серіал **«Як обертається світ»**, що проіснував до 2010 року. Актриса Хелен Вагнер знімалась у ньому аж 44 роки й була занесена в **«Книгу рекордів Гіннеса»** за найдовше виконання однією актрисою ролі на телебаченні.



Хелен Вагнер

«Мільна опера» як різновид телепродукції поширений у багатьох європейських країнах, відрізняється послідовним викладом сюжетних ліній у кожній серії, однак історія, яка розпочинається в певному епізоді, ніколи в ньому не завершується. Щоб запобігти зупинці ходу розповіді, автори «мільної опери» розвивають кілька паралельних дій, протяжність яких варіюється від кількох епізодів до декількох місяців.

З 1960-х демонстрували відому серію **«Пейтор-плейс»**, **«Дівчата з Пейтон-плейс»**, **«Повернення в Пейтон-Плейс»** та ін.

Крім того, на екрани вийшла ще низка серій, кожна з яких трималася в ефірі близько десяти років: «Любов до життя», «Любов – прекрасна річ», «Дні нашого життя», «Інший світ – Бей-Сіті».

Примітним є те, що відповідно до особливостей означеного жанру серед основних персонажів «мильної опери» завжди є не зовсім гарні й привабливі героїні, що можуть мати кепський характер. Такою є, приміром, героїня Іна Шарплз (у виконанні В. Карсон) із популярної англійської серії «Вулиця коронації», що була запущена на телеекран в 1960-х роках і протрималася на екрані більше 30 років.

На початку 1970-х років кількість «мильних опер» на американському телебаченні досягла 17, причому збільшувалось не лише число серій, але й тривалість кожної [42].

1978 року на каналі CBS вийшов знаменитий серіал «Даллас», що демонстрували в прайм-тайм до 1991 року. Протримався він на телеекранах 14 сезонів і став своєрідною віхою в американському телебаченні. На середину 1980-х років фільм демонстрували в більш ніж ста країнах. Показово, що 2010 року кабельний телеканал TNT почав роботу над продовженням телефільму.

Прайм-тайм – це найбільш активний час телеперегляду чи радіослухання в період доби.

У вказаному телесеріалі, у центрі якого життя двох заможних сімей Евінгів і Барнсів, що займаються бізнесом у сільському господарстві і нафтовидобутком, автори сценарію заклали підвалини для такого специфічного драматургічного прийому, як *кліфгенгер*.

Суть художнього прийому **кліфгенгер** полягає у створенні сюжетної лінії, у ході якої герой стикається зі складною дилемою чи наслідками своїх або чужих вчинків, але в певний момент оповідання обривається, таким чином, залишаючи розв'язку відкритою до появи продовження серіалу. Вказаний прийом, зазвичай, використовують автори з метою збільшення ймовірності того, що глядачі будуть зацікавлені в продовженні телесеріалу, сподіваючись дізнатися, чим закінчилася історія.

У телесеріалі «Даллас», як на батьківщині, так і за кордоном, виникли численні наслідування, зокрема досить популярний у глядачів фільм «Династія» (режисер Ірвінг Мур), що був випущений на екрани 1981 року компанією АВС й протримався до 1989-го, намагаючись затьмарити своєю розкішшю попередників.

Крім того, успіх «Династії» надихнув її творців на подальшу рекламу свого дітища, що принесло чималий зиск. У продажу з'явилися ляльки-герої «Династії», «авторизовані біографії» персонажів, ювелірні вироби, взуття, журнал мод героїв цієї стрічки тощо.

Своєрідними «клонами» телесеріалу «Даллас» можна також назвати:

- бразильську стрічку «Авеніда Пауліста» (1982);
- французький «Шатоваллон» (1985);
- західнонімецьку серію «Спадщина Гульденбургів» (1987).

13 листопада 1971 року на телеканалі ABC (США) стартував спеціально знятий для телебачення серіал «Дуель» з Деннісом Уївером у головній ролі. Фільм здобув на телебаченні такий успіх, що згодом була випущена і його кінематографічна версія.



Стівен Спілберг

Автором «Дуелі» – екранізації однойменного оповідання Річарда Метісона про сміливого комівояжера (який на своєму легковому автомобілі змушений вступити в автомобільну сутичку з таємничою вантажівкою посеред Каліфорнійської пустелі) – був Стівен Спілберг. Робота над повнометражним дебютом з незначним бюджетом (375 тис. доларів) зайняла в молодого тоді режисера всього 13 робочих днів. Саме цей телевізійний фільм поклав початок кінематографічній кар'єрі митця.

З другої половини 1960-х у **Великій Британії, ФРН та Японії** слідом за США налагоджують власне виробництво телевізійних вестернів. Примітно, що продукцію європейських країн створювали за американськими зразками: у ній використовували традиційні мотиви, сценарні схеми та образи. Проте творці, зазвичай, відходячи від стандартів у виборі професії героя, залишали йому всі необхідні традиційні якості: сміливість, спритність, винахідливість і, головне, привабливу зовнішність (високий, стрункий, синьоокий блондин), у якого закохувались жінки. Прикладом такого вестерну – своєрідної казки для дорослих – може слугувати телефільм західнонімецького виробництва «**Місто без шерифа**» (1972).

У **японському** телевестерні запозичили з американських стрічок принципи зображення героїв та основні сюжетні схеми. Такими є телевізійні серіали: «Рятівник Тайхем», «Слідами Камбея», «Втеча з Едо».

Японські фільми-вестерни, де головними героями були мандрівні самураї (що відновлювали справедливість за допомогою меча й кулака, караючи негідників і вступаючись за невинних), створювали на національному матеріалі, їх дія відбувалась у минулих століттях. Невипадково роль рятівника в японських телевізійних вестернах належить саме самураю – представнику певної касты, повага до якої прищеплювалася в народі протягом багатьох віків. Фактично японський телевестерн – це своєрідний гімн самурайській доблесті й відвазі [42].

З 1963 року й дотепер **британська** компанія **ВВС** з перемінним успіхом продукує науково-фантастичний телесеріал «**Доктор Хто**», нагороджений 2006 року премією ВАФТА. У найтривалішому за всю світову історію телевиробництва серіалі (що з 1969 року став виходити в кольорі) ідеться про пригоди в часі та просторі дивакуватого мандрівника на ім'я Доктор (ролі якого за більш ніж 50-літню історію телесеріалу виконували 13 акторів) і його супутників (що постійно змінюються, але попутно розв'язують численні проблеми й відновлюють порушену справедливість). Наймовірно популярний і сьогодні телевізійний серіал «Доктор Хто» став важливою складовою сучасної британської поп-культури. Пізнавальне спрямування телевізійного фільму, що (попри нетривалі перерви у виробництві) протягом багатьох років висвітлює світову історію, його високий художній рівень, на вимогу глядачів змусило виробників збільшити формат серій, розширити кількість показів з одного до кількох разів на тиждень, створити документальний фільм про «Доктора Хто» з назвою «Понад 30 років в ТАРДІС», випускати супутню продукцію тощо.

1967 року компанія ВВС випустила 26-серійний телевізійний фільм «**Сага про Форсайтів**» за режисури Девіда Гайлза, Джеймса Селлана Джонса. У телеекранізації низки різнопланових творів Джона Голсуорсі, класика британської літератури, були задіяні Кеннет Мор, Ерік Портер, Найро Портер, Майкл Йорк та інші відомі виконавці.

У першому показі серіалу, що був демонстрований телеканалом ВВС2 між 7 січня і 1 липня 1967 року, він зібрав аудиторію близько 6 млн глядачів. Під час другого показу, який розпочався восени 1968-го на каналі ВВС1, глядацька аудиторія збільшилась до 18 млн. Означений телесеріал був найбільш демонстрованим у світі, його загальносвітова аудиторія склала близько 160 млн глядачів. Примітно, що саме цей густонаселений відомими виконавцями багатосерійний телевізійний фільм, сповнений захоплюючих сюжетних ліній і драматичних подій фільм, що відзначався багатством художньо-декоративного рішення, був у числі перших англійських телепродуктів, придбаних для показу в СРСР.

З другої половини 1960-х років на **радянському** телебаченні своєрідною моделлю динамічної музично-пластичної вистави стали різноманітні **конкурси** («З піснею по життю», «Пісня року» тощо), де низка пісень і музично-оркестрових мініатюр була підпорядкована своєрідній драматургії змагання. У такий спосіб виникала особлива, дієва напруга, що надавало музично-вокальному виконавству характерну гостроту й неупередженість.

З цього часу музика також активно увійшла в структуру телевізійного вар'єте, найбільш типовим у цьому сенсі можна назвати «**Голубий вогник**», крім того, у рубриці «Бенефіс» сформувався й новий естрадний телетеатр, драматургія котрого складалася зі скетчів з музично-танцювальними кульмінаціями.

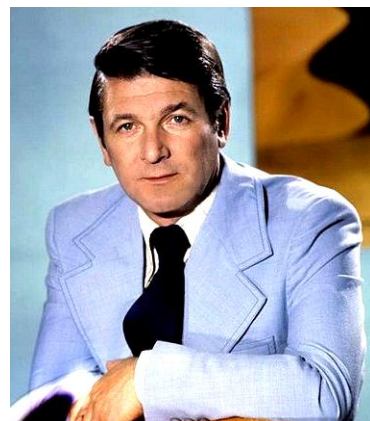
Часом рушійною силою такої вистави була **пародія**. Як правило, телеглядач у такому випадку зустрічався із синтезом як у способі художньої організації видовища, так і в його виконанні. Вставним номером, що виконував функцію розрядки, у телевізійному театрі мініатюр виступали пісня й танець. Можливо, це один з прикладів того, як телебачення віддавало перевагу т. зв. «технічному фокусу» (виконанню під чужу фонограму), а не художній цінності прийому [167].

Прикладом **телевізійного театру мініатюр** можна назвати «**Кабачок “13 стільців”**». Ця гумористична телепередача Центрального телебачення СРСР виходила в ефір з 1966 до 1980 року і стала найтривалішим телевізійним серіалом в історії СРСР. Місцем дії надзвичайно популярної телепрограми було польське кафе (кабачок). Фактично це була перша народна телевізійна передача з постійними героями, з єдністю місця, композиції та стилю.

Головні ролі завсідників кабачка виконували переважно артисти Театру сатири (А. Миронов, О. Белявський, Н. Селєзньова, М. Державін, О. Аросєва, С. Мішулін, В. Шарикіна, Б. Рунге, З. Зелінська, Р. Ткачук, Т. Пельтцер, Р. Рудін й ін.).

Примітно, що саме актор Олександр Белявський, який свого часу перебував на зйомках у Польщі, вніс пропозицію про створення такої телепередачі.

Головним режисером Всесоюзного телевізійного театру мініатюр, який мав успіх ще й у глядачів соціалістичних країн, був Г. Зелінський. Передача мала таку популярність, що її учасників частіше називали за іменами персонажів



Олександр Белявський

«Кабачка», ніж власними: пані Моніка, пан Директор, пані Зося, пан Вотруба (рахівник), пані Катаріна, пан Спортсмен та ін. За 15 років в ефір вийшли 133 випуски, що склали 145 год ефірного часу.



Пан ведучий (Михайло Державін на фото 1)
і пані Моніка (Ольга Аросева на фото 2)

Своєрідним синтезом телебачення і сценічного мистецтва можна назвати **розважальні програми – ігри, вікторини, квізи** (відносно інтелектуальні ігри, побудовані на питаннях і відповідях переважно однієї людини). Фактично це театралізовані видовища, розіграні на очах у телевізійної аудиторії. Вони містять у собі елементи найрізноманітніших жанрів: у них є і драматичні сценки, і скетчі, і музичні номери, і вікторини тощо. Чим більше компонентів містить розважальна програма, тим вона цікавіша. У розважальних програмах є свої постійні герої – телеведучі (роль котрих виконують популярні актори, особи, які мають відношення до шоу-бізнесу, т. зв. «медійні обличчя» й ін.) і герої певної передачі, що стали переможцями й уже виграли призи.

Чималу роль в успіху передачі (зокрема розважальної) відіграють **телеведучі**. У переважній більшості телеведучим є чоловік середнього віку з привабливою зовнішністю, умінням триматися в кадрі, з гарними манерами тощо. Проте ведучий не повинен різко виділятися серед учасників, скоріш, навпаки, мати вигляд «свого хлопця». Досить часто телеведучими в європейських передачах ставали їх автори, зокрема Майк Буонджорно (Італія), Гі Люкс, П'єр Саббаг, П'єр Бельмар, П'єр Чернія (Франція), Дітмар Шехнер, Віві Бах, Ганс Розенталь, Іоакім Кулленкамф (ФРН). Усі вони мали великий стаж роботи на телебаченні, відрізнялись значною енергією, неординарними організаторськими здібностями, невичерпним гумором, а головне, були закохані в ігри та вікторини.

Щодо *квізів* (що як і вікторини перекочували на телебачення з радіо), то своєрідна телемода прийшла на них у **США і Європу** у 1950–1960-х роках. При цьому особливість європейських телеквізів полягає в спеціалізованості й конкретній спрямованості. Вони завжди розділені за віковим принципом приблизно на три вікові категорії: людей середнього й старшого віку, молодіжну аудиторію та школярів. Відповідно до цього обирають теми, визначають ступінь інтелектуального навантаження. Природно, що квізи для школярів будують за полегшеною програмою, але й вони містять великий обсяг пізнавального матеріалу.

З 1960-х років **британське** комерційне телебачення, приміром, випускало по кілька таких програм на рік: «Кращий клас» (змагання класів по районах, потім фінальний квіз), «Шостий за рахунком» (міжшкільний турнір) та ін.

У ті роки великою популярністю в **Італії** користувався квіз «Хто знає, хто це знає», де свою ерудицію демонстрували старшокласники.

Не залишались без уваги й найменші телеглядачі. Так, у середині 1970-х у **ФРН** Друге німецьке телебачення демонструвало телепередачу «7 питань і парасоля». Ведучими квізу виступали учасники комічного гурту «Шоберт і Блек», що ставили перед дитячою телеаудиторією сім запитань з різних галузей знань. Восьме запитання, над котрим діти мали роздумувати вже після передачі, «ставила» чарівна парасоля.

Молодіжні квізи також мають враховувати характер аудиторії. Це може бути поєдинок ерудитів, як, приміром, у програмі **британського** комерційного телебачення «Університетський виклик». Показово, що програма не сходить з телеекранів з 1967 року, даючи можливість студентам університетів демонструвати свої знання в найрізноманітніших галузях науки, культури, мистецтва, економіки тощо.

У кінці 1960-х років у **Франції** користувалась успіхом молодіжна програма «Гра в пригоди», розрахована на телеглядачів у віці 15–18 років, покликана допомогти молоді «реалізувати» свої прагнення в умовах телевізійної студії.

1973 року в **Італії** була запущена програма «Горизонти», у якій брали участь школярі 14–15 років. Головною темою цього квізу були природні ресурси Землі, а в журі запрошували студентів і професорів університетів.

В означений період великої популярності на телебаченні США та європейських країн набувають і **вікторини**, де запитання були простішими, а відповідати на них могли вже кілька учасників (команда, сім'я тощо). З кінця 1940-х у вікторинах, які були досить наївними, на жаль, віддавали перевагу візуальній культурі, що шкодило змісту. У них були присутніми різноманітні трюки, фокуси, показна театралізація. Так, у США 1948 року CBS випустила програму «Переможець отримує все», питання до якої будували на матеріалі модних пісень і *скетчів*.

Скетч – коротка одноактна п'єса комедійного змісту з обмеженим числом дійових осіб.

Щоб зробити передачу максимально «візуальною», знімальна група заповнювала студію картинами живопису, у ній проводили покази моделей і паради манекенниць, своє мистецтво демонстрували дресирувальники тощо. 1949 року CBS випустила на телевізійні екрани «Пантомімну вікторину», що будувалася за принципом *шарад*, у якій для приваблення телеглядачів були залучені знаменитості Голлівуду.

Шарада є давньою салонною грою, суть якої полягає у відгадуванні закодованих слів чи виразів.

У 1950-х роках у США з'явилася телепередача «**Чим Ви займаєтесь?**», котра заклала підвалини цілої низки програм за участі знаменитостей. Суть її полягала в тому, що журі із чотирьох знаменитостей за допомогою питань намагалось встановити особистість «таємничого» гостя. А такими гостями могли бути Джон Кеннеді, Грета Гарбо, Карл Сенберг, Джиммі Картер.

1952-го на телеекрани вийшла програма «**Вечір маскараду**», що використовувала той самий принцип упізнавання, щоправда, упізнавати доводилось учасників параду знаменитостей, котрі з'являлись на екрані в масках і костюмах героїв фільмів [135].

У 1960-х з'явилася телевікторина «**Голлівудські квадрати**», що отримала свою назву від конструкції з 9 квадратів, які використовували в телепередачі, для її учасників – акторів Голлівуду, які в ході веселої гри намагались вразити телепубліку своєю дотепністю.

Згодом у країнах **Західної Європи** також прижився цей різновид вікторин. Замасковані знаменитості з'являлися у французькій телепрограмі «**Три маски**» (1964), західнонімецькій «**Хто я?**» (1973).

У вікторині «**Червоний телефон**» (1973) знаменитості ФРН сиділи біля червоного телефону та відповідали на питання телеглядачів. Найбільш дотепний телеглядач ставав переможцем.

У програмі британського комерційного телебачення «**Не кажи ні слова**» (1964) знамениті актори, об'єднані у дві команди, вступали в словесну сутичку, співали, танцювали.

У програмі французького телебачення «**Шах королю**» кіно- й театральні зірки давали відповіді на каверзні питання, рухаючись по величезній шаховій дошці (1973). Показовим був той факт, що героями подібних вікторин були не лише самі знаменитості, але і їх дружини, родичі, друзі. Так, французька розважальна передача «**Неділя в трьох розділах**» (1972) запрошувала дружин відомих особистостей, а телеглядачі за допомогою запитань, фільмів, фотографій повинні були визначити, чия саме перед ними дружина.

У 1950-х роках у США зародився ще один *різновид вікторин* – *музичний*, що став чи не найбільш популярним у всьому світі. Передача NBC «**Назвіть цю мелодію**» (1953) заклала тому підмурок. Ця програма була своєрідним довгожителем, її періодично закривали й поновлювали в 1970–1980-х роках, збільшуючи призовий фонд.

Однак навіть у США в неї було багато своєрідних «клонів» від різних компаній:

- CBS: «Заспівайте ще раз» (1950);
- NBC: «Що це за пісня?» (1964);
- NBC: «Слова і музика» (1970).

Численні варіації музичних вікторин з'явилися і на **європейських** телеекранах:

- «Визначте мелодію», «Заспівайте трьохгрошову оперу» (британське комерційне ТБ);
- «Доміно», «Суперпремія за пісню» (французьке ТБ);
- «Увага до ритму», «Іль манджонате» (італійське ТБ);
- «Музика – наш козир» (західнонімецьке ТБ).

Від учасників вимагалось не лише вміння визначати мелодію, але й відтворювати її, здатність слідувати певному ритму без оркестрового супроводу, знання нотної грамоти тощо.

На європейському телебаченні продукували вікторини, що могли існувати тільки на власному національному підґрунті, як-от *кіновікторини*. У Франції, наприклад, популярною була програма «**Мсьє Кіно**». Створена 1966 року П'єром Черніа вікторина, присвячена французькому та зарубіжному кіно, не сходила з телеекранів більше двох

десятиліть. У ході передачі (що 1972 р. була перейменована в «Мсьє Кіно, або Останній з 5») демонстрували уривки з різноманітних фільмів, виступали актори, режисери, художники, критики.

В основу програми телебачення Люксембургу «Гра в історію» (1984), що мала значну кількість постановчих епізодів, були покладені історичні фільми. Отож, коли йшлося про кінострічку, присвячену, приміром, трьом мушкетерам, то на її основі готувався вигаданий театралізований випуск «теленовин» [42]

Розважальну телепродукцію можна розглядати так само, як і багатосерійну, оскільки в неї є своя суворі періодичність: зазвичай кожна передача виходить раз на тиждень в один і той самий час. Усі розважальні телепередачі об'єднані однією наскрізною темою або одним постійним ведучим (іноді парою), своєрідним господарем передачі, що запрошує до себе в гості відповідну публіку.

У постановчому плані як багатосерійні фільми, так і розважальні телепередачі є досить вигідними для студій: їх виробляють у дуже короткі терміни, вони не потребують значних затрат, оскільки здійснюється економія на декораціях, на постійних акторах (їм платять менше, ніж запрошеним на один раз). Багатосерійні фільми й розважальні телепередачі одразу стали продуктом експорту за кордон.

Серед розважальних передач на телебаченні особливе місце посідають *телеігри*, які часто містять у собі елементи вікторин, щоправда, у гумористичному або ж навіть примітивному вигляді. Періодичність виходу ігор в ефір залежить від характеру передачі: у більшості випадків ігри з'являються раз на тиждень, однак бувають і такі, що виходять на телеекрани раз на місяць і навіть раз на рік. Виняток складають США, де телеігри й вікторини транслюють щоденно в будні.

Цікавими, на наш погляд, є *ігри-детективи*, що презентують телеглядачам у різних формах. Так у Франції в середині 1960-х особливої популярності набула гра «Хто вкрав м'яч?», у якій разом із телеглядачами брали участь і радіослухачі. Кожна програма, що була побудована, як справжнє детективне розслідування зникнення м'яча, приурочувалась до чемпіонату світу з футболу. Переможця нагороджували поїздкою на чемпіонат. Чималу роль у популярності телегри відігравали її ведучі – репортер Франсуа Ле Бю та Наталі Дюбуа, таємнича і досить підозріла особа.

У популярній детективній грі французького телебачення «Заарештуйте Арсена Люпена» (що з'явилась у 1970-х) актор Жорж Декрієр (у ролі Арсена Люпена), загримований під певного персонажа

з різних соціальних верств, опинявся у двох місцях, де його мали заарештувати «детективи»-добровольці. Якщо їм це вдавалось зробити, то обидва переможці з'являлись у телестудії, де їм належало було пройти перевірку за допомогою питань. Найспритніший отримував у подарунок кольоровий телевізор, а його колега – радіотранзистор.

Цікаво, що іноді телевізійні детективні ігри мали досить масштабний характер, як-то французька програма **«Кожен день розкривається таємниця»**, що являла собою низку щотижневих *драматичних постановок*, де ставили запитання, відповіді на які телеглядачі повинні були надсилати поштою [106].

Накопичивши певний досвід, телевізійні ігри стали міжнародними, як-от **«Гра без кордонів»** (1965), у якій спершу брали участь гравці з Франції, ФРН, Бельгії, Італії. Згодом до них приєднались представники Великої Британії, Нідерландів, Швейцарії, Ірландії, збільшивши аудиторію програми до 100 млн глядачів. Окрім країн-учасниць, телегру дивились у Португалії, Туреччині, Марокко, Алжирі.

Програми, схожі на «Гра без кордонів», продукують багато європейських країн. У Великій Британії у 1980 роках такою була програма комерційного телебачення **«Вершина світу»**, де брали участь Австралія і США.

У ФРН 1972 року стартувала телегра **«Вісім після восьми»** (змагання між подружніми парами країн Заходу і Сходу), у Швейцарії з 1966-го вийшла програма **«Європейський матч»** за участі телебачення Монте-Карло, Люксембургу, Бельгії.

У грі італійського телебачення 1970-х **«Неаполь проти всіх»** Неаполь приймав гостей з Іспанії, Великої Британії, Австрії, Франції, США, Бразилії, а також СРСР [36].

Особливо приваблювали увагу глядачів змагання, що мали *спортивно-розважальний характер* й були зняті телебаченням на натурі. На американському телебаченні це були т. зв. змагання акторів-зірок, які виступали за певну телемережу.

Так, із середини 1970-х на АВС періодично демонстрували телегру **«Битва мережевих зірок»**. Цю програму використовували передусім для реклами передач, актори котрих брали участь у змаганнях. Змагання з бігу, плавання, велоперегонів, футболу, бейсболу, перетягування каната відбувалися, зазвичай, на галявині південнокаліфорнійського університету в Малібу. Грали, як правило, три команди – від CBS, NBC, АВС. Показово, що для того, аби глядачі не подумали, що актори під час змагань продовжують виконувати свої ролі, солідні грошові винагороди стимулювали гравців, примушували ставитись до змагань всерйоз.

З 1985 року по американських місцевих телевізійних станціях протягом години йде регулярна щотижнева програма «**Зіркові ігри**», у котрій також беруть участь відомі актори. Зірки демонструють своє вміння в плаванні вільним стилем, атлетиці та веслуванні, а ті, що не в змозі продемонструвати належним чином власну спритність у змаганнях, жартують над собою, виставляючи себе в комедійному світлі. Так чи інакше в кожного учасника-актора є шанс самореклами, що наповнює передачі спортивним азартом і гумором.

Телеігри можуть існувати й у своєрідному синтетичному вигляді, поєднуючи вікторини, конкурси, спортивні змагання та сценічне мистецтво. Приміром, італійська програма «**Золота стріла**», що виходила з 1972-го, загалом вважалась телевікториною, проте її складовими були й телевістава, і виступи акторів, і концерт старовинної музики, й інтерв'ю зі знаменитостями тощо [42].

Щодо технічних новацій, то розробка в СРСР апаратури третього покоління почалася 1974 року, а її серійне виробництво – 1977-го. Її створювали відповідно до кольорового мовлення із широким використанням інтегральних мікросхем, що забезпечувало високу надійність при тривалій роботі. Передбачалися нововведення, що розширювали творчі й технічні можливості персоналу, наприклад електронна проекція заднього плану (рир-проекція), електронна указка, пристрої стоп-кадру, повторів в уповільненому темпі, розфарбовування фону й написів, спецефектів з програмним управлінням тощо. Ця апаратура стала основою Олімпійського телерадіокомплексу (ОТРК), що забезпечив трансляцію з Москви ігор XXII Літньої олімпіади 1980 року.

ОТРК створювали в стислі терміни, долаючи труднощі, зумовлені відмовою окремих зарубіжних фірм від своїх зобов'язань з постачання обладнання. Проте будівництво комплексу під керівництвом директора Всесоюзного науково-дослідного інституту (ВНДІ) телебачення Ігоря Росселевича було успішно завершене. У дні Олімпіади щодня створювали до 20 програм із сотнею коментарів на різних мовах. Крім того, в ефір випускали дев'ять інформаційних і три всесоюзні олімпійські програми. Для формування програм використовували 330 телекамер, 88 пересувних телевізійних станцій (ПТС), більше 300 відеомагнітофонів для запису та монтажу. В основному застосовували апаратуру вітчизняного виробництва. Лише частина звукового обладнання була виготовлена в Угорщині, а також центральна апаратна й деякі пристрої відеозапису. Телевізорів в олімпійському році в СРСР було продано 7,5 млн, із них 2,3 млн – кольорових.

Після завершення Московської олімпіади апаратуру ОТРК стали використовувати для формування чотирьох дублів програм Центрального телебачення з урахуванням розташування країни в кількох часових поясах [62].

У 1980-х роках радянські фахівці приступили до створення четвертого покоління телевізійної апаратури, основною ознакою якої було застосування цифрової обробки сигналів, що забезпечувало збереження якості зображення незалежно від того, скільки ланок перетворення воно пройшло. Комплект цифрової апаратури для телевізійного мовлення, що відповідав міжнародним нормам, створили фахівці ВНДІ телебачення 1985 року. Його демонстрували на міжнародній виставці «Связь-86», а потім стали застосовувати в Ленінградському телецентрі.

Розпочата перебудова економіки СРСР і створення держав СНД порушили запланований перехід телецентрів на апаратуру четвертого покоління, до серійного випуску якої промисловість не приступила через відсутність фінансованих замовлень. Технічний рівень центрального мовлення підтримувався за рахунок імпорту, але уповільнення темпу розробок і виробництва передавальної апаратури позначилося на технічній якості програм, які створювали в регіональних центрах на застарілому обладнанні [137].

Попит на вітчизняні телевізори в колишньому СРСР залишався стійким аж до 1993 року, що стимулювало їх виробництво на колишньому рівні. Були розроблені телевізори четвертого, а потім і п'ятого поколінь на нових мікросхемах з підвищеним ступенем інтеграції та розміщенням усіх деталей на одній друкованій платі, з дистанційним керуванням і можливістю сполучення із зовнішніми пристроями – відеомагнітофоном, персональним комп'ютером, приймачем супутникового телебачення й ін. Однак широкий доступ на колишній радянський ринок закордонної апаратури, витрати податкової та митної політики поставили виробників у не вигідні умови конкуренції [137].

1983 року в **Україні** почалося будівництво нового телецентру в Києві, на Сирці, перша черга котрого була введена 30 грудня 1992-го. Переоснащення телецентру сучасною електронною технікою відбулось у 1997–1998 роках.

Телевізійний центр у Києві мав таку структуру:

- апаратно-студійний комплекс;
- технічні апаратні (відеозапису, телекіно тощо);
- електросиловий і допоміжні цехи.

Наприкінці 1980-х років телебачення охоплювало фактично всю територію УРСР. У цей час кількість потужних телестанцій подвоїлась. З'явилась база для дво- і трипрограмного ТБ у Києві та багатьох інших пунктах республіки, зрештою стала до ладу четверта програма. А друга й третя програми охопили практично всю Україну. Другу та третю програми мали змогу дивитися, відповідно, 93% і 65% населення. Це були найвищі технічні показники в колишньому СРСР.

На жаль, на той час розподіл техніки для регіональних телецентрів повністю залежав від рішення Москви. Українське телебачення було складовою частиною Всесоюзного (центрального) телебачення та перебувало в його технічному, адміністративному й особливо політичному підпорядкуванні [1]. Тоталітарній системі потрібно було слухняно-лакейське телебачення, яке б обслуговувало інтереси комуністичного апарату. Телебаченням, як і іншими ЗМІ, управляло партійне керівництво. *Українське телебачення повністю було підпорядковане Москві, хоча це всіляко завуальювали.* З розгортанням процесів демократизації, усе стало відомо. Відверта українофобія стала невід'ємною ознакою практично всіх центральних в СРСР засобів масової інформації, зокрема й колишнього Центрального телебачення. Проте в цей час активно працювали обласні телерадіокомпанії, зокрема *Львівська (ЛТБ).*

Кінець ХХ ст., на переконання Л. Базюк, «ознаменувався в історії ЛТБ залученням молодіжної аудиторії до активного тележиття, було сформовано експериментальну молодіжну редакцію “Дека”, завданням якої стало виготовлення сучасних культурницьких програм. Продовження цієї теми реалізувалося 1996 року в телефестивалі авторської пісні й акустичної музики “Срібна підкова”. Культурницьку тему продовжила телепередача “Томи” (присвячена новинкам книговидавництва), а основою для зйомки літературних вечорів була щоп'ятнична телепрограма “Третє тисячоліття”. Згодом ефірний час регулярно заповнювала молодіжна програма “Тайстра”» [10, 68].

За задумом – передача «легкого жанру», яка мала б інформувати глядачів про різні перипетії життя регіону та складатися з авторських сюжетів різноманітної тематики. Проте телеглядачі прагнули більшого, і згодом в ефір вийшла відкорегована програма з проблемними сюжетами світоглядного спрямування. Проект «Тайстра» став своєрідним «творчим полігоном» для нових програм [117].

За всю історію свого існування в телекомпанії сформувався професійний колектив, своя школа редакторів і режисерів. Програми Львівського обласного телебачення не тільки користувалися популярністю серед глядачів області, а й знаходили аудиторію по всій Україні.

З ухваленням Верховною Радою «Закону про телебачення і радіомовлення», утворенням Державного комітету телебачення і радіомовлення України (Держтелерадіо) і Національної телекомпанії України (НТКУ), яку створено як юридичну особу на місці безправних дирекцій телепрограм, Українське телебачення перестало бути додатком до «центрального», а стало цілком самостійною телесистемою. Згодом передавально-розподільна мережа УТ-1, УТ-2 і УТ-3 стала складатися з 57 потужних телестанцій. Кожна з них покривала площу в радіусі від 50 до 100 км. Програми до цих станцій надходили багатоканальними радіорелейними лініями, довжина яких становила 15 тис. км. Ця система дала можливість забезпечити телеглядачів програмами по всій території України.

Запровадження в дію приватно-комерційними структурами сотень малопотужних телепередавачів для власних програм лише створила видимість забезпеченості населення телебаченням. Адже радіус їх дії був усього 5–10 км, а встановлювали їх переважно в обласних центрах чи великих містах, де глядацька аудиторія переважно одержувала програми (часто далеко не національного та державницького змісту). Водночас сільське населення щораз більше втрачало можливість приймати хоча б один із загальнонаціональних телеканалів. Тому так було важливо зберегти потужності державної передавальної та розподільної мережі й належно її фінансувати [49].

За радянських часів професійне свято працівників телебачення та радіомовлення відзначали 7 травня. Цю дату було встановлено 1945 року під час святкування 50-річчя винайдення О. Поповим радіо. Після здобуття незалежності в Україні продовжували дотримуватися старої традиції. Навесні 1994 року Віталій Артеменко, краєзнавець із Харкова, запропонував встановити нову дату святкування Дня працівників телебачення та радіомовлення – 16 листопада. Саме в цей день 1924 року в Харкові (тодішній столиці радянської України) вийшла в ефір перша передача українського радіо. 1994 – Укртелерадіокомпанія вирішила знову запропонувати керівництву держави встановити 16 листопада як професійне свято для працівників радіо і телебачення. 11 листопада 1994-го, у переддень 70-річчя початку радіомовлення в Україні, такий указ вийшов. З того часу **16 листопада стало Днем працівників електронних мас-медіа України.**

У грудні 1989 року ліцензію на мовлення отримав перший приватний канал України «Тоніс». Тоді ж канал почав налагоджувати зв'язки з Держкіно СРСР, Радянським фондом культури й іншими організаціями. **13 жовтня 1990-го** в Харкові на 7 каналі в ефір вийшли програми, підготовлені студією АТВ-1, надалі «Тоніс-Центром». Цей день **прийнято вважати днем народження українського недержавного телебачення**. До 1992-го існували три версії каналу:

- 1) «Тоніс-Південь» – у Миколаєві;
- 2) «Тоніс-Центр» – у Харкові;
- 3) «Тоніс-Ентер» – у Києві.

З плином часу київська версія «Тонісу» перетворилася на самостійний канал «ТЕТ», з нього було створено нову версію – «Тоніс-Київ».

Сьогодні в Україні діють сотні недержавних телемовних організацій, заснованих підприємцями, комерційними структурами, громадськими, науково-технічними товариствами, органами влади, приватними особами та зарубіжними компаніями. За обсягами мовлення недержавне телебачення переважає державне, надаючи йому свої найкращі програми [120].



Логотип телеканалу «ТЕТ»

Хронологія створення основних телекомпаній України

1991 – розпочинають мовлення в Києві телеканали «Ютар+» і «Мегапол». У грудні цього ж року створено недержавну телекомпанію з іноземними інвестиціями «ICTV».

15 січня 1992 – у Києві виходить в ефір телеканал «Тет-А-Тет».

Лютий 1992 – започатковано другу програму Українського телебачення «УТ-2».

Вересень 1992 – створено третю програму Українського телебачення «УТ-3».

1993 – у Донецьку розпочинає мовлення телеканал «Україна».

Лютий 1994 – у Києві стає до ладу телеканал «Гравіс-35».

6 липня 1994 – телекомпанія СТЕРХ розпочала мовлення в Дніпропетровську.

Вересень 1995 – створено телеканал «1+1».

20 лютого 1995 – започатковано діяльність телеканалу «11 канал» (ТРК «СТЕРХ»), що здійснював мовлення на 11-метровому частотному каналі в Дніпропетровську.

1995 – з Києва виходить в ефір телеканал «Гравіс-7».

20 жовтня 1996 – розпочинає мовлення телеканал «Інтер».

1997 – телеканал «УТ-1» змінив назву на «Перший Національний».



Логотип телеканалу
«Перший
Національний»

Національна телекомпанія – це державна телеорганізація, що веде мовлення на загальнонаціональному каналі мовлення, підзвітна Верховній Раді України, Президентові України та використовує один канал – «УТ-1». Цей канал за Законом України «Про телебачення і радіомовлення» повинен здійснювати оперативне інформування про суспільно-політичні й інші події в Україні та за кордоном, про надзвичайні події та ситуації, що становлять загрозу життю та здоров'ю населення, поширення офіційних повідомлень, роз'яснення рішень органів законодавчої, виконавчої та судової влади. На «УТ-1» можна подивитися також економічні, публіцистичні, культурно-освітні, медико-гігієнічні, художні, навчальні, розважальні, спортивні програми, а також програми для дітей і юнацтва. Цей канал покликаний сприяти зміцненню міжнародних зв'язків України, зростанню її авторитету у світі [1].

Передача програм здійснюється через певний **телевізійний канал** – смугу радіочастот у діапазоні метрових чи дециметрових хвиль для передачі радіосигналів зображення та звуку.

Канал телемовлення – це сукупність технічних засобів, пристосованих для трансляції телепередач на територію, визначену параметрами технічних засобів мовлення.

Канали телемовлення **залежно від форм власності на засоби мовлення** можуть бути:

- державними; акціонерними;
- приватними; громадськими.

У нашій країні є державні та недержавні канали телемовлення.

Залежно від охоплення території канали телемовлення можуть бути:

- загальнонаціональними (трансляють передачі на більш ніж половину областей України);
- регіональними;
- обласними;
- місцевими.

2 липня 1997 – виходить в ефір телеканал «СТБ».

26 лютого 1998 – створено «Новий канал».

27 грудня 2001 – час ефірного старту першого загальноукраїнського музичного телеканалу «М1».

1 лютого 2003 – розпочав мовлення перший інформаційний телеканал «5-й канал».

26 квітня 2003 – в ефірі стартує телеканал «КРТ», започаткований у Донецьку.

1 листопада 2004 – вихід у телеефір каналу «НТН».

30 травня 2005 – започаткування першого загальноукраїнського спортивного телеканалу «Мегаспорт».

1 липня 2006 – телеканал «Кіно» змінив телеканал «Гравіс-7».

1 грудня 2006 – телеканал «Сіті» змінив телеканал «Гравіс-35», а також було започатковано телеканал «К1».

1 липня 2007 – згідно з даними Національної ради з питань телебачення і радіомовлення, зареєстровано понад **60 каналів супутникового мовлення**.

У жовтні 1997 року Асамблея міжнародного союзу електрозв'язку (МСЕ) ухвалила великий пакет світових стандартів у галузі телебачення високої чіткості з подвоєнням числа рядків цифрового багатопрограмного телебачення, цифрового наземного ТБ-мовлення й ін. Повний перехід до цифрових методів передачі ТБ-сигналів розрахований на 10 і більше років. Наявні у світі 1,3 млрд телевізорів підлягають поступовій заміні. Ринок цифрового телебачення на найближчі роки оцінюють у суму в кілька сотень мільярдів доларів.

Цікавим є досвід сучасного телевізійного мовлення **Франції**,



Логотип телеканалу «Arte»

де з 1990-х років значну увагу приділено поширенню супутникового, кабельного, цифрового телебачення, відбувається злиття телебачення з мережею Інтернет, створюють телеканали, орієнтовані на декілька культур (німецько-французький телеканал «Arte»). Державна влада Франції забезпечує фінансування четвертої частини коштів на утримання національного телебачення, а 75% покриває абонентська плата. Діяльність Вищої аудіовізуальної ради Франції, незалежної від інших органів влади, створює такі умови, що державне та громадське телебачення працюють на рівних.

Для телебачення Франції початку ХХІ ст. став визначальним перехід на цифровий стандарт мовлення, що надає безкоштовний перегляд, високу якість зображення та звуку на всій території країни. У телебізнесі відбувається процес створення мегасоюзів, які стають мультимедійними.

Нині спостерігається поширення французьких телетрансляцій у світі та співробітництво з міжнародними телеканалами, що має на меті не лише просування культури Франції на світову арену та створення

позитивного іміджу країни, а й формування суспільної свідомості пересічних французів. Підтвердженням цього факту є робота таких французьких телеканалів, як «TV5», «CFI», «TVFI».

В Україні корисно було б перейняти досвід французької державної політики у сфері телевізійного мовлення, спрямованої на захист культурних і національних інтересів, адже відповідно до законодавства 60% телерадіоефіру Франції справді заповнює аудіовізуальна продукція власного виробництва, 40% з неї – франкомовна і транслюється у прайм-тайм.

При цьому в Україні відповідно до Закону «Про телебачення і радіомовлення» *національним аудіовізуальним продуктом є: «програми, фільми, аудіовізуальні твори, вироблені фізичними або юридичними особами України», що «у загальному обсязі мовлення кожної телерадіоорганізації не менше 50% має становити національний аудіовізуальний продукт або музичні твори українських авторів чи виконавців» (ч. 1 ст. 9) [69].* Крім того, відповідно до Закону України про кінематографію визначено квоту демонстрування національних фільмів. Та, на відміну від Франції, в Україні ці закони здебільшого не виконуються, а норми поки що не спрацьовують.

У Франції громадське мовлення успішно функціонує. Посиливши роль парламенту та створивши політичну опозицію, держава домоглася незалежної й критично налаштованої до дій влади журналістики. Показовим для всього світу та визначальним для Франції стала модель тісної взаємодії держави й ЗМІ в умовах громадянського суспільства. При цьому держава витрачає 25% коштів з бюджету на утримання телебачення, 75% становить абонентська плата. Отож, у Франції поняття державне та громадське телебачення не розмежовують [106].

У березні 1997 року в Парижі було створено Стратегічний комітет дій у сфері зовнішнього телемовлення Франції з метою розробки концепції поширення французької мови та культури у світі, а також сприяння участі у світових телевізійних процесах як технологічного, так і політико-економічного характеру.

Основним технологічним напрямом розвитку сучасного французького телебачення є перехід на *цифровий стандарт мовлення TNT*, що передбачає безкоштовність, високу якість зображення та звуку, безперешкодну експлуатацію [133].

Нині в США законодавчо прийнято новий стандарт на цифрове телебачення високої чіткості, схвалено правила видачі 1600 безкоштовних ліцензій на мовлення, а 240 млн нинішніх телевізорів визнано застарілими, у зв'язку з чим мовлення за наявною системою було повністю припинено 2006 року. За новим стандартом кількість рядків стала 1150 (у країнах Європи – 1250), формат кадру – 16:9 замість 4:3. Таким чином, у якісному сенсі телебачення зробило величезний прорив, який можна порівняти з переходом від механічної розгортки до електронної в середині 1930-х років [135]

До середини 1980-х років структура телевізійної індустрії США зазнала суттєвих змін. Вони були зумовлені як причинами, загальними для всієї американської економіки, так і низкою тенденцій, що проявилися в пропагандистському бізнесі. Адміністрація тодішнього президента Рейгана провела політику регулювання, результатом якої стали численні злиття та поглинання, посилення концентрації в усіх сферах ділової активності. У цей час відбулося злиття Ей-Бі-Сі з Кепітл сітіз, поглинання монополією Дженерал електрик (General Electric) Ар-Сі-Ей та ін. [46].

Телебачення США довгий час виступало синонімом комерційної моделі ТБ. Однак примітним є факт, що **загальнонаціональні мережі ефірного телебачення США:**

- NBC (Ен-Бі-Сі, National Broadcasting Company, створена 1926 р.);
- CBS (Сі-Бі-Ес – Columbia Broadcasting System, 1927);
- ABC (Ей-Бі-Сі – American Broadcasting System, 1943);
- Фокс (Фокс, стала національною мережею в 1986–1987 рр.) –

перебувають у приватній власності, проте їх програми глядачі приймають безкоштовно.

В основі економіки мереж лежить продаж реклами, хоча мережі здійснюють й інші комерційні операції на телеринку: виробляють і продають телепрограми, реалізують аудіо- та відеокасети, торгують авторськими правами на свої програми. У деяких випадках телемережі є й гравцями на фінансовому ринку, здійснюючи операції з цінними паперами. У цьому випадку фінансова сфера вважається вторинним ринком і не може приносити значних прибутків.

Головним джерелом доходу телемереж США залишається реклама, спрямована насамперед на масову аудиторію. Статистична служба американського телебачення постійно вивчає смаки аудиторії й стежить за успіхом кожної передачі.

З'явилися нові спеціальні методи вивчення та підрахунку телеглядачів, що дивилися передачі напередодні. Програму вважають успішною, якщо її подивилося не менше третини аудиторії, в іншому випадку передачу знімають з ефіру, оскільки жоден рекламодавець не стане її фінансувати.

Цією обставиною пояснюється й програмна політика мереж, націлена на отримання прибутку в умовах існування масової аудиторії. Отже, фактично комерційні мережі США готують масову аудиторію для рекламодавців, зацікавлених у масовому ринку збуту.

Виконуючи свою сервісну функцію, *національні телемережі США* надають рекламодавцям доступ до великих груп споживачів, які дивляться ТБ [38].

Національні телемережі – це групи телестанцій, що належать провідним телекомпаніям і керовані ними.

Саме тому орієнтація на інтереси та смаки «більшості» неминуча, що висуває два основні блоки програмної політики:

- 1) *інформаційні передачі;*
- 2) *розважальні передачі.*

Наявність високого рейтингу є підставою для встановлення високого рекламного тарифу. У зв'язку з цим боротьба за сприятливі рейтингові показники є головною турботою керівництва телекомпаній, орієнтованих на одержання прибутку.

Показником успіху передачі стає рівень її рейтингу, якість же мовного продукту як така має другорядне значення.

Прагнення забезпечити високий рейтинг комерційного мовлення змушує телекомпанії відмовлятися від якісних, але низькорейтингових передач на користь програм, які гарантовано зберуть біля телеекранів масову аудиторію: вікторин, конкурсів, шоу, популярних серіалів, розрахованих на глядача з невибагливим смаком.

У результаті «диктату рейтингу» реальний вибір телеаудиторії істотно звужується. Багаторічний перегляд розважальних, примітивних за змістом передач формує тип інтелектуально пасивного глядача з усередненими смаками й уподобаннями.

Прагнення забезпечити високий рейтинг спонукає мовників використовувати в передачах ефект персоніфікації, запрошуючи до участі в них т. зв. «анкорів» (від англ. the anchor – гачок, якір) – популярних телекоментаторів і ведучих, зірок телебачення.

У програмах новин прагнення до високого рейтингу обертається тенденцією драматизувати зображувані події. Для телепоказу відбирають найбільш видовищні та драматичні кадри, чим можна пояснити часте звернення комерційного телебачення до демонстрації сцен насильства й жорстокості, катастроф, воєн і громадських заворушень. Перевагу віддають сенсаційним телесюжетам, що мають ефектний вигляд у телепоказі, тоді як «невидовищні» події ігнорують або відтісняють у програмах новин на другий план.

Іншою важливою особливістю сучасної американської телеіндустрії є мережева організація мовлення. Цей принцип виник ще на ранніх етапах становлення радіоіндустрії США та був перейнятий ТБ як організаційна основа на ранніх етапах існування.

Отже, *телебачення – високовитратна, трудомістка й технологічно залежна індустрія*. Створення сучасних телепрограм можна порівняти з діяльністю цілих підприємств, на яких задіяна велика кількість професіоналів з різних сфер [38].

Виробництво тільки однієї години програми для прайм-тайм коштувало в кінці 1990-х у середньому 1,5 млн доларів.

Вартість виробництва якісних телепрограм або телефільмів настільки висока, що близька до межі економічних ризиків. Так, зйомка однієї півгодинної серії серіалу для прайм-тайм коштує 1 млн доларів. Рекламодавець готовий платити 1 цент за кожного глядача, який подивиться його 30-секундний кліп під час показу цієї серії. Одна серія, зазвичай, дозволяє включити в показ 16 таких рекламних кліпів. Якщо перегляд серії залучає 10 млн глядачів, то дохід від реклами складе 1,6 млн доларів. Отже, прибуток, навіть з вирахуванням витрат на дистрибуцію, маркетинг тощо, буде суттєвим.

У разі ж більш обмеженої аудиторії, наприклад 1 млн глядачів, дохід від реклами становитиме лише 160 тис. доларів. Це означає, що фінансові втрати можуть бути тільки при першому показі.

З іншого боку, розцінки на рекламний час на ТБ залежать від попиту та пропозиції. Очевидно, що реклама в програмі, яка збирає велику аудиторію, буде коштувати дуже дорого: у США розцінки національних мереж у прайм-тайм на 30-секундний ролик можуть сягати 200 тис. доларів.

Найдорожчі розцінки пов'язані з демонстрацією спортивних програм або трансляцією з церемонії вручення «Оскара». Деякі економісти вважають, що в США тільки 50 найбільших компаній можуть дозволити собі витрати на рекламу в прайм-тайм.

З точки зору програмної залежності **американське комерційне телебачення** поділяють на дві великі (але нерівноцінні) групи:

- **національні мережі;**
- **«незалежні» станції.**

Національні мережі можуть містити не більше 12 телестудій, які їм безпосередньо належать (розташовані, як правило, у найбільших містах США), і численні телестанції – філіали. Це приватні телестудії місцевого значення, які функціонують у невеликих містах. Щоденний обсяг їхнього власного мовлення (переважно регіональні новини чи спортивні трансляції) рідко перевищує годину-дві. Загалом же філіали 85–97 % транслують програми національних мереж. Загальнонаціональною телемережа може вважатися лише тоді, коли до неї під'єднано не менше 200 філіалів, тобто коли кількість телеглядачів перевищує третину населення США.

На початок 1990-х національні телемережі США об'єднували:

1. Ей-Бі-Сі – 222 філіали та вісім телестанцій: у Лос-Анджелесі, Сан-Франциско, Вашингтоні, Нью-Йорку, Чикаго, Х'юстоні, Фреско, Філадельфії.

2. Сі-Бі-Ес – 200 філіалів і чотири телестанції: у Лос-Анджелесі, Чикаго, Філадельфії, Нью-Йорку.

3. Ен-Бі-Сі – 208 філіалів і сім телестанцій: у Лос-Анджелесі, Клівленді, Чикаго, Нью-Йорку, Вашингтоні, Денвері, Маямі.

Філії мереж (телестанції, «асоційовані» з мережами) – це окремі телестанції, якими володіють власники телемереж. Вони пов'язані з мережами договірними відносинами. Як правило, це місцеві станції, що не мають власної потужної виробничої бази. Мережі забезпечують їх на комерційній основі програмами мовлення з правом додавати до них свою комерційну рекламу. Це позбавляє партнерів необхідності формувати своїми силами всю сітку мовлення, однак вони зобов'язані надавати ефірний час для демонстрації реклами національних телемереж [184].

Незалежні станції не пов'язані з телемережами та формують мовні програми власними силами або закупають їх в інших телекомпаній (іноді обмінюються програмами). Як правило, рівень прибутковості незалежної місцевої станції нижче доходів мережевих структур, що користуються перевагами партнерства. Їх виживання та прибутковість забезпечується переважно близькістю до локального рекламного ринку та знанням його специфіки [16].

Незважаючи на державну підтримку, *некомерційне (громадське) телебачення в США має обмежену фінансову базу, поступаючись європейським суспільним організаціям мовлення*. Отже, громадське телебачення фінансується в США з державного бюджету, а також за рахунок добровільних пожертвувань від приватних осіб і різних організацій. При цьому в більшості європейських країн громадське телебачення фінансується за рахунок щорічного податку з власників телеприймачів, а також обмеженого продажу рекламного часу.

Однак основну частину глядацької аудиторії в Сполучених Штатах залучають комерційні канали, громадське ж телебачення популярне лише серед певних категорій глядачів (переважно серед освічених американців) і має певний елітарний характер.

Громадське телебачення США презентує передачі трьох основних категорій:

1. Телепередачі, які не бажають спонсорувати рекламодавці і які з певних причини не мають шансів з'явитися на комерційному телебаченні. Цей блок може містити не тільки освітні програми, а й інформаційні, публіцистичні передачі, у підготовці та трансляції яких зацікавлені різні суспільні групи, а також рейтингові програми, не допущені до ефіру редакціями комерційних станцій. Це можуть бути передачі, створені на високому професійному рівні, що пропонують аудиторії набір змістовних науково-популярних і публіцистичних програм, присвячених гострим суспільним проблемам.

2. Передачі прямого навчального призначення, призначені для безпосереднього використання в освітньому процесі (у класі, аудиторії коледжу, університету, при дистанційній самоосвіті), що ілюструють і розширюють зміст текстового навчального матеріалу;

3. Передачі, які сприяють розвитку особистості, задоволенню її духовних і творчих здібностей, виховують прагнення здобути нові знання.

Телебачення завжди асоціюється з телевізором, «блакитним екраном», який доставляє телевізійні програми глядачеві. Дійсно, нині телевізор залишається головним телевізійним терміналом, хоча в умовах розвиненої телекомунікаційної інфраструктури дивитися телебачення можна й на комп'ютері. До того ж виробнича база телебачення США стала такою, що телепрограм на ній роблять більше, ніж їх може вмістити ефір.

Теле- та радіомовлення в режимі реального часу по каналах мережі Інтернет уже отримало спеціальну назву – *потокowego відео*.

Таке мовлення почали реалізовувати різні компанії, наприклад Broadcast.com. Правда, попит на послуги такого роду поки що не значний, оскільки інтернет-ТБ вимагає наявності ліній з високою пропускною здатністю [17].



Логотип інтернет-радіостанції
«Broadcast.com»

Питання для самоконтролю

1. Дайте визначення поняття «телеміст».
2. Коли та між якими країнами було здійснено перший космічний телеміст?
3. Назвіть театри, вистави яких були зафільмовані для показу на телебаченні.
4. Навіть фільми-опери, у яких головні ролі виконували оперні співаки.
5. Вкажіть фільми-опери, де були задіяні в головних ролях кіно-й театральні актори.
6. Як пов'язані між собою сценічне мистецтво та виробництво телесеріалу?
7. За яким принципом створюють телесеріали?
8. Назвіть і схарактеризуйте перші радянські телесеріали?
9. Вкажіть театральних акторів, що були задіяні в перших радянських телесеріалах?
10. Назвіть режисера багатосерійного художнього телефільму «Ліквідація».
11. Якою є перша освіта режисера телесеріалу «Ліквідація»?
12. Актори яких театрів знімались у телевізійному фільмі «Ліквідація»?
13. За яким принципом створена телепередача «Кабачок “13 стільців”»?
14. Вкажіть режисера й театральних акторів, задіяних у телепередачі «Кабачок “13 стільців”».
15. Назвіть радянські телепередачі, створені за принципом вар'єте.
16. У роботі над яким телесеріалом відбувся повнометражний дебют С. Спілберга?

17. Чим японські телевізійні вестерни відрізняються від американських?

18. Розкрийте суть поняття «мильна опера». Вкажіть, де вона зародилась.

19. Зазначте телесеріал, над яким працював А. Хічкок.

20. Скільки акторів виконувало головну роль у британському телесеріалі «Доктор Хто»?

21. Назвіть один з перших іноземних телесеріалів, що демонстрували на радянських екранах.

22. Яким чином пов'язані між собою сценічне мистецтво і розважальні телепередачі?

23. Дайте визначення поняття «квіз».

24. Назвіть популярні на європейських телеекранах квізи.

25. Чим квіз відрізняється від телевікторини?

26. Вкажіть телевікторини, присвячені кіномистецтву.

27. Чим телевікторина відрізняється від телегри?

28. Назвіть телевізійні ігри-детективи.

29. Назвіть ігри, у яких були задіяні кінозірки.

30. Вкажіть телегру, де брали участь гравці кількох країн.

31. До складу яких телеігор входили драматичні постановки та телевистави?

32. Назвіть міжнародні телеігри.

33. У яких телеіграх брали участь актори-зірки?

34. Які театральні актори брали участь у телевізійних мюзиклах, створених С. Горовим і М. Паперником?

35. Коли в СРСР розпочали розробку телевізійної техніки третього покоління?

36. Чим відрізнялась телевізійна трансляційно-приймальна техніка четвертого покоління від третього?

37. Чому радянська промисловість не приступила до серійного випуску телевізійної апаратури четвертого покоління?

38. Які функції покладались на Олімпійський телерадіокомплекс в СРСР?

39. Як було використано ОТРК після завершення Олімпіади-80?

40. Чому здійснювався імпорт телевізійної техніки в колишні республіки СРСР?

41. З якою метою та на якій технологічній базі споруджували Київський телецентр на Сирці?

42. Вкажіть недоліки підпорядкування Українського телебачення Всесоюзному.

43. Розкрийте суть Закону України "Про внесення змін до Закону України "Про телебачення і радіомовлення" щодо уточнення умов розповсюдження програм телерадіоорганізацій у складі універсальної програмної послуги".

44. Назвіть дату професійного свята працівників телебачення й радіо.

45. Розкрийте суть понять: телевізійний канал, національна телекомпанія.

46. Коли та з якою метою в Україні було створено Державний комітет телебачення і радіомовлення (Держтелерадіо) і Національну телекомпанію України (НТКУ)?

47. Охарактеризуйте перші приватні телеканали й телекомпанії України.

48. Проаналізуйте діяльність державних, приватних та акціонерних телеканалів України.

49. Охарактеризуйте поняття: загальнонаціональний канал, регіональний канал, обласний канал, місцевий канал?

50. Назвіть технологічні переваги каналу супутникового мовлення.

51. Розкрийте суть державної політики Франції в галузі телевізійного мовлення.

52. Охарактеризуйте громадське телебачення Франції.

53. З якою метою відбувається розширення французьких телеканалів у світі та співробітництво з міжнародними телеканалами?

54. У який спосіб популяризують у світі французьку мову та культуру засобами телебачення?

55. Прокоментуйте вислів «єдність державного й громадського телебачення Франції».

56. У чому полягає специфіка діяльності німецько-французького телеканалу «Arte»?

57. Охарактеризуйте діяльність французьких телеканалів «TV5», «CFI», «TVFI».

58. Вкажіть переваги цифрового стандарту мовлення TNT як основного технологічного напрямку розвитку сучасного французького телебачення.

59. Вкажіть причини структурних змін у телевізійній індустрії США 1980-х років.

60. Як вплинула державна політика США посилення концентрації у всіх сферах ділової активності на розвиток телебачення?

61. Охарактеризуйте комерційну діяльність телекомпаній NBC, CBS, ABC.

62. Що є основним джерелом доходу телемереж США?

63. Якою є собівартість американського телевиробництва?

64. На які групи поділяють комерційне телевиробництво США?

65. Охарактеризуйте зміст поняття «американська загальнонаціональна телемережа».

66. Яку кількість філіалів і станцій об'єднують компанії NBC, CBS, ABC?

67. Охарактеризуйте громадське телебачення США.

68. Назвіть основні категорії передач громадського телебачення США.

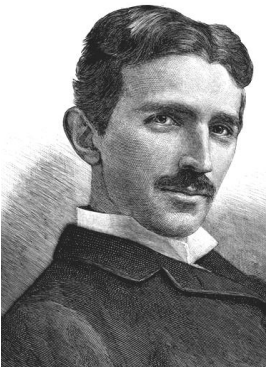
69. Дайте визначення поняття «потокове відео».

70. Як розвивається нині інтернет-ТБ?

Література: 1, 5, 8, 10, 11, 12, 29, 33, 34, 36, 37, 42, 51, 52, 63, 69, 91, 103, 106, 129, 132–135.

Радіо прийнято називати галузь науки і культури, пов'язану з передаванням на відстань без дротів інформації за допомогою радіохвиль. Своєю чергою, **радіозв'язком** є передавання та приймання повідомлень за допомогою електромагнітних хвиль [121]. Питання першості у відкритті радіозв'язку в різних країнах трактують неоднаково. Біля витоків радіо стояли Нікола Тесла, Гульєльмо Марконі, Олександр Попов та ін. Однак очевидним є той факт, що винайдення радіозв'язку наприкінці ХІХ ст. та впровадження його в життя було здійснено завдяки дослідженням та експериментам переважно європейських фізиків.

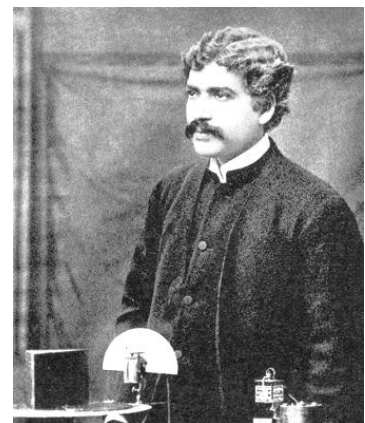
Пріоритет у винайденні радіо в історії науки й техніки пов'язаний з національним престижем певної держави. Приміром, «Большая советская энциклопедия» винахідником радіо називає **Олександра Попова**, італійська «Nuova Enciclopedia Sonzigno» – **Гульєльмо Марконі**, однак французька «Larousse universel» ставить Марконі на друге місце після винахідника когерера та бездротової телеграфії **Едуарда Бранлі**, тоді як англійська енциклопедія «Encyclopaedia Britannica» наперед виводить винахідника **Олівера Джозефа Лоджа**, який 1894 року першим продемонстрував радіопередачу та радіоприйом на відстань 40 м.



Нікола Тесла

У США винахідником радіо вважається вчений сербського походження **Нікола Тесла**, що запатентував 1893-го радіопередавач, а 1895-го – приймач. До того ж, його пріоритет перед Марконі було визнано в судовому порядку 1943 року. Це пов'язано з тим, що конструкція пристроїв Тесли дозволяла модулювати акустичним сигналом коливальний контур передавача, здійснювати радіопередачу сигналу на відстань і приймати його приймачем, який перетворював сигнал в акустичний звук. Таку саму конструкцію мають усі сучасні радіопристрої, в основі яких лежить коливальний контур, тоді як конструкції Марконі й Попова були примітивними та дозволяли здійснювати тільки сигнальну функцію, використовуючи, зокрема, азбуку Морзе.

В Індії радіопередачу в міліметровому діапазоні в листопаді 1894 року демонстрував сер **Джагдиш Чандра Боше (Бос, Бошу, Бозе)**.



Джагдиш Чандра Боше

Першим же винахідником способів передачі та прийому електромагнітних хвиль (які тривалий час називалися «хвилями Герца – Hertzian Waves»), є сам їх першовідкривач, німецький учений **Генріх Герц**. Невипадково видання «Lexikon der Deutschen Buchgemeinschaft» батьком радіо називає саме Герца. Незаперечним залишається твердження про те, що саме німецький фізик Герц 1887 року своїми дослідженнями заклав основи бездротового електрозв'язку.

Однак історія радіо починається раніше – з досліджень найвидатнішого експериментатора ХІХ ст. **Майкла Фарадея**, який дослідним шляхом намагався довести спорідненість світла з електрикою та магнетизмом і в 1851–1855 роках запропонував концепцію електромагнітного (ЕМ) поля.

Ідеї Фарадея спонукали професора Лондонського королівського коледжу шотландця **Джеймса Клерка Максвелла** до створення у 1860–1865 роках математично оформленої ЕМ-теорії світла, про яку він уперше доповів на засіданні Королівського товариства в рік смерті М. Фарадея. Знамениті рівняння Максвелла показують, що світло ідентичне до ЕМ-хвиль, які є процесом перенесення в просторі енергії пов'язаних між собою змінних електричного й магнітного полів.

Численні опоненти Максвелла критично ставилися до основних положень теорії – до ідеї про спільність властивостей світлових і ЕМ-хвиль і до припущення про існування струмів зміщення. Переконливе підтвердження сталося через 20 років після доповіді Максвелла.



Генріх Герц

Передбачені Максвеллом сферичні ЕМ-хвилі були отримані й експериментально досліджені в німецькому місті Карлсруе молодим професором фізики **Генріхом Герцом**, який дослідженнями з іскрою від електричного розряду довів, що ЕМ-хвилі мають властивості світлових хвиль. У серії дослідів з параболічною антеною, виконаних 1888 року, Герц перетворив хвилі зі сферичною хвильовою поверхнею на хвилі з плоским фронтом і, експериментуючи таким чином уже з ЕМ-променем, встановив, що він підлягає законам геометричної оптики.

Учений переконався також у здатності ЕМ-хвиль інтерферувати, що дало змогу вимірювати їх довжину.



Джеймс Клерк
Максвелл



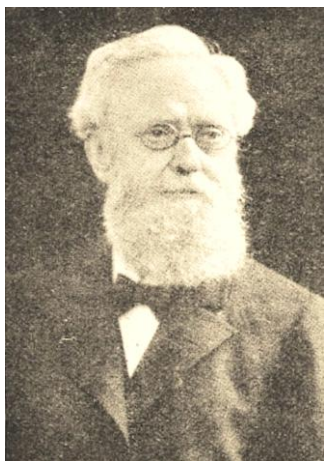
Герман фон Гельмгольц

Досліди Герца були значною мірою виконані під впливом професора *Германа фон Гельмгольца*. Він сприяв визнанню теорії Максвелла науковцями. Саме в лабораторії Гельмгольца й на його пропозицію в 1873–1874 роках учень Столетова, майбутній професор Київського університету М. Шіллер розпочав дослід з діелектриками, які дали перше пряме експериментальне підтвердження теорії Максвелла. За ініціативи Гельмгольца, Берлінська академія наук 1879 року оголосила конкурс з премією за експериментальне підтвердження принципово нової теорії. Дослідник звернув увагу свого талановитого учня Г. Герца на це завдання, однак з розрахунків Герца випливало, що він не має змоги виготовити апаратуру з достатньо високою для успішних дослідів частотою коливань джерела ЕМ-хвиль. Лише через 7 років у Карлсруе йому випала така щаслива нагода, і він розпочав свої дослід на частоті 40 МГц.



Генріх Румкорф

Джерелом ЕМ-випромінювання в дослідях Герца був іскровий електричний розряд від високовольтної вторинної обмотки індукційної котушки, розробленої німецьким техніком *Генріхом Румкорфом* з вібратором. Ця котушка аналогічна до котушок запалювання в автомобільних двигунах. В електричному колі низьковольтної первинної обмотки котушки був повітряний розрядник, крізь який здійснювався електричний розряд від конденсаторного пристрою типу лейденської банки.



Вільгельм Феддерсен

З дослідів *Вільгельма Феддерсена*, виконаних 1858 року в німецькому місті Кіль, було відомо, що при іскровому розряді лейденської банки відбуваються періодичні коливання електричного струму. Герц використав те, що розряд конденсатора первинної обмотки зумовлював у колі вторинної обмотки між металевими кульками розрядника виникнення іскри, яка, як з'ясувалося, є джерелом ЕМ-хвиль. Приймачем цих хвиль був виток провідника з повітряним проміжком; поява іскри в ньому свідчила про функціонування всієї апаратури – випромінювача та приймача [137].

У результаті вдосконалення апаратури частота хвиль була збільшена із 40 МГц на початку дослідів до 450 МГц.

Досліди Герца були сприйняті як диво та викликали великий інтерес у всьому науковому фізичному світі. Однак Герц був передусім дослідником, можливо, саме тому не цікавився прикладними питаннями та на перших порах не сподівався на практичне використання свого відкриття.

Низька чутливість і недосконалість приймача, у якому іскру доводилося спостерігати крізь мікроскоп, давали змогу проводити досліди лише в лабораторному приміщенні й обмежували технічне використання апаратури Герца. Тому перед дослідниками насамперед постала проблема збільшення чутливості приймача. Для практичного використання електромагнітних хвиль у радіозв'язку треба було знайти чутливий до них елемент радіоприймача.

Спочатку це був так званий *когерер*. Історія його розвитку така. 1838 року шведський фізик Петер Розеншольд помітив, що вільно з'єднані між собою дрібні залізні ошурки після опромінення від іскри переходили в стан підвищеної електропровідності, а після механічного струшування поверталися в попередній стан низької електропровідності. Таку різку зміну електропровідності залізного порошку можна було багаторазово повторювати.

Значно пізніше, 1884 року, про вплив блискавки на поведінку залізних ошурок повідомив італійський учитель *П. Кальцеккі-Онесті*, саме він і сконструював макетний зразок майбутнього когерера, як його назвав 1894 року *Олівер Лодж*.

Французький фізик *Едуард Бранлі*, фахівець з електрофізики та скрупульозний експериментатор, зумів 1890-го перевести залізні ошурки в стан високої електропровідності дією на них іскри крізь непрозору перепону (стіну із сусідньої кімнати). Пристрій з такими порошками Бранлі назвав «електропровідником», дещо пізніше його стали називати «фритером» та остаточно за ним закріпилася назва «когерер» – скляна трубка з ошурками всередині між двома електродами. Г. Марконі після кількох сотень спроб розробив свій оптимальний варіант когерера [61].



Едуард Бранлі

Пошуки чутливого приймача проводилися не лише в напрямку використання когерера.

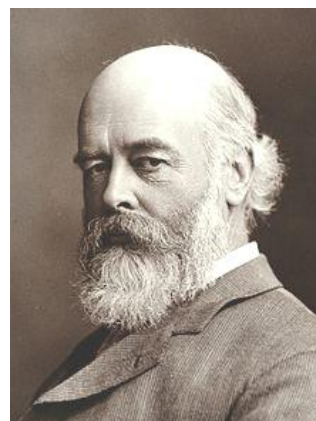
Наприклад, у Великій Британії професор музики **Д. Х'юз** помітив, що іскра викликає електричний струм у телефонному приймачі. Він продемонстрував відкрите ним явище президенту Королівського товариства Вільяму Споттісвуду та відомому фізику **Джорджу Габріелю Стоксу**, передаючи та приймаючи при цьому сигнали від іскри на відстанях від 55 до 460 м. На це Стокс зауважив, що всі ці результати можуть бути пояснені ЕМ-явищами, і він не приймає припущення про існування електричних хвиль. Х'юз був настільки пригнічений цією критикою, що відмовився описати в пресі свої результати доти, поки не знайде незаперечного підтвердження. Він фактично припинив свої дослідження.



Джордж Габріель
Стокс

1892 року інший англійський фізик **Вільям Крукс**, знаючи результати робіт численних дослідників, які вивчали властивості хвиль Герца, надрукував у науковому журналі прогноз: ЕМ-хвилі дають дивну можливість створити бездротовий телеграф, бо для цих хвиль такі середовища, як мури чи лондонський туман є прозорими.

Значний вплив на сучасників здійснили дослідження й опубліковані 1894 року лекції ліверпульського професора фізики **Олівера Джозефа Лоджа**, який для початку відтворив досліди Герца, продемонструвавши їх публічно. Він увів до приймача (для підвищення його чутливості) когерер, умонтувавши його в коло послідовно з електричною батареєю й електричним дзвоником, який сигналізував про прийом. Лодж 1890 року використав також резонансний контур, чим забезпечувалася налаштованість приймача на бажану частоту.

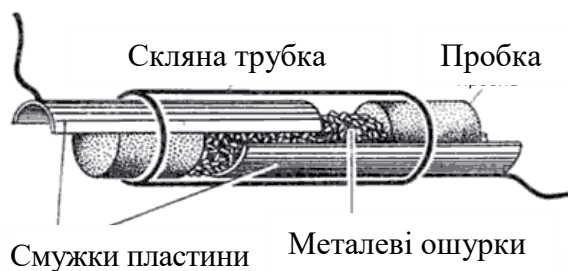


Олівер Джозеф
Лодж

Хоча Лодж своєчасно не захопився проблемами зв'язку, проте під його впливом британський морський офіцер **Генрі Джексон** упродовж 1895–1896 років виконував таємні досліди з налагодження радіотелеграфного зв'язку між військовими кораблями. Пізніше стало відомо, що випромінювач і приймач Джексона були схожими на апаратуру Марконі [17].

Зміст лекцій Лоджа був відомий італійському професору **Аугусто Рігі**, який також експериментував з хвилями Герца та зацікавив ними свого студента Г. Марконі та О. Попова. Не дивно, що в апаратурному плані установки цих піонерів радіозв'язку були дещо подібними між собою, бо свої дослідження вони мусили, як то заведено в експериментаторів, починати з відтворення дослідів Герца.

Рігі був одним із перших, хто почав досліджувати ЕМ-хвилі відразу після публікацій Г. Герца. Він зумів отримати короткі хвилі довжиною 2,6 см, а для їх прийому частково зняв станиолеве покриття дзеркала та кризь утворену таким чином щілину спостерігав за допомогою лупи появу іскор. У Болоньї лекції Рігі відвідував юний Г. Марконі, що стало поштовхом для його дослідів з радіозв'язку. Марконі поставив собі за мету передавати за допомогою ЕМ-хвиль інформацію на далекі відстані та досяг у цьому грандіозного успіху [137].



Когерер у розрізі

лівість користуватися багатою бібліотекою, у якій ознайомився з публікаціями Г. Герца і О. Лоджа. Вони стимулювали його до продуктивної й оригінальної праці з прийому ЕМ-хвиль.

1895 року Попов спочатку відтворив досліди Герца. Згодом розробив приймач з когерером та антеною. Цей перший приймач Попова реагував на розряд блискавки, і тому його назвали грозовідвідником і встановили на одній з метеорологічних станцій. Про зміст і наслідки своєї роботи Попов доповів 7 травня 1895 року на засіданні фізичного відділення Російського фізико-хімічного товариства (РФХТ) у Санкт-Петербурзі, на якому здійснив сеанс радіозв'язку з передачею коротких і тривалих сигналів.



Олександр Попов

Представлений приймач з антеною у вигляді вертикальної дротини завдовжки 2,5 м приймав сигнали на відстані 64 м від генератора Герца, про що сповіщав електричний дзвоник. При надходженні сигналу до приймача активно спрацьовував електричний дзвоник, з'єднавшись з електричним реле в колі когерера: било дзвоника ударяло по його чашці, таким чином повідомлялося про надходження сигналу, а при зворотному ході било струшувало когерер. У такий спосіб забезпечувалася готовність кола до приймання наступного сигналу. Передавач було виготовлено на базі вібратора Герца з індукційною котушкою й іскровим розрядником у посудині з маслом та антеною

у вигляді двох бляшаних квадратних листів зі стороною 40 см. Робота апаратури та відтворюваність результатів були неодноразово перевірені й підтверджені Поповим навесні 1895 року.

50-літній ювілей доповіді О. Попова як історичну подію великої ваги урочисто відзначали 7 травня 1945 року в Москві за участі дочки Попова й партійно-державної, військової та наукової еліти СРСР. На цьому зібранні професора Попова проголосили винахідником радіо та запропонували святкувати в СРСР **7 травня як День радіо**.

Зміст свого винаходу Попов детально виклав у статті для січневого номера видання «Журнал русского физико-химического общества» (ЖРФХО, 1896), а також у журналах «Электричество» (1896, № 13–14) і «Метеорологический вестник» (1896, № 3).

Попов поставив завдання збільшити відстань ефективної радіопередачі. Упродовж року він підвищив потужність передавача й на його виході встановив, як це він практикував і раніше, вертикальну антену. Попов здійснив також сотні дослідів для поліпшення когерера і встановив апарат Морзе для фіксації прийнятих сигналів на паперовій стрічці. Удосконалену систему для телеграфу без дротів Попов продемонстрував на засіданні Фізичної секції Російського фізико-хімічного товариства 12 березня 1896 року. Цього разу він здійснив передачу та прийом на відстані 250 м першої у світі радіограми. Радіограму зчитав з телеграфної стрічки голова засідання професор Ф. Петрушевський і написав крейдою на дошці слова «Heinrich Hertz» (Генріх Герц).

На жаль, про зміст публічних виступів О. Попова не залишилося задокументованих подробиць. Деякі дослідники намагалися пояснити це тим, що винахідник працював у військовому відомстві, і на його виступи накладали певні режимні обмеження. Однак Попов публікував свої результати у відкритій пресі, інформація про них з'являлася в різних зарубіжних журналах, він захищав свій пріоритет і публікацією статті в грудневому числі журналу «The Electrician». Перше друковане повідомлення про винахід Попова з'явилося 7 травня 1895 року в газеті «Кронштадтский вестник» через 5 днів після його першого виступу. Суть свого винаходу Попов виклав у статті «Прибор для обнаружения и регистрирования электрических колебаний», опублікованій у журналі ЖРФХО (1896, т. 28, с. 14). У цій статті список використаної винахідником літератури відкривається посиланням на публікації О. Лоджа. Статтю Попов завершив запевненням, що його прилад можна використати для передачі сигналів на відстані за допомогою

швидких електричних коливань, як тільки буде знайдене джерело таких коливань з достатньою енергією. Водночас Попов захопився експериментальним дослідженням рентгенівських променів, до яких була прикута увага фізиків світу[122].

О. Попов був коректним науковцем і до патентування своїх винаходів ставився досить критично. Цією можливістю не нехтував винахідник і підприємець **Г. Марконі**, який 2 липня 1896 року подав заявку на англійський патент «На вдосконалення в передачі імпульсів і сигналів та в апаратурі для цього» і, пізніше уточнивши цю заявку, отримав 2 липня 1897-го (йому виповнилося 24 роки) патент №12039.

Проте в деяких країнах (зокрема в Росії) Марконі відмовили у видачі патентів з посиланнями на досліди Попова. За хронологією подій пріоритет у винайденні радіо мав би належати Попову. Однак часто таке право на винахід регулює законодавство про патентування.

Попов не зміг подолати бюрократичні бар'єри та не досяг, за винятком епізодичних випадків (відома історія про зняття з каменів біля острова Готланд у Фінській затоці російського броненосця взимку 1900 року та врятування з крижини у відкритому морі 50 рибалок), широкого та перспективного впровадження результатів своєї роботи для практичного використання хоча б у флоті Російської імперії, яка не особливо сприяла вітчизняним талантам. Морський міністр відмовився профінансувати дослідження Попова з резолюцією: «На таку химеру отпускать денег не разрешаю». Марконі також отримав від свого італійського міністра відкоша, однак він знайшов вихід: виїхав до Британії й там поставив справу на комерційну основу. Попов, очевидно, не бачив для себе аналогічної альтернативи.

Апаратуру Попова стали використовувати 1897 року на Балтійському флоті (для цього Попов зі своїм асистентом П. Рибкіним виготовив 15 радіостанцій) і 1898-го – на Чорноморському флоті, де була зафіксована дальність зв'язку між кораблями під час шторму понад 50 км.

1897 року Попов уперше дослідив відбивання ЕМ-хвилі від кораблів та інших предметів і заклав цими дослідженнями фізичні основи радіолокації [122].

Перші досягнення російських ентузіастів не мали достатньої підтримки та поширення, тому російський флот вирушив на Російсько-японську війну 1905 року з корабельними радіостанціями, закупленими в іноземних виробників, зокрема у фірми Марконі.

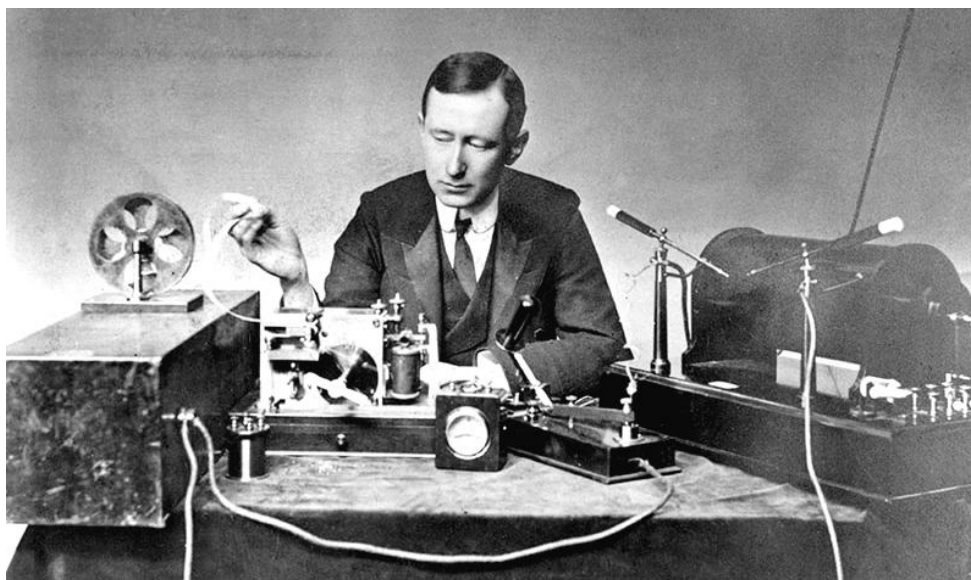
Лідером радіотехнології на три десятиліття залишився Марконі, чия роль ще на початку його успішної діяльності виокремив Попов у такий спосіб: «Заслуга відкриття явищ, які стали в нагоді Г. Марконі, належить Г. Герцу та Е. Бранлі, за цим іде ціла низка використань, розпочатих О. Мінчиним, О. Лоджем і багатьма після них, а Г. Марконі першим мав сміливість стати на практичний ґрунт і досяг у своїх дослідках великих відстаней завдяки вдосконаленню діючих приладів».

Нікола Тесла у США зареєстрував понад 700 патентів. З 1893 року він успішно розробляв у Філадельфії проблему передачі енергії ЕМ-хвилями, описав і продемонстрував бездротовий зв'язок. При цьому винахідник особливого значення надавав антені та встановленню резонансу в передавачі та приймачі за допомогою реактивних опорів, що було зареєстровано в його патенті № 645576 1897 року. Коли Марконі почав 1900 року продавати свою радіоапаратуру, то Тесла заявив, що з ним судитиметься за неправомірне використання італійцем чужої праці. Справді, Верховний суд США анулював (1943) основний американський патент Марконі №763772, виданий 1904 року на тій підставі, що Тесла був попередником Марконі і саме Теслу можна вважати батьком бездротового зв'язку та радіо.

Попов і Марконі особисто познайомилися в липні 1902-го, коли Марконі прибув на наданому в його розпорядження італійським королем крейсері «Carlo Alberto» до Кронштадта. Марконі та його радіорубку спершу вшанував своїм візитом російський імператор Микола II, а через кілька днів у Марконі побував і Попов. Він оглянув апаратуру, що забезпечувала зв'язок на відстані 1600 морських миль, розмовляв з італійським колегою, який після високого візиту імператора став кавалером російського ордена святої Анни.

«Зоряний час» радіоапаратури Марконі настав у квітні 1912-го, коли в Атлантиці сталася трагедія з теплоходом «Титанік». Першою сигналі про нещастя прийняла станція «Товариство Марконі» у Нью-Йорку. Нагадаємо, що працював на ній оператором Д. Сарнов, який безперервно протягом трьох діб одержував радіограми з місця рятувальних робіт. Щоб не перешкоджати цьому радіообміну, президент США Тафт розпорядився припинити роботу всіх інших радіостанцій на американському узбережжі. Газети світу (передусім американські) отримували саме з марконівської радіостанції найсвіжіші новини про трагедію.

У результаті аварії «Титаніка» в Льодовитому океані 14 квітня 1912 року загинули 1500 пасажирів. Проте 705 людських життів було врятовано кораблями, які прибули на місце катастрофи, отримавши радіограми за системою Марконі. Саме відтоді на всіх пасажирських (а згодом і торгових) суднах було запроваджено **службу радіопорятунку «SOS»**. При цьому **Гульєльмо Марконі** одержав від преси черговий титул – морського рятівника.



Гульєльмо Марконі (1902)

Успішний італієць за своє життя отримав багато гучних титулів і нагород. Але найпочеснішою, безумовно, була **Нобелівська премія**, якою його нагородили разом з фізиком Ф. Брауном 1909 року «*за роботи зі створення бездротового телеграфу*».

Питання для самоконтролю

1. Дайте визначення понять: радіо, радіомовлення.
2. Яку роль відіграли експерименти Майкла Фарадея та Джеймса Клерка Максвелла у винаході радіо?
3. Які властивості ЕМ-хвиль відкрив Генріх Герц?
4. Охарактеризуйте експерименти Олександра Столетова з діелектриками. Вкажіть їх роль у відкритті радіозв'язку.
5. З якою метою Олівер Джозеф Лодж відтворив та публічно продемонстрував досліди Генріха Герца?
6. Коли Олівер Джозеф Лодж продемонстрував радіопередачу та радіоприйом на відстань 40 м?

7. Розкрийте суть експериментів Петера Розеншольда. Як вони вплинули на розвиток радіозв'язку?

8. Вкажіть значення для радіозв'язку сконструйованого Фемі-стоклом Кальцеккі-Онесті макетного зразка когерера.

9. Який прогноз здійснив Вільям Крукс щодо перспективи створення бездротового телеграфу?

10. Яка роль використання Олівером Джозефом Лоджем резонансного контуру для забезпечення налаштованості приймача на бажану частоту?

11. Охарактеризуйте когерер Едуарда Бранлі.

12. На які винаходи отримав патенти Нікола Тесла?

13. У якому діапазоні здійснив досліди радіозв'язку Джагдиш Чандра Боше?

14. Чому Генрі Джексон проводив таємні досліди щодо налагодження радіотелеграфного зв'язку між військовими кораблями?

15. Охарактеризуйте діяльність Аугусто Рігі стосовно експериментів дослідження коротких хвиль довжиною 2,6 м.

16. Розкрийте можливості когерера Гульєльмо Марконі щодо можливості передачі на великі відстані.

17. Де й коли Олександр Попов здійснив сеанс радіозв'язку з передачею коротких і тривалих сигналів?

18. У який спосіб використовували апаратуру Попова на Балтійському флоті?

19. Чи був запатентований винахід Попова?

20. Чому між Ніколою Теслою і Гульєльмо Марконі розгорілась боротьба за пріоритет у винаході радіозв'язку? Хто став переможцем?

21. Хто ці люди на фото? Який їх вклад у розвиток радіо?



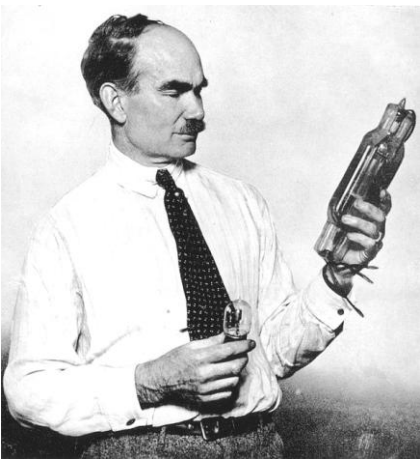
Література: 43, 44, 49, 73, 81, 90, 92, 104, 105, 115, 137, 148, 155–157, 169, 188–192.

13. ПОШИРЕННЯ РАДІО

В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ століття

На початку ХХ ст. досягнення в галузі радіозв'язку були використані передусім у військовій галузі. Примітним є той факт, що флот Російської імперії отримав на озброєння радіообладнання вже 1900 року, тоді як британське адміралтейство замовило перші 32 радіостанції лише в лютому 1901-го. При цьому масове озброєння кораблів радіотехнікою було вирішене лише 1903 року.

У 1909–1910 роках у колишній Російській імперії, частиною якої була й Україна, домінував тип іскрових радіостанцій, у яких відповідно застосовували іскрові розрядники. Примітно, що *прийом сигналів здійснювався лише з телефонної трубки за допомогою кристалічного детектора*. Таке обладнання проіснувало без докорінних змін усю Першу світову війну. Однак тимчасова стабільність іскрової радіотехніки, досягнута до 1908–1909 років шляхом застосування багатократних та обертових розрядників, виявилася недовговічною. В історії радіо наставала епоха т. зв. незгасаючих коливань, перехід до яких став радикальним поворотом у розвитку радіозв'язку. Це вимагало створення дугових генераторів і, відповідно, машин високої частоти, що були спершу розроблені в Європі, а вже потім у США. У цей час розпочалося будівництво довгохвильових надпотужних радіостанцій з величезними антенами, котрі підвішували на 200–250-метрових щоглах і вежах. Будівництво таких станцій коштувало близько 5–10 млн рублів, і будувати їх спроможні були тільки великі електротехнічні підприємства. Іскрову техніку почали витісняти дугові та машинні генератори незгасаючих коливань.



Лі де Форест

У США експериментальні радіопередачі на початку ХХ ст. здійснювали винахідники *Реджинальд Фессенден і Лі де Форест*.

Уперше експериментальну передачу публічного виступу по радіо Фессенден здійснив 1900 року. Потім після винаходу ним генератора високої частоти він вирішив випробувати нову техніку у своїй майстерні в Бренд Рок (штат Массачусетс) напередодні Різдва 1906-го, пославши в ефір замість азбуки Морзе людський голос і музику. За три дні до експеримен-

ту він направив радіотелеграфні повідомлення на найближчі кораблі з проханням прийняти його послання в певний час. Оператори в навушниках почули у визначений час голос людини, соло на скрипці у виконанні винахідника, читання уривків з Біблії та вітання з Різдом. 1910 року подібним чином Лі де Форест передав в ефір з нью-йоркського театру «Метрополітен» спів видатного оперного співака Енріко Карузо. Проте ні Фессенден, ні Форест не створили мовної станції з регулярною сіткою програм. Це сталося пізніше.

Радіопередача – це «окрема, завершена в організаційному чи тематичному сенсі частина радіопроеграми, що вміщує звукове повідомлення і/чи матеріали, підготовлені й призначені для радіомовлення. Розрізняють радіопередачі: *інформаційні, документально-публіцистичні, пізнавальні, науково-популярні, художні, музичні, рекламні*» [121, 358].

У Франції перша експериментальна радіопередача прозвучала 1908 року з Ейфелевої вежі. Це була музика з платівок. Передачу також провів американський винахідник Лі де Форест, а чули її французькі військові радіооператори. Примітно, що ця подія увійшла в історію американського, а не французького радіомовлення.

Відмітною рисою розвитку світового радіозв'язку до 1919 року було прагнення держав організувати свої *стратегічні системи дальності радіозв'язку*. Так, у Російській імперії 1910 року проклали мережу стратегічного радіозв'язку, яка пов'язала Бобруйськ з узбережжям Балтики, Чорного моря та групою радіостанцій уздовж західного кордону. На Далекому Сході були побудовані радіостанції, що з'єднували Хабаровськ з Харбином, Владивостоком і Петро-Павловськом-на-Камчатці. Крім того, споруджували групу радіостанцій уздовж північного узбережжя Російської імперії. Передбачалося також будівництво радіостанцій у Москві для зв'язку з Баку, Ташкентом, Бобруйськом.

З іншого боку, передбачалось московські радіостанції поєднати з радіостанціями Кушки, містами україно-словацького кордону, Афганістаном і через Баку з Ашхабадом і Карсом. Зрештою, намічалось збудувати Транссибірську лінію радіозв'язку Москва – Хабаровськ зі встановленням ретрансляційних станцій у Красноярську та Читі. Деякі плани так і не були реалізовані (завадила Перша світова війна), однак чимало радіостанцій добудовували навіть під час воєнного лихоліття [17].

Система внутрішнього радіозв'язку Російської імперії була налагоджена достатньою мірою, однак відсутнім був зовнішній радіо-

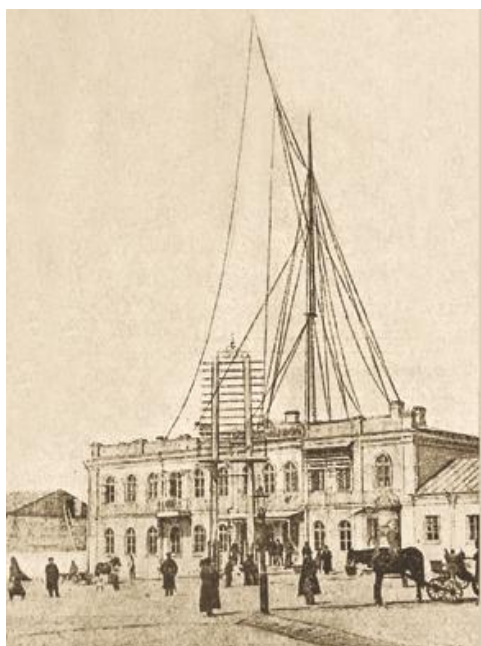
зв'язок з європейськими країнами. Міжнародні зв'язки обслуговували іноземні концесійні компанії дротового телеграфу Північноданської й Індоевропейської групи, що входили до мережі британського світового кабельного зв'язку. До того ж, підготовка до війни вимагала організації власного прямого міжнародного радіозв'язку з майбутніми союзниками. Здійснити це завдання власними силами уряд Російської імперії був не в змозі. Позначилася відсутність власної науково-дослідної бази, яка б розвивала радіотехніку незалежно від іноземних фірм.

До 1916 року в радіотехніці колишньої Російської імперії відбувся кардинальний переворот, хоч на перших порах він був не примітний. Його суть полягала у винаході *електронної лампи*. Уперше електронну лампу запропонував ще 1904 року англійський учений Флемінг як прилад для детектування магнітних хвиль.

Справжні можливості для електронної лампи 1906 року відкрив лише американський інженер Лі де Форест.

Під час Першої світової війни на Тверській військовій радіостанції група військових радіоінженерів (В. Лещинський, М. Бонч-Бруєвич, П. Остряков) розпочали виготовлення радіоламп і приймачів з прийому незгасаючих коливань. Поява електронних радіоламп значно вплинула на розвиток дальності радіозв'язку.

В Україні перший цивільний радіозв'язок встановили за ініціативи О. Попова. Це сталося 30 грудня 1902 року на лінії **Херсон – Гола Пристань** (нині – районний центр Херсонської області).



Бездротовий телеграф
через Дніпро
між Херсоном

Проект пристрою бездротового телеграфу на лінії Херсон – Гола Пристань склав головний механік поштово-телеграфного округу одеський інженер-електрик Є. Бухгейм, який керував будівельними роботами і проведенням дослідів. З обох сторін зв'язку використовували іскрові передавачі. На Херсонщині цивільна радіостанція розміщувалася в будівлі поштово-телеграфної контори, у Голій Пристані – у державній приймальні. Обидві ці будівлі збереглися до нашого часу – на них встановлені пам'ятні дошки. Чому Попов обрав саме ці населені пункти, достеменних свідчень немає. Існує версія, що причиною стала акти-

візачія роботи на морському та річковому портах, де в той час посилювався вантажопотік у зв'язку із закінченням роботи з поглиблення Дніпровського гирла й будівництва судноплавного каналу, що з'єднав порт із морем.

Херсонська газета «Юг» тоді писала (№1183 від 18.04.1902): «Беспроволочный телеграф между Голой Пристанью и Херсоном, по сделанным расчетам, даст казне свыше 20.000 рублей экономии против устройства обходной линии и будет стоить всего 4000 рублей вместе с предварительными опытами на телеграфирование. К устройству электрических станций в Херсоне и Голой Пристані приступают в апреле. Применение беспроволочного телеграфа на Днестре имеет громадное значение для всего Юга России: оно открывает возможность установления телеграфного сообщения между берегами Черного моря и находящимися в пути черноморскими судами».

Утім радіостанція в поштово-телеграфній конторі Херсона проіснувала недовго. 1907 року через технічну недосконалість устаткування її демонтували. Фактично в Херсоні було здійснено не тільки перший радіозв'язок в Україні, а й запрацював перший у країні державний FM-мовник.

Радіостанція – система електронних апаратів і технічних пристроїв, призначених для перетворення звукових коливань у радіохвилі або навпаки – радіохвиль у звукові коливання.

Основні вузли радіостудії: передавачі, приймачі, антенне обладнання, джерела електроживлення, допоміжні служби.

Радіостанції поділяють на *передавальні, приймальні, передавально-приймальні* [121].

Окрім Херсона, до 1917 року активно будували радіостанції в Харкові, особливо в період Першої світової війни. Туди перевели потужну радіостанцію з Могильова. Саме в Харкові з'явилися спеціалісти, які готували технічну базу. Згодом цю радіостанцію, за розпорядженням радянського уряду, перевели в одне з російських міст. При цьому обладнання харківської радіостанції використали для створення в Москві потужної радіостанції імені Комінтерну. Тоді голова Всеукраїнського центрального виконавчого комітету (ВУЦВК) Григорій Петровський і керівник українського уряду Влас Чубар звернулися до харківських працівників з пропозицією своїми силами збудувати потужну радіостанцію для встановлення міжнародного зв'язку.

Побудувати нову радіостанцію вдалося. Вона запрацювала 17 січня 1921 року, передаючи та приймаючи повідомлення.

Однак фактично початок регулярного радіомовлення припадає на 1924 рік, коли в Харкові почали діяти 4-кіловатні радіостанції. Саме в цей час у Москві, Ленінграді й Казані розпочали радіопересилання через малопотужні передавачі. Перші потужні радіостанції були збудовані в Харкові та Києві 1925 року Московським акціонерним товариством для широкого мовлення по радіо. Згодом запрацювали радіостанції в Одесі, Дніпропетровську, Донецьку й інших містах [120].

Після Жовтневого перевороту 1917 року радіо використовували для політичної агітації. 2 грудня 1918 року Ленін підписав декрет, відповідно до якого передбачалось створити радіолабораторію в Нижньому Новгороді. Згідно з документом цю радіолабораторію з майстернями розглядали як перший етап організації в пролетарській державі радіотехнічного інституту, метою якого було об'єднати науково-дослідну, навчальну роботу та радіопромисловість. У названій лабораторії 1918 року було розроблено генераторні лампи, а до грудня 1919 – побудовано радіотелефонну передавальну станцію. Дослідні передачі цієї станції мали історичне значення в розвитку радіомовлення.

До 1920 року інженери Нижньоновгородської радіостанції (серед яких О. Шорін, В. Вологдін, В. Татаринів, Д. Рожанський, П. Остряков) розробили генераторні лампи з водяним охолодженням, до 1923-го – М. Бонч-Бруєвич довів їх потужність до 80 кВт.

Досліди, проведені в лабораторії в Нижньому Новгороді в 1921–1924 роках, показали, що передавач незначної потужності (50–100 Вт), працюючи на хвилі 100 м, може забезпечувати радіозв'язок протягом майже всієї ночі на відстані 2–3 тис. км. Виявилось також, що зі збільшенням відстані слід зменшувати довжину хвилі. Вивчаючи особливості коротких хвиль, М. Бонч-Бруєвич з 1923 року послідовно переходив на дедалі коротші хвилі. Як виявилось, дуже короткі хвилі (20 м і коротші) не лунали в Томську і Ташкенті вночі, але забезпечували цілком надійний зв'язок в інший час доби і в будь-яку пору року.

Більш довгі хвилі короткохвильового діапазону добре поширювалися взимку й тільки вночі, хвилі коротші – улітку, уночі, а від 25 м починались т. зв. денні хвилі.

Тож, як було з'ясовано вченими, 2–3 короткі хвилі могли забезпечувати практично цілодобовий зв'язок на будь-яку відстань. Задля збільшення дальності радіозв'язку професор лабораторії в Нижньому Новгороді В. Вологдін створив передавач високої частоти потужністю 50 кВт. Його встановили на Жовтневій радіостанції 1924 року й замінили іскровим передавачем. На цій самій станції 1929-го почав працювати передавач високої частоти потужністю 150 кВт.

Третього червня 1921 року під головуванням Леніна Рада праці та оборони обговорювала проект Постанови про встановлення в Москві вуличних гучномовців та організацію усної радіогазети. Постанова була ухвалена. 17 червня того ж року на шести площах Москви були встановлені гучномовці для передачі «Усної газети РОСТу» (РОСТ – Російське телеграфне агентство). Спочатку вона виходила чотири рази на тиждень, потім – щодня, згодом двічі на день – уранці і ввечері. Першими дикторами були А. Скавронський, А. Гурін, А. Цвіленов і А. Щагін. У кожному випуску радіогазети передавали урядові матеріали, короткі огляди подій внутрішнього та міжнародного життя, інформацію на економічні теми, повідомлення про досягнення науки й техніки, літератури і мистецтва, спортивну хроніку, фейлетони. Радіогазету оформлювали вставками з частівок на злободенні теми, віршів, коротких оповідань, які читали актори театрів. Проіснувала радіогазета до 1926 року [13].

Політичну спрямованість *радіогазет* досить повно характеризували вже їх назви:

- «Робітнича радіогазета»;
- «Червоноармійська радіогазета»;
- «Комсомольська правда по радіо»;
- «Радіопіонер» та ін.

По суті своїй це були радіопрोगрами точного, недвозначного, суворого адресного спрямування. У завдання організаторів входило не лише вирішення проблем підбору тих життєвих новин, які насамперед повинні були сприяти комуністичному вихованню населення й активізації його на виконання пропагандистських, освітньо-виховних та інших завдань: необхідно було ще й знайти таку форму передач, яка приваблювала й утримувала увагу аудиторії протягом усієї програми [23].

Радіогазета – це вид радіомовлення, передачі якого скомпоновані з матеріалів радіо в дикторському читанні (журналістському виданні); виконує функції інформування населення у вигляді коментарів, кореспонденцій тощо. Радіогазета була першою формою організації радіомовлення в СРСР, зокрема в Україні [121].

Перший випуск всеукраїнської робітничої газети «Пролетар» був переданий із Харкова 10 грудня 1926 року. Радіогазета «Пролетар» спочатку не тільки дублювала друковану, але й мало чим відрізнялася від неї: змістом, версткою, жанрами, манерою викладу матеріалу.

Читали радіогазету два диктори. Вона була оформлена двома музично-ліричними номерами та звучала в ефірі 22 хв. Штат радіогазети складався з однієї людини. 1926 року були підготовлені й передані в ефір 4 випуски радіогазети. Передавалися вони у вільний від музичних передач час. У серпні 1927 року радіогазета відокремилася від однойменного друкованого видання, на базі якого її досі готували, і стала самостійним радіовиданням, прибравши назву «Радіо-Пролетар». Штат редакції зріс до чотирьох чоловік, їм допомагали 50 робкорів, які періодично надсилали до редакції дописи із заводів і фабрик. Радіогазети переважно незадовільно та із запізненням інформували населення про події [12].

У цей же час Московське радіо транслювало в ефір «Ранкову радіогазету РОСТу», що, на думку К. Вдовіної, стала чи не першою в СРСР літературною радіопрограмою, яка долучилася до естафети «художнього лікнепу». Так, «Ранкова радіогазета» №75 від 20.06.1925 знайомила слухачів з гумористичними оповіданнями О. Генрі, зокрема «Любов ділової людини». Літературним читанням (виконуваним театральними акторами) передував невеликий за обсягом авторський коментар [39].

Радіомовлення – це спосіб «передавання різноманітних звукових програм (мова, музика, шуми тощо) не обмеженій за розмірами аудиторії через ефір чи проводами. При радіомовленні передача ведеться перед мікрофоном, який перетворює звукові коливання в електричні імпульси, що, підсилюючись, подаються на передавач. Передавальна антена випромінює в ефір електромагнітні хвилі, які, своєю чергою, будучи прийнятими з ефіру приймальною антеною, перетворюються в ній на електричні сигнали й далі надходять до радіоприймача, котрий і відтворює у звуковому вигляді радіопередачі. Радіомовлення – важливий засіб ЗМІ» [121, 358].

Проте в СРСР транслювання в ефір радіогазет тривало досить короткий період часу. «Уже 1932 року, – переконаний О. Шерер, – стало очевидним, що інформаційна радіослужба вимагає принципово нових організаційних, технологічних та естетичних рішень. Радіогазети, які продемонстрували на той час свою незначну емоційну, а отже, і смислово ефективність, спеціальним рішенням вищих партійних інстанцій були закриті, а їх творчі колективи – розформовані. Головну редакцію центральної радіоінформації зобов'язали організувати інформаційну службу таким чином, щоб передачі «Останніх вістей» та інших інформаційних випусків були б наповнені не тільки фактами, але й емоціями» [23, 108].

У другій половині 1920-х – на початку 1930-х років було досягнуто значних успіхів у галузі радіомовлення в Україні.

В Україні 16 листопада 1924 року було введено в дію **Харківську радіомовну станцію (РВ-4)**, створену харківськими радіоспеціалістами Л. Жиронкіним, В. Лебрехтом, І. Луньовим, М. Дорожиним, що за потужністю посідала третє місце в СРСР.

До 1941 року найпотужнішою довгохвильовою радіостанцією УРСР була **Київська (РВ-84)**.

Щодо роботи Харківської радіостанції, то 16 листопада 1924 року о 19.00 сигнал зі станції був переданий через вуличні гучномовці, з яких лунав голос техніка-диктора: «Алло! Говорить Харків! Всім! Всім! Всім! Працює перша на Україні радіотелефонна станція». Після позивних радіодиктора транслиювався концерт за участі місцевих артистів і симфонічного квартету. Після завершення концерту, що тривав 22 хв, в ефір вийшла радіогазета «Пролетарій», де висвітлювались події міжнародного та внутрішнього життя країни. Із січня 1925 року радіомовлення Харкова стало регулярним.

7 листопада 1928 року вперше провели *радіопереклик* Москва, Ленінград, Харків, Мінськ, Баку й Тбілісі.

Радіопереклик – одна з форм інформаційно-публіцистичного мовлення, яка дозволяє встановлювати ефірний зв'язок між окремими особами, колективами, містами, країнами з актуальних питань.

Радіопереклики широко використовували у 1920–1930-х роках у радянському радіомовленні [121].

Саме з Харківської радіомовної станції до слухачів звертались письменники Остап Вишня, Павло Тичина, Володимир Сосюра й ін.

19 січня 1926 року по радіо вперше в Україні пролунала опера «**Камінний господар**», чим було започатковано регулярні трансляції (на українському радіо) театральних вистав.

Перша українська оригінальна радіодрама називалась «**Uber alles**» («**Понад усе**»). «Її автором і режисером-постановником, – пише І. Хоменко, – був штатний співробітник Всеукраїнського радіокомітету (ВУККРу) Олег Димінський. Передавали її кілька разів упродовж 1933 року (прем'єра 21 лютого) найпотужніша українська радіостанція РВ-4 з тогочасної столиці республіки Харкова. Тема п'єси актуальна й зараз: доля вченого-винахідника інженера Брауна в країні, яка

потерпає від економічної кризи, конфлікт особистості й суспільства, драма незатребуваного таланту.

У програмі використовували передові, як на той час, *режисерські прийоми*, зокрема:

- поєпізодний монтаж;
- трансляцію музично-звукового оформлення й акторської гри з різних студій.

Особливу увагу приділяли технічному та фонічному контролю вистави. Немає жодного сумніву, що 21 лютого 1933 року в національному ефірі прозвучав літературний твір чи театральна постановка, який, проте, не був пристосований до вимог радіо. Він не потребував коментатора, неодмінного тлумача тогочасних радіоверсій сценічних вистав. Обставини дії авторський текст не окреслював. Внутрішньо логічною і змістовною була також музично-звукова партитура» [22, 86].

16 лютого 1925 року в Москві відбулася трансляція оперної вистави, коли через Сокольницьку радіостанцію з Большого театру транслиували оперу «**Євгеній Онєгін**».

У радіотрансляції театральних постановок могли застосовувати й додаткові, спеціально відтворені *шумові ефекти*, які за вмiлого використання дозволяли певною мірою компенсувати відсутність візуальності.

На радіозаписи оперних вистав з часом стали активно залучати кращих виконавців країни, а іноді й провідних солістів оперних театрів світу, хоч радіотехніка перших років мовлення, на жаль, спотворювала звучання й голосів, і музичних інструментів.

З розвитком світової практики трансляції оперних вистав за допомогою радіо не тільки записували вже створені на театральній сцені постановки, але й організовували студійні записи кращих опер. Так розвивався т. зв. *концертний метод* запису й трансляції оперних спектаклів.

25 грудня 1925 року з Москви прозвучала перша радіоп'єса «**Вечір у Марії Волконської**», присвячена 100-й річниці повстання декабристів.

19 квітня 1927 року в радянському ефірі відбувся «**Радіовечір**», присвячений творчості Леоніда Леонова. Виступив спочатку сам письменник, а потім театральні артисти А. Горюнов і Д. Орлов: вони прочитали уривки з творів Леонова. Пізніше в такий спосіб відбулися радіовечори А. Серафимовича, Ф. Гладкова, В. Іванова, Д. Бедного й ін.

На переконання І. Хоменка, принциповим для розуміння походження радіоп'єси є питання зв'язку між радіодрамою та драмою сценічною. Думка про те, що радіоп'єса є шаблем еволюції театральної п'єси, дуже поширена. Разом з тим, важко уявити театральну виставу початковою точкою еволюції такого напряму радіодраматургії, як *поетична радіоп'єса* (більшість поетичних радіоп'єс абсолютно не сценічні, не просто позбавлені тягара театральних умовностей, а фізично не можуть бути «переказані» мовою зорових образів, рухів, послідовної дії). Також не буде коректним твердження, ніби епічна радіодрама виникла під впливом епічного театру Бертольда Брехта: власне «епічний театр» Б. Брехта народився вже в епоху «радіобуму», радіодраматургічна та сценічна творчість епічного театру розвивались паралельно.

При цьому твердження про те, що радіотвір є етапом у розвитку сценічного твору, зовсім не тотожне твердженню про те, ніби радіодрама залишилася драмою театальною, але певним чином модифікованою щодо нових технічних умов [22].

Примітним для радіопостановок стало те, що 1 травня 1927 року була передана постановка п'єси Б. Лавреньова «**Вітер, або Повість про дні Василя Гуляєва**», де вперше було використано звукові ефекти: шурхіт моря, шум дощу, завивання вітру, стукіт коліс поїзда, звуки кроків тощо [13].

У роботі «Радиовещание 1920–1930-х годов. К проблеме взаимного влияния немецкой и русской аудиокultur» О. Шерер вказує, що «звукотехніки Московського радіо та Будинку радіомовлення й звукозапису на вулиці Качалова, 24, який запрацював 1927 року, скрупульозно вивчали досвід німецьких колег для того, щоб не тільки в художніх програмах, а й в інформаційно-подієвих репортажах відтворювати в максимально можливому обсязі реальну атмосферу певної події, того, що відбувається на пленері, на промисловому підприємстві, на стадіоні, у театрі, концертному залі тощо. Поступово вони опанували комплекс тих звукових виражальних засобів, які дозволяли відновити біля мікрофона в студії атмосферу будь-якої життєвої події – від параду на стадіоні і до концерту у Великому залі Консерваторії» [23, 109].

У 1920-х роках радіомовлення активно освоювало *монтаж*, запозичуючи його основні принципи й прийоми в кінематографі. На переконання К. Вдовіної, монтаж відкривав безмежні можливості перед радіодраматургами.

З'являлися перші радянські радіоп'єси, в ефір виходили численні радіоадаптації класичної літератури. Радіокомпозиція виявилася надзвичайно зручною формою для «переосмислення» літературних текстів, зокрема, через призму комуністичної ідеології. Скорочення текстів іноді цілком спотворювали первісний зміст. Вільний монтаж епізодів, логічні й емоційні акценти при виконанні – усі ці засоби дозволяли вивести «потрібну» ідею практично з будь-якого твору [39].

У цей час на радіо починає формуватися професія режисера. Особливістю такої професії на радіо є те, що остаточної завершеності аудіотвір набуває у свідомості радіослухача, який домислює відсутні в ній візуальні компоненти, що суттєво позначається на специфіці режисерських засобів виразності.

1925-го на радянському радіо перші постановки здійснив **Микола Волконський** (зокрема адаптував для радіо п'єсу Ернеста Толлера «Новини Берліна»). Митець прийшов у радіорежисуру з Малого театру. На думку ж О. Шерера, М. Волконський – один із керівників радянського радіо другої половини 1920-х років, був автором перших радіоп'єс і радіокомпозицій в СРСР, а в колі професіоналів його, по праву, називали *батьком радянського радіотеатру*.

Московська версія «Новин Берліна» йшла з музикою, спеціально написаною саме для цієї радіовистави за п'єсою Толлера. Для звукового вирішення М. Волконський спочатку пропонував використовувати художній прийом, знайдений ним ще під час роботи над документальною радіокомпозицією «Подорож по Японії», основу якої склали однойменні нариси відомого журналіста Г. Гаузнера в читанні одного з найпопулярніших радянських акторів Е. Гаріна.



Кіноролі Ераста Гаріна у фільмах «Джентльмени удачі» і «Попелюшка»

Гарін багато й охоче співпрацював з Московським радіо та з радіостанцією імені Комінтерну: читав текст Гаузнера, і впродовж читання оповідань вмикалися патефони, встановлені перед кількома мікрофонами. Для кожного патефона була заздалегідь заготовлена звичайна пластинка, на якій були зафіксовані реальні звуки різних японських міст – Токіо, Кіото й ін. [23].

У середині 1920-х років радіомовлення в усьому світі вступило в найважливішу фазу розвитку – починається *усвідомлення специфіки радіо* не лише як засобу масової інформації, пропаганди, але і *як галузі художньої творчості*.

17 вересня 1922 року з Москви був переданий перший радіоконцерт, у програмі якого прозвучала народна музика. Він проходив у дворі Центральної радіотелефонної станції, був організований і зрежисований просто під антеною, оскільки в студії, що являла собою невелику кімнату, звук спотворювався, відбиваючись від стін.

7 листопада 1922 року до чергової річниці Жовтневого перевороту відбулося офіційне відкриття Центральної радіотелефонної станції, що отримала назву «Радіостанція імені Комінтерну». О 17 год виконанням «Інтернаціоналу» почалася передача святкового концерту, під час якого на вулицях Москви працювало *перше пересувне радіо*: на вантажному автомобілі були встановлені приймальна *радіоапаратура* та гучномовці [13].

Радіоапаратура – сукупність обладнання для передавання і прийому передач радіомовлення [121].

Примітна подія на радянському радіо відбулася 22 лютого 1923-го, коли на честь п'ятиріччя Червоної Армії з Москви передавали радіоконцерт, програму якого оголошували трьома мовами: російською, французькою та німецькою, а слухали його не лише в СРСР, а й за кордоном.

5 липня 1924 року радянське радіо вперше передало **концерт художньої самодіяльності**.

12 грудня 1924 року радіостанція московських профспілок так само вперше транслювала по радіо **концерт симфонічного оркестру** з Колонного залу Будинку спілок у Москві.

Концерт за заявками радіослухачів вперше вийшов в ефір 22 грудня 1929 року [13].

Проте з часом організатори перших радіоконцертів, зокрема в СРСР, зрозуміли, що поодинокі трансляції музичних творів невдовзі наскучать радіослухачам. З 1924 року на зміну епізодичним музичним радіоконцертам прийшла системна радіопередача «**Радіопонеділок**», що заклала підмурок радянського літературно-драматичного радіомовлення. Ця програма являла собою щотижневі трансляції із залу Большого театру, а також півгодинні студійні концерти, що склалися вже не з випадкового набору музичних номерів, а вибудовувалися тематично: це були цикли концертів класичної музики різних історичних епох, серії передач, присвячених музичному фольклору народів СРСР. Твори для концерту підбирали фахівці, зазвичай музикознавці. На радіо їх стали називати *музичними керівниками*. Вони ж виконували й функцію ведучого радіоконцертів. Перед кожним номером музичний керівник виступав з розгорнутим коментарем до виконуваного твору. Слухачі дізнавалися біографію композитора, особливості музичного стилю, його місце в історії музики. Таким чином, твір вводили в культурно-історичний контекст – і він сприймався значно глибше [39].

У першій половині 1930-х років в СРСР почала формуватися професія *диктора*. 1932 року тільки-но створена Редакція центральної інформації на Всесоюзному радіо відразу ж провела набір у спеціальну дикторську групу, керувати якою, навчати й тренувати молодих дикторів були запрошені видатні майстри Московського художнього академічного театру – учні К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. Першими наставниками професійної дикторської групи набору 1932 року стали В. Качалов і Н. Литовцева. Саме вони привнесли в радянську радіошколу необхідність і вміння «проникати» в характер і мислення людини, яка першою дізнається про події у світі і, пропустивши їх через власне сприйняття, доносити інформацію до мільйонів людей.



Юрій Левітан –
радіоведучий з унікальним
тембром голосу

У радянських дикторів не було права коментувати події. У їх розпорядженні були своєрідні позавербальні засоби виразності. Однак це була визначна професійна школа, яка дала радіомовленню Юрія Левітана, Володимира Герцика, Ольгу Висоцьку й багатьох їхніх колег, чийми голосами радянське радіо багато десятиліть говорило з усією планетою [23].

У цей самий час у режисерську професію на радіо прийшли відомі актори Ераст Гарін (з театру В. Мейєрхольда) та Осип Абдулов (з театру-студії під орудою Юрія Завадського), які спочатку виконували ролі в радіопостановках Миколи Волконського.



Осип Абдулов

Осип Абдулов стояв біля витоків художнього радіомовлення для дітей і поставив на радіо близько 200 вистав, зокрема:

- «Кола Брюньйон» за повістю Р. Роллана;
- «Тартарен із Тараскона» за циклом романів А. Доде;
- «Піквікський клуб» за романом Ч. Діккенса «Посмертні записки піквікського клубу»;
- «Шинель» за однойменною повістю М. Гоголя;
- «Мальва», «Макар Чудра» за оповіданнями М. Горького й ін.

Ераст Гарін, працюючи як режисер на радіо, багато експериментував зі словом, його змістовою й емоційною наповненістю, використовуючи глибокі традиції акторів-читців. Серед режисерських робіт митця, що поклали початок жанру **монодраматичної звукової вистави**:

- «П'ятнадцять раундів» за романом А. Декуена;
- «Цусіма» за романом О. Новікова-Прибоя (де сам Гарін ще й виконував головну роль);
- «Моє відкриття Америки» за поетичними та прозовими творами В. Маяковського (вистава мала широкий успіх і її неодноразово повторювали в ефірі);
- «Я сам» – моновистава, побудована на автобіографії В. Маяковського;
- композиція «Париж» з музикою французьких композиторів.

Цікавим є той факт, що техніка радіопередач того часу була одночасно й примітивною, і складною. На радіо ще не використовували магнітну плівку, яка дозволяла б монтувати звуковий ряд і надовго залишати його у змонтованому вигляді для повторів у радіоефірі. Не було й перезапису, який би уможливив зведення воедино всіх компонентів радіопередачі: мову, музику, шуми. **Радіопостановка йшла безпосередньо в ефір, і всі її складові частини діяли самостійно, що вимагало бездоганної точності від усіх учасників. У разі ж якщо передача повторювалася, це відбувалося так, як повторюється спектакль у театрі.**

На початку 1930-х років в Україні склалася сприятлива обстановка для народження та розвитку вітчизняної радіоп'єси. На думку І. Хоменка, «вибухоподібне культурне піднесення (назване потім *Розстріляним відродженням*) збіглося в часі зі стрімким розвитком радіомережі. Програмна політика українського радіомовлення до 1934 року майже не обмежувала митців у творчих експериментах. За цих умов на хвилі всесвітнього “радіобуму” національна радіодраматургія не могла не з'явитися. І вона з'явилася, та доля її не була щасливішою за долю українського народу. “Націоналістична”, “хуторянська”, “куркульська”, “формалістична”, нарешті – “шкідницька”... Радіоп'єсу, затавровану в такий спосіб, не тільки заборонили і не просто викреслили з культурного контексту. Було докладено чимало зусиль, щоб стерти саму пам'ять про неї. Разом з тим, відомості, що збереглися, дозволяють зробити обґрунтований висновок про те, що національна оригінальна радіодрама 1930-х років не була ані “куркульською”, ані “хуторянською”. Її ідейно-тематична спрямованість і форма нагадували скоріше кращі зразки європейського радіомистецтва (“акустичні фільми” Р. Леонгарда, радіовистави А. Брауна), ніж класичну українську театральну спадщину (про яку радіомовлення тих часів теж, звичайно, не забувало)» [22, 84–85].

У вересні 1920 року британський журнал «Бездротовий світ» повідомив про передачі потужного радіотелефона, встановленого в місті Челмсфорд. Людську мову приймала радіостанція, встановлена на судні на відстані 1800 км, музику – до 2800 км.

Примітно, що експериментальне радіомовлення, яке називалося радіотелефонією, здійснював у Великій Британії Гульєльмо Марконі. Початок регулярному мовленню в **Британії** поклали шість фірм, що заснували приватну *радіокомпанію* «The British Broadcasting Company» (BBC), яка вийшла в ефір 15 грудня 1922-го. Мовлення фінансувалося за рахунок відрахувань від прибутків фірм, спонсорів, що платили за програми, а також абонентної плати. Рекламу в ефірі була заборонена, хоча дозволялося спонсорувати програми та згадувати імена спонсорів в ефірі.

Радіокомпанія – це «творчо-виробнича організація, що здійснює радіомовлення. У сучасній Україні провідною такою структурою є **Національна радіокомпанія України**, яка веде мовлення на трьох загальнонаціональних наземних каналах на територію всієї країни та супутникові передачі для зарубіжної аудиторії» [121, 357].

Через п'ять років рішенням парламенту акції приватної компанії викупила держава. За королівською хартією було засновано громадську радіокорпорацію. Так 1 січня 1927 року відбулося друге народження BBC вже під назвою «*British Broadcasting Corporation*».

Термін *бродкастинг (мовлення)* стали застосовувати під час Першої світової війни. До того часу використовували такі поняття, як *радіотелеграфія* і *радіотелефонія*.

У **Франції** регулярне національне радіомовлення почалося на початку 1920-х років з Ейфелевої вежі, де розташувалася перша радіостанція. Протягом усієї історії розвитку французьке радіомовлення відрізняли високий естетичний рівень і жанрове розмаїття програм, турбота про національну культуру та французьку мову. Серед найбільш популярних були програми про французьких шансоньє, різноманітні кумедні ігри за участі куплетистів, дитячі передачі у вигляді вікторин, змагання умілих і кмітливих із врученням призів переможцям, літературно-драматичні *радіокомпозиції* і радіоспектаклі різних жанрів.

Радіокомпозиція – це вид передачі художнього радіомовлення, а також об'єднана спільністю теми, скріплена авторським текстом цілісність документальних записів, музичних, літературних і сценічних творів (чи їх фрагментів) [121].

Цікавим, на нашу думку, є той факт, що 30 березня 1935 року Все-союзне радіо передало літературну композицію «**Кола Брюньйон**» (за романом Ромена Роллана) у режисурі С. Алексеєва з О. Абдуловим у ролі Кола Брюньйона. У переробці роману для радянського радіо брав діяльну участь сам автор Р. Роллан. Він написав для цієї передачі звернення до радянських радіослухачів «від товариша Кола з французької Бургундії» і сам прочитав його перед мікрофоном [13].

На відміну від інших країн світу, котрі разом з розвитком радіо проходили початкову школу грамотності й духовного формування, Франція розпочинала радіомовлення без підготовчого періоду, одразу спрямувавши радіомовлення в русло національної культури.

В історії французького радіо можна виділити два найбільш виразні і характерні пласти програм:

- 1) радіотеатр;
- 2) музичні передачі.

Постановчий, драматургічний елемент як специфічно радійний був основою багатьох програм радіо Франції [16].

У **Німеччині** радіомовлення було започатковане в кінці 1923 року і досить швидко перетворилося на загальнонімецький централізований державний інститут, що став опорою нацизму ще до приходу Гітлера до влади 1932-го.

За рік до того, як Гітлер отримав посаду рейхсканцлера з рук Гінденбурга, він домогся для своєї партії вільного доступу в ефір.

Німецьке радіо кінця 1920-х років відрізняли високий професіоналізм інформаційних, публіцистичних, просвітницьких передач і пильна увага до акустичних можливостей радіо, його здатності відображати реальне життя у звукових образах. Цьому художньому завданню відповідали й найбільш прогресивні художньо-творчі технології того часу. Побудований у другій половині 1920-х років Берлінський *радіобудинок*, за свідченням фахівців, був одним з найкращих у світі за акустичними параметрами й технічним оснащенням.

Радіоефір – простір як середовище поширення радіохвиль.

Радіобудинок – це спеціально «обладнане приміщення, де функціонує комплекс творчих і технічних служб, що забезпечують процес радіомовлення (прямий ефір, запис, монтаж звуку на плівку, випуск готової передачі в ефір тощо)» [121, 355].

Німецькі журналісти та літератори, активно працювали на замовлення радіоредакцій, були захоплені пошуками нових форм *радіоп'єси*:

- поетичної (Г. Кессер);
- документальної (Е. Толлер, Р. Гунольд, Р. Леонгард та ін).

Радіоп'єса – художній твір, вибудований на драматургічній основі з використанням звуків мови, музики і шумів, здатних викликати в слухача зорові й акустичні асоціації. Радіоп'єсі притаманні чітка концентрація дії, тісний зв'язок окремих сцен, обмежене коло персонажів, монтажний принцип чергування епізодів, відносно короткий час трансляції. За допомогою монтажу радіоп'єса може відтворювати внутрішній стан героя (мрії, марення, внутрішні монологи, потік свідомості тощо) [16].

У цей час на німецькому радіо розвивається *акустичний фільм* – різновид документальної радіоп'єси зі справжніми звуками міста, заводу, приморського селища тощо. Саме тоді були закладені підвалини *арт-акустики*, що набула значного поширення у світовому ефірі 1990-х років [16].

У роботі «Художнє радіомовлення і рух до відкритого суспільства» І. Хоменко вказує, що радіоп'єса народилася в середині 1920-х років: 1924 року, якщо вважати автором першого досконалого радіодраматургічного твору «Небезпека», трансльованого ВВС, британця Р. Х'юза, або 1923 року, якщо допустити, що пріоритет належить рекламній програмі «Коли народжується кохання», трансльованій радіостацією WLW американського автора Ф. Сміта. Виникнення радіоп'єси, спонтанне та несподіване, стало однією із загадок теорії радіомовлення [22].

З радіо в різний час активно співпрацювали відомі письменники:

- Бертольт Брехт («Політ Ліндбергів» і «Допит Лукул»);
- Фрідріх Дюрренматт («Нічна розмова», «Експедиція "Вега"», «Аварія», «Двійник», «Сторінковий і національний герой»);
- Станіслав Лем («Місячна ніч», «Прийомні години професора Тарантога»),
- Макс Фріш («Бідерман і палії»).

Акустичний фільм (або радіофільм) – звуковий твір, написаний спеціально для радіомовлення. Характеризується специфічною драматургічною вибудовою, особливою естетикою. Автори, режисери і звукооператори радіомовлення при створенні акустичного фільму широко використовують виражальні можливості звуку (мову, шуми й музику), досягаючи високої емоційності й глибокої виразності. Класичним зразком акустичного фільму стала радіоінсценізація роману британського письменника-фантаста Герберта Уеллса «Війна світів», здійснена 30 жовтня 1938 року американською радіокомпанією VCS [121].

Радіожурналіст – це «професійний творчий працівник, який спеціалізується на підготовці передач і програм для радіомовлення» [121, 356].

Досвід німецьких *радіожурналістів* і радіодраматургів набуває широкого розвитку в різних країнах. Наприклад, п'єса Е. Толлера «Новини Берліна», в основі якої лежить поєднання інформаційних матеріалів новинного характеру та традиційної театральної п'єси, була поставлена майже одночасно в Берліні, Москві, Нью-Йорку й інших великих містах [16].

Піонером регулярного радіомовлення в США став інженер компанії «Вестінгауз» **Френк Конрад**, який відкрив першу ліцензійну мовну станцію в Пітсбурзі 2 листопада 1920 року. По суті, раніше й не могло бути повноцінного радіомовлення, оскільки відсутньою була радіоіндустрія, що з'явилася до 1921 року.



Френк Конрад

Технічною основою масового радіомовлення США стала Радіо-корпорація Америки, утворена 1919 року, задумана як всеосяжний монополіст радіовиробництва та радіомовлення.

Давид Сарнов, один з провідних діячів корпорації, проголосив радіо безприбутковою організацією на зразок бібліотеки чи музею. У США заговорили про нього ще 1912 року, коли 21-річний радист Сарнов прийняв сигнали з «Титаніка», а потім три дні без перерви приймав і записував імена пасажирів, що залишились живими, передані кораблями-рятувальниками. Сарнов запропонував фінансистам і промисловцям вкласти кошти в нове підприємство. Однак ніхто не відгукнувся. Станції звернулися до слухачів за внесками, але також не знайшли підтримки. Не мало шансів на успіх і запровадження абонентної плати за прикладом Великої Британії. Проте радіомовлення США обрало комерційний шлях.

Бурхливе будівництво нових станцій в 1920-х роках, стрімке виробництво приймачів активізувало питання про програмну централізацію, створення мереж станцій. Перші спроби в цьому напрямі зробила американська телеграфно-телефонна компанія 1922 року. Її 26 мовних станцій були пов'язані спільними програмами. Але справжня історія національних мереж почалася 9 вересня 1926 року з утворення на базі Радіокорпорації Америки мережі «National Broadcasting Company» (Ен-Бі-Сі).

27 січня 1927 – дата народження «Columbia Broadcasting System» (Сі-Бі-Ес). 1934-го з'явилася «Mutual Broadcasting System» (Ем-Бі-Ес) і того ж року – «American Broadcasting Company» (Ей-Бі-Сі). Ці гіганти тривалий час задавали тон в електронних ЗМІ США.

Примітним є той факт, що програмна концепція американського мовлення першої третини ХХ ст., а саме:

- виключно комерційне мовлення;
- культ позитивної естетики;
- заборона проблемних передач

– призвели до відставання радіодраматургії США від європейської майже на десять років.

Навпаки, «відмова від комерціалізації радіо, усвідомлення культуротворчих завдань нового комунікативного засобу перетворили Велику Британію у світового лідера в галузі оригінального радіомистецтва» [22, 84].

У **Японії** радіомовлення стартувало 22 березня 1925 року. У цей день у Токіо були здійснені експериментальні радіопередачі, що підготували ґрунт для створення регулярного мовлення. Регулярний вихід в ефір радіо датують 12 червня 1925 року. Японський уряд надав радіостанціям статус безприбуткових приватних організацій, що існують за рахунок абонентської плати. Незалежне на словах японське радіомовлення насправді було підпорядковане досить жорсткій цензурі. Примітно, що міністр комунікацій виступав головним цензором програм і міг знімати та призначати керівників мовлення на свій розсуд. 20 серпня 1926-го була заснована Японська мовна корпорація (Ен-Ейч-Кей), що об'єднала в єдину мережу радіостанції трьох японських міст – Токіо, Осака, Нагоя. Поступово вона розширила свою діяльність на всю країну. З ростом популярності радіо збільшувалась кількість станцій і власників приймачів.



Логотип Японської мовної корпорації

На зорі японського радіомовлення важливе місце в сітці програм посідали *художньо-драматичні передачі*. Крім радіопрограм, що розігрували в студії, чимало було прямих трансляцій з театрів. Японське радіо розвинуло власну традицію мовного мистецтва, коли один і той самий актор читав і грав драматичну історію. У цей час популярним стало читання романів по радіо. Крім того, значної популярності швидко набули радіоспектаклі й аудіоп'єси, що виникли разом з появою перших радіопередач 1925 року.

Оригінальна **радіоп'єса (радіодрама)** передбачає драматичний сценарій аудіовізуальної (позбавленої зорових компонентів) вистави, написаний з урахуванням особливостей утворення звукового образу та закономірностей сприйняття інформації по акустичному каналу.

На думку І. Хоменко, «досі не існує єдиної думки, чи вважати оригінальними радіосценарії, у яких використовують окремі мотиви певної книги, кінофільму або театральної п'єси, але докорінно змінено форму та зміст первинного тексту, втрачено притаманні йому художні особливості, стиль, мову, суму ідей. Подібні твори є “проміжною ланкою” між оригінальними й адаптивними творами (до останніх належать інсценізація, ефірна адаптація сценічної вистави, студійна постановка п'єси, написаної для театру)» [22, 74].

Історія радіомовлення в **Австралії** спирається на чотири ключові дати:

1) 22 вересня 1918 – було прийнято радіотелеграфне повідомлення з Великої Британії;

2) 13 серпня 1919 – у Сідней відбулася демонстрація радіотелефона для Королівського товариства Нового Південного Уельсу;

3) 1921 – у Мельбурні прозвучала перша експериментальна передача, радіоаматори почули концерт в ефірі;

4) 13 листопада 1923 – відбулося офіційне представлення австралійського радіомовлення населенню: радіостанція в Сідней відкрила регулярні передачі.

Австралійські радіослухачі спочатку платили абонентську плату конкретній станції: про це подбали держава й промисловці, випускаючи приймачі з фіксованою частотою. Принцип фіксації не виправдав себе та через рік був скасований.

1924 – Міністерство пошт Австралії запровадило нові правила діяльності радіомовлення. Станції були розбиті на дві категорії – А і В. Для станцій першої групи джерелом доходу визначали абонентську плату, для другої – рекламу. Ліцензії на мовлення видавали терміном на п'ять років. Пізніше ці дві групи отримали, відповідно, назви «національна» і «комерційна».

В історії світового радіо період до 1927 року вважають першим етапом формування у світі комерційного радіомовлення, коли радіо використовували переважно як можливість передати інформацію за допомогою електромагнітних хвиль.

В ефірі переважно звучала класична музика, читали історичні драми, що взагалі не приносило сподіваних фінансових дивідендів і не могло бути достатньо прибутковим.

Другий період в історії світового радіо (т. зв. золота ера радіо) було започатковано 1928 року, коли радіо почало розважати слухачів: актори озвучували пригодницькі оповідання, готували скетчі й аудіокомікси, що дозволило говорити про радіомовлення як про певний вид бізнесу.

Розпочата 1928 року уже під керівництвом Народного комісаріату пошт і телеграфів СРСР радіофікація **України** відбувалася переважно з використанням *релейної системи*, тобто шляхом будівництва радіовузлів і подальшої ретрансляції дротами до підключених репродукторів-гучномовців.

Панівний в інших країнах *ефірний метод* встановлення радіоприймачів використовували мало. Ефірні радіоприймачі виготовляли в незначній кількості, переважно для урядових і партійних установ і осіб.

Кількість ефірних радіоприймачів почала збільшуватися лише під кінець 1930-х років, коли були вдосконалені засоби заглушення радіопосилань з-за кордону та коли розпочалось виробництво ефірних приймачів, які були придатні лише для слухання радянських радіостанцій.

Тривалий час (майже до середини 1950-х) головним засобом радіомовлення в СРСР (зокрема в Україні) у робітничих кварталах міст і по селах були *радіовузли* й трансляційні *радіоточки* з репродукторами. ***Власні ефірні радіоприймачі треба було реєструвати в міліції.***

Радіовузол – це комплекс апаратури для здійснення радіозв'язку та передавання радіомовних програм радіотрансляційною (проводовою) мережею.

Радіоточка – установка для приймання передач проводового радіомовлення. Цей спосіб радіотрансляції започаткували в СРСР наприкінці 1920-х років і набув свого найбільшого розвитку до середини 1980-х. 1990 року в Україні було 16,8 млн радіоточок [121].

Цікавим є факт, що в **США** в період між 1930 і 1938 роком кількість *радіоприймачів* зросла на 100%, і до кінця десятиліття радіо стало майже всеосяжним: приймачі мали 91% міських сімей і близько 70% – сільських.

Радіоприймач – електронний апарат для приймання радіопередач з ефіру [121].

Електрифікація аграрних районів, яку активно проводили в роки правління президента Ф. Д. Рузвельта, сприяла швидкому зростанню аудиторії радіослухачів в американській глибинці. Проте слід зазначити, що справді всеамериканською радіоаудиторія стала лише в 1950-х, коли радіоприймачі були вже в 95% будинків.

Доступність радіо, можливість охоплення передавачами наймасовішої аудиторії сприяли розвитку уявлень про радіомовлення як про новий громадський інститут. Прибічники просвітницьких поглядів на соціальну роль журналістики не без підстав вважали, що призначення радіо може бути набагато ширшим за вузькі комерційні рамки, що орієнтують мовців переважно на розвагу аудиторії та поширення реклами.

Численні ентузіасти радіо в різних країнах світу бачили майбутнє радіомовлення як альтернативу комерційній пресі, засобу освіти та поширення знань, боротьби проти неuczтва, задоволення різноманітних громадських інформаційних потреб.

Прагнення створити службу радіомовлення, вільну від комерції, від впливу рекламодавців і прямого урядового втручання в редакційну діяльність утилилося в моделі **Британської** телерадіомовної корпорації (Бі-Бі-Сі) – самоврядній організації, що фінансується за рахунок абонентських зборів з власників радіоприймачів.



Логотип Британської телерадіомовної корпорації

Згідно зі Статутом радіо Бі-Бі-Сі покликане забезпечити загальне охоплення населення Великої Британії мовленням і якісним інформуванням, сприяти освіті, відпочинку та розвагам британців. У низці країн світу радіомовлення розвивалося на основі державного фінансування та під контролем державної бюрократії, що поширювалося й на редакційну програмну політику.

У **Франції** 1932 року було проголошено державну монополію на радіомовлення, однак з допуском в ефір обмеженого числа приватних радіостанцій. У цей час на французькому радіо розвивається радіотеатр. Невичерпним джерелом французького радіотеатру були вітчизняна історія, вітчизняна та світова класика.

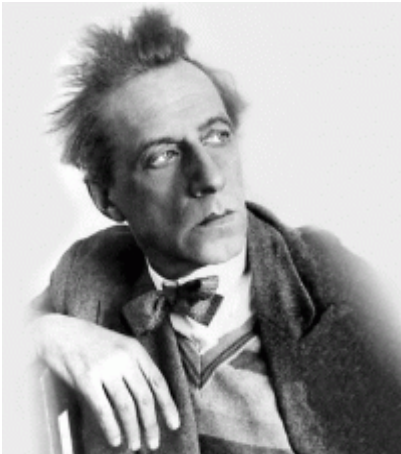
У серпні 1930 року постановою Ради Народних Комісарів **УРСР** було створено Всеукраїнську радіоуправу з підлеглими їй радіоцентром Автономної Молдавської РСР і місцевими радіоцентрами. 1932-го Всеукраїнську радіоуправу перейменували на Всеукраїнський комітет радіофікації та радіомовлення при Раді Народних Комісарів (РНК) УРСР (з 1938 р. скорочено – Український радіокомітет). Цей комітет одержував інформацію від Радіотелеграфного агентства України (РАТАУ). Як допоміжна установа було створене 1930 року з місцевих товариств друзів радіо республіканське Радіотовариство України. 1930 року діяв також Комітет сприяння радіофікації та радіоаматорству при Центральному комітеті комсомолу України. Цього ж року було започатковано журнал «Радіо», присвячений новинам і проблемам радіотехніки, радіомовлення та радіоаматорства [120].

1933 року в **Москві** радіостанція імені Комінтерну досягла потужності 500 кВт й тимчасово випередила за проектною потужністю американське і європейське радіобудівництво.

На черзі стояло здійснення прямого радіозв'язку із Сибіром, Далеким Сходом, Західною Європою, США.

10 травня 1937 року відбулася перша трансляція по радіо вистави. З МХАТу безпосередньо транслювалася вистава «**Анна Кареніна**». На думку І. Хоменка, саме радіовиставі належить особливе місце в системі оригінального художнього мовлення. Її вважають вищим продуктивним досягненням радіо, формою творчої діяльності, у якій специфічні якісні риси акустичного мистецтва втілилися найповніше [22].

Роботою на радіо захопився і видатний театральний реформатор **В. Мейерхольд**. У художньому радіомовленні митець прагнув визна-



Всеволод Мейерхольд

чити головні принципи організації емоційного середовища радіопостановки, окреслити основні принципи співтворчості режисера й актора в студії перед мікрофоном, знайти провідну, єдину інтонацію твору, досліджував протиставлення та поєднання ритмічних основ літературного тексту, мови виконавця, музики та заданого ритму шумів. Режисер вів активні пошуки в галузі звукового відображення дійсності, розробляючи прийоми оптимального поєднання слова, музики і шумів, намагався виявити основні акценти, точки можливого перетину.

1934 року майстрові було доручено готувати радіопроекти до Всесвітнього театального фестивалю, який мав проходити в Москві. 1938 року в радіофір вийшла вистава В. Мейерхольда «**Русалка**» за драмою О. Пушкіна. «Гарна радіовистава, – переконаний І. Хоменко, – запам'ятовується на роки, оскільки акустичне мистецтво має свою специфіку впливу на свідомість і підсвідомість людей, свої соціальні функції, не тотожні функціям телебачення. Адже звук з репродукторів перетворює камерне на Вселенське, локальне – на безмежне, швидкоплинне на таке, що взагалі руйнує перепони часу» [22, 308].

5 березня 1940 року Всесоюзне радіо вперше провело *радіоподорож* «По театрах і концертних залах», здійснивши огляд вистав драматичних і оперних театрів, а також концертів [13].

У той час *програми українською мовою були обмежені за змістом і за часом*. 70% мовлення українського радіо складала передачі, що забезпечували політосвіту й агітацію. Програма Харківського радіо, окрім т. зв. «радіогазет» (робітничої, селянської, комсомольської, піонерської й ін.), складалася з доповідей, бесід, останніх новин, повідомлень зі з'їздів і нарад. На мовлення, пов'язане з культурою та мистецтвом, припадало всього 3–4 год з 18 год щоденної роботи.

У **Німеччині** з приходом 1933 року до влади Гітлер отримав у своє розпорядження радіо як добре розвинений засіб масової інформації й дуже швидко перетворив його на інструмент агітації та пропаганди.

З усіх засобів впливу на маси **Гітлер віддавав перевагу радіо**. Для фюрера слово, що звучало, було важливіше за друковане. Виступи Гітлера по радіо не вкладались у певний жанр. До того ж, неможливо було уявити Гітлера, що сидить перед мікрофоном у радіостудії, веде задушевну бесіду й відповідає на запитання слухачів. Його стихією була не *радіостудія*, а величезний зал, заповнений вщерть людьми, оснащений мікрофонами. Істеричні крики фюрера перепліталися з ревом збожеволілого від його промов натовпу. Міністр пропаганди Геббельс визначив радіо як найбільш важливий і надійний інструмент маніпуляції народом.

Крім того, провідне місце в нацистському радіомовленні посідали масовані, добре підготовлені пропагандистські кампанії. Наприклад, при підготовці референдуму жителів Саарської області щодо входження до складу Німеччини (січень 1935 р.) за рік до голосування керівництво нацистської партії створило спеціальний центр пропаганди, який накрив Саар і жителів Німеччини цілою лавиною радіо-програм. Протягом року по німецьких станціях пройшли 40 тематичних передач під загальною назвою «Наш Саар», 6 передач «Час нації», присвячених Саару, 22 спеціальні програми на цю тему, репортажі з мітингів з виступами Гітлера та його намісника в Саарі Геббельса, 70 політичних бесід, 63 економічні бесіди, 77 передач для школярів, 49 передач «Час юнацтва», 25 радіоп'єс, 16 хороших виступів, 15 політичних інтерв'ю, 12 радіоподорожей по саарських містах, 125 репортажів і круглих столів, 25 передач на іноземних мовах про Саар як невід'ємну частину Німеччини. У результаті жителі Саару проголосували за приєднання до Німеччини.

Радіостудія – це «спеціально обладнане в будинку радіоприміщення, звідки ведуть передачі в ефір чи на запис. Має добру звукоізоляцію, радіоапаратну з мікшерським пультом, систему мікрофонів.

За призначенням радіостудії поділяють на мовні, розраховані на передачу інформації диктором чи за участі однієї-двох осіб, середніх розмірів (для камерних концертів) і великі (для виступів великих художніх колективів)» [121, 360].

Радіомовлення в нацистській Німеччині контролювали три підрозділи: керівництво нацистської партії, Міністерство пропаганди та відділ культури рейху. Геббельс був керівником усіх трьох.

26 радіостанцій представляли інститут загальнонімецького мовлення – Велике німецьке радіо. Політичні програми та виступи фію-рера йшли синхронно по всіх станціях. Тільки певні програми (для фер-мерів, дітей, а також передачі культурного характеру) передавали на регіональному рівні та відображали провінційні відмінності в допусти-мих межах. Місцева станція могла собі дозволити трансляцію легкої ін-струментальної музики, тоді як по центральній, берлінській, звучала тільки симфонічна. Джаз був заборонений на радіо. Примітно, що були заборонені як релігійні, так і атеїстичні передачі.

Особливу увагу в німецькому радіомовленні 1930-х років приді-ляли організації аудиторії. Нацисти організували загальнонімецьку кампанію під гаслом «Кожен громадянин країни – радіослухач». Ве-лася активна робота з колективного прослуховування радіо в громад-ських місцях і на підприємствах. Вживали рішучих заходів, щоб убе-регти німців від іноземного мовлення. Для цього з 1933 року стали випускати нові типи приймачів для колективного слухання:

- народний приймач;
- приймач німецького народного фронту.

Ці апарати не дозволяли приймати закордонні станції. Приймач, призначений для масового слухання, уперше з'явився 1933 року в Ні-меччині під назвою «Камерад». Він міг обслуговувати аудиторію до 500 людей. Спеціальні короткохвильові приймачі випускали тільки дві фірми – «Телефункен» і «АЕГ». Вони призначалися, як було зазначено в рекламному преїскуранті, для німців, які перебували за кордоном.

На 1 липня 1939 року німецька аудиторія мала трохи більше 15 млн радіоприймачів, через два роки їх кількість збільшилася ще на один мільйон. Тільки США перевершували Німеччину за кількістю радіоприймачів [16].

Своєрідність електронних ЗМІ **Канади** за їх організаційною струк-турою полягає в тому, що потужна впливова національна мережа – Канадська мовна корпорація (СВС) – це сплав громадських і приватних радіостанцій (вона містить у собі й телебачення). Перша радіостанція Канади розпочала мовлення в Монреалі 1918 року. 1932-го утворилася радіомовна організація – предтеча СВС. Офіційно СВС було заснова-но 1936 року.

1930–1940 роки прийнято вважати «золотим» періодом радіо **США**.

Урядовим регулятором електронних ЗМІ США стала **Федеральна комісія зв'язку**, утворена 1934 року.

В означений період американські радіомережі транслювали симфонічні концерти, драматичні й оперні вистави зі знаменитих театрів. Ен-Бі-Сі заснувала свій Симфонічний оркестр під орудою Артуро Тосканіні: радіослухачі вимагали «живу», а не «консервовану» музику з платівок. В американському радіоефірі відбулись дебюти оркестрів Пола Уїтмена, Лоуренса Уелка, Вінсента Лопеса, Гая Ломбардо.

Напередодні Другої світової війни класичну музику витіснили популярні ритми Бенні Гудмана, Оззі Нельсона, Томмі Дорсі. Розважальні ж шоу досягли піку популярності завдяки Бобу Хоупу, Джеку Бенні, Фреду Аллену та Джиммі Дюранте.

Радіомережі створювали блискучі радіоп'єси й комедійні серіали, наприклад «Голдберг» – про єврейські сім'ї з Манхеттена. Цей серіал тримався в ефірі з 1929 до 1946 року.

Денні серійні драми, призначені для домогосподарок, просочені сльозами розчулення і насичені «пінистою» рекламою виробників миючих засобів, отримали назву **мильних опер**.

«Мильні опери», що пропонували цілий набір емоційних потрясінь, розрахованих переважно на жіночу аудиторію, зародились на американському радіо. За своєю жанровою природою означений радіожанр, походив із «жіночих» романів. Розвиток «мильної опери» на радіо й телебаченні був пов'язаний з розподілом на чотири групи:

- 1) кримінальні мотиви;
- 2) соціальні питання;
- 3) медичні теми;
- 4) романтичні й матримоніальні мотиви (кохання, якому щось загрожує, розлучення і примирення подружніх пар, майбутнє одруження).

Примітно, що поступово коло рекламованих товарів вийшло за межі миючих засобів у царину косметики, кулінарних виробів тощо. Незмінним залишалось одне: товари, як і передачі, що їх рекламували, були адресовані передусім жіночій аудиторії, в основному домогосподаркам, оскільки їх слухання було легко суміщати з домашньою роботою [42].

Колосальною подією в історії радіо стало 30 жовтня 1938 року, коли мережею Сі-Бі-Ес пройшла радіопостановка «**Вторгнення з Марса**» (режисер Орсон Уеллс, за романом Герберта Уеллса «Війна світів»).

Імітація живого репортажу з місця подій про захоплення марсіанами Нью-Йорка та просування їх у штат Нью-Джерсі викликала масову паніку в країні. Радіослухачі не прислухались до неодноразових нагадувань в ефірі про те, що це лише художня радіопрोगрама, і все, про вона розповідає, фантастика. Такий феномен впливу радіо на психіку людей став предметом багатьох досліджень у галузі соціології, психології та журналістики.

З 1930–1940-х роках радіо США перетворилось на могутній інструмент політики. Справжнім тріумфом для президента **Франкліна Делано Рузвельта** стали його **радіобесіди зі співгромадянами «Біля каміна»**. Крім того, прикладом переконувальної сили радіо під час Другої світової війни став феномен **Кейт Сміт**. Популярна співачка провела **радіомарафон** зі збору коштів для фронту. Вона перебувала біля мікрофона протягом 18 год і вмовляла співгромадян пожертвувати гроші на розгром ворога. Кейт Сміт вийшла зі студії, втративши голос, але громадяни США, дослухавшись до закликів естрадної зірки, надіслали 39 млн доларів.

До 1931 року гаслом мовлення **Японії** були слова: **«Люди передусім»**. З ростом мілітаризму, після вторгнення Японії в Маньчжурію, це гасло змінилося іншим: **«Держава передусім»**. Військові стали відігравати домінуючу роль і в радіомовленні. Ефір заповнили політичні й ура-патріотичні програми [16].

У другій половині 1930-х років програми радіостанцій в УРСР були доповнені музичними пересиланнями та літературно-драматичними передачами, а також окремими пересиланнями для дітей і молоді.

У 1930-х роках в Україні 30–40% ефірного часу обов'язково приділяли трансляванню московських пересилань на радіомережу УРСР, а також пересиланням з Москви російською мовою 12 разів на добу останніх новин.

Цікавим упровадженням у радянське, зокрема українське, радіомовлення цього часу стали радіопереклики, які згодом назвали **радіомости**. Вони допомагали налагоджувати пряме ефірне спілкування представників різних виробничих колективів, які змагалися між собою. Люди збиралися в заводських клубах, червоних куточках, просто в цеху, де брали участь в обговоренні. Радіомости дозволяли учасникам спільно вирішувати назрілі господарські проблеми, обмінюватися досвідом тощо.

Радіоміст – це «радіомовлення у формі ефірного зв'язку двох чи кількох аудиторій, у ході якого обговорюють актуальні питання» [121, 357].

Типовими для 1930-х років стали *радіосуди*, що транслювали із залів судових засідань.

У 1930-х роках Львівське радіо здійснювало окремі україномовні радіопрोगрами, які були нерегулярними та досить обмеженими в часі (15–30 хв). Зазвичай, у неділю та на великі християнські свята передавали богослужіння з українських церков. Із середини 1930-х років було започатковано радіомовлення українською мовою для населення Закарпаття. У межах чехо-словацьких пересилань з Кошице двічі на тиждень (з 1934 р. – 5 разів) звучали 15-хвилинні передачі. 1934 – радіожурнал «Прага» увів щоденні радіопересилання для Закарпаття. У часи карпатсько-української державності пересилання українською мовою передавалося з Банської Бистриці на Словаччині. З 1939 року діяла короткохвильова радіостанція в Хусті.

Під час Другої світової війни у 1939–1941 роках українське населення західних земель обслуговували радянські радіостанції у Львові, Станіславові й Тернополі. За німецької окупації західних українських земель (1941–1944) діяла німецька радіостанція у Львові (транслювалися 30-хвилинні україномовні програми тричі на тиждень).

З початком Великої Вітчизняної війни опівдні 22 червня 1941-го в ефірі пролунало звернення радянського уряду до всіх громадян, з якого слухачі дізналися, що «без оголошення війни німецькі війська напали на СРСР» [17].

Перші відгуки на це звернення інформаційна служба Українського радіо подала вже через кілька годин після його передачі. Вони містилися у випусках «Останніх вістей». Того дня випуски новин лунали з Одеси, Дніпропетровська, Харкова, Донецька й інших обласних центрів. Таким чином, уже в перший день війни виявилася перевага інформаційного мовлення – його оперативність.

На відміну від республіканських газет, перші номери яких вийшли лише 24 червня, радіо перебудувало свою роботу на воєнний лад практично за кілька годин.
--

7 листопада 1941 року по радіо транслювали репортаж про парад радянських військ на Красній площі в Москві. Вели репортаж В. Гончаров, В. Синявський, М. Потапов, А. Фетисов (оператор А. Спаський).

16 листопада 1941 року Центральне радіо організувало редакцію фронтового мовлення, що готувала передачі, які виходили в ефір під назвою «Говорить фронт!», присвячені бойовим діям Червоної Армії. Передачі склалися з оперативних повідомлень і репортажів кореспондентів «Останніх вістей», які перебували на найважливіших бойових ділянках.

5 березня 1942 року Всесоюзне радіо транслювало з Куйбишева перше виконання Сьомої симфонії Д. Шостаковича. Перед виконанням виступив сам композитор, розповівши про роботу над симфонією, її характер і зміст.

29 березня 1942 року вперше в Москві силами об'єднаного оркестру Большого театру СРСР і Всесоюзного радіо під орудою С. Самосуда виконували Сьому симфонію Д. Шостаковича. Концерт транслювали радіостанції Великої Британії та США. Цю саму симфонію виконував 9 липня 1942 року в оточеному фашистами Ленінграді оркестр під керуванням К. Еліасберга з трансляцією на вуличні репродуктори [13].

У роботі «Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность» К. Вдовіна пише: «Під час війни радіохвилі часом виявлялися чи не єдиною сполучною ланкою між частинами величезної країни, як це було, наприклад, з блокадним Ленінградом. Проводи місцевої радіомережі й чорна тарілка репродуктора часто-густо були не лише єдиним засобом інформації, а й останнім доступним джерелом художніх вражень для змучених війною і стражданнями людей на фронті і в тилу. Війна відкинула радіомовлення назад як у технічному, так і у творчому плані. Але в історію радіомовлення в роки Великої Вітчизняної війни були вписані такі сторінки, які варті багатьох найвищих творчих досягнень. Як, за якими критеріями, можна вивести оцінку авторського читання О. Ф. Берггольд «Лютневого щоденника» на ленінградському радіо взимку 1942 року? Про яку «чисту естетику» можна говорити стосовно концерту, який одна з фронтових бригад у листопаді 1942 року дала по телефону для зв'язківців, які не могли покинути свої бойові пости? [39, 103].

Звук і слово у вказаних радіотрансляціях покликані були відігравати провідну роль. Адже всі звукові засоби є компонентами акустичної цілісності, де слово відіграє провідну роль. Крім того, монополія звуку, як вважає А. Близнюк, має надзвичайно сильний вплив на підсвідомість і свідомість слухача, що зумовлює потребу знати й правильно використовувати специфіку радіомовлення.

Зосередження уваги слухача на одному каналі сприйняття інформації розвиває образне мислення, надає можливість уявити себе безпосереднім учасником подій, пофантазувати, домислювати, навіть розробити свою версію подій [16].

Коли Друга світова війна докотилася до Києва, радіостанція була демонтована. Після демонтажу Київської радіостанції РВ-87 і вивезення її до Челябінська інформаційне мовлення з Києва доповнювали передачами редакції фронтового радіомовлення з Броварів. Перед мікрофоном зачитували нариси, оперативні кореспонденції з місць боїв, у кожній передачі виступали письменники.

В аналогічній ситуації опинилася й Одеса. Звідти теж було евакуйовано радіостанцію, і журналісти залишилися без власних засобів радіомовлення. Проте одесити знайшли вихід зі скрутного становища: в Одеському інституті інженерів зв'язку вони відшукали розкомплектований радіопередавач, за кілька днів відремонтували його і стали виходити в ефір.

З початком переможної ходи нацистських військ по Європі і з нападом Німеччини на СРСР **німецьке** радіо теж повністю перебудувалося на військовий лад: основне місце в ефірі став займати блок політичних і військових програм. З 1940 року почала виходити передача «Голос солдата». Спеціальна інформаційна програма про військові дії називалася «Екстрені повідомлення». Вона вперше прозвучала під час захоплення Норвегії та стала для слухачів синонімом могутності німецької армії. Ще одна репортажна військова програма – «Повідомлення з фронту» – йшла в ефір просто з літаків, що бомбардували британські міста, з передових частин німецьких військ, що вступали в європейські столиці.

З 1944 року інформаційні та військові програми нацистського радіо поступово згорталися та зникали з ефіру, коли гітлерівські війська стали зазнавати поразки. Їх замінювали бадьорі виступи Геббельса та радіокоментаторів. Гітлер став виходити в ефір вкрай рідко.

На окупованій німецькими військами території України виникли та діяли ще **15 радіостанцій**, котрі вели мовлення для українського населення. У радянській історіографії їх, як правило, іменують «ворожими», «фашистськими» або «націоналістичними». Слухати такі радіостанції було заборонено.

Фактично під час Другої світової війни, коли більшість радіостанцій була знищена внаслідок воєнних дій, населення України обслуговували або радіопересилання німецької окупаційної влади, або радіомовлення московських і радянських військових радіостанцій.

Після падіння Харкова, звідки теж деякий час велося інформаційне мовлення, Український радіокомітет переїхав до Саратова, де 22 листопада 1941 року розпочала свою роботу **радіостанція імені Т. Шевченка**. Радіостанція щоденно по кілька годин на добу інформувала населення України про найважливіші події на фронтах у країні та за її межами. Періодично готувалися спецвипуски для партизанів та українців, евакуйованих до Середньої Азії й Поволжя.

Основний тягар інформаційного мовлення взяла на себе **радіостанція «Радянська Україна»**, яка запрацювала в Москві невдовзі після відкриття радіостанції імені Т. Шевченка. Щоденно вона готувала радіогазету, де в кожному випуску звучали зведення Радінформбюро (Радянського інформаційного бюро), кореспонденції з фронтів, розповіді про партизанські бої, повідомлення про роботу уряду України, трудові зусилля українців у тилу. Перед мікрофоном часто виступали бійці, командири Червоної Армії, відомі вчені й письменники. Через цю радіостанцію вели спеціальні передачі для партизанів і підпільників, зміст яких ті могли не тільки почути, а й записати та поширити серед населення усно, рукописно чи друківано [81].

З початком визволення території України починає вести передачі українською мовою ще одна **радіостанція – «Дніпро»**, позивні якої **«Реве та стогне Дніпр широкий» згодом стали позивними Українського радіо**. Ця радіостанція просувалася слідом за наступаючими військами 1-го Українського фронту з міста Калач Воронезької області до Куп'янська в Україні, а потім до Харкова. Вона вела мовлення для військових частин, населення визволених районів і ще окупованих територій.

6 листопада 1943 року Київ було визволено, а в грудні міська трансляційна мережа вже передавала інформаційні випуски, що звучали тричі на добу: уранці, удень і ввечері. **9 січня 1944 року із Саратова до Києва повертається і поновлює свою діяльність Український радіокомітет**. Одночасно із Харкова починає перебазовуватися радіостанція «Дніпро». У Києві колективи обох цих радіостанцій об'єдналися, і з лютого 1944 року столиця України починає вести мовлення на хвилі 800 м для всієї республіки, а також для воїнів Червоної Армії, партизанів, що діяли в західних областях України та на території

Польщі й Чехословаччини. Провідне місце в передачах посідали випуски «Останніх вістей», котрі готували за матеріалами РАТАУ та газет, оскільки власну кореспондентську мережу Українське радіо ще не встигло відновити [120].

На підставі наказу Наркомату зв'язку СРСР №328 від 14.06.1944 та наказу по Київському обласному управлінню зв'язку №207 від 29.06.1944 замість існуючого Київського приймально-передавального радіоцентру при Київському обласному управлінні зв'язку було організовано Дирекцію радіозв'язку і радіомовлення, до складу якої увійшли всі приймальні та передавальні радіостанції. Київська дирекція радіозв'язку та радіомовлення належала до радіопідприємств 1-го класу.

10 липня 1944 року припинила свої передачі з Москви радіостанція «Радянська Україна». Відтоді все мовлення для українського населення велося з Києва. Кількість випусків новин зросла із трьох 1944-го до семи 1945 року, що перевищувало довоєнний рівень. Крім того, редакція щоденно готувала огляди республіканських газет, спеціальні випуски для жителів західних областей; налагоджувала програми для українців, які проживали за кордоном; спортивні й шахові випуски; вела позастудійні передачі про відбудову Хрещатику [17].

Надзвичайно цікавими, сповненими хвилюючих документів і вражень стали випуски «Останніх вістей» за переможний день війни – 9 травня 1945 року. Повідомлення про беззастережну капітуляцію Німеччини працівники радіо одержали після другої години ночі, негайно переклали його українською мовою й через певні проміжки часу передавали до ранку.

24 червня 1945 року всі радіостанції транслювали репортаж з Красної площі Москви про Парад Перемоги над гітлерівською Німеччиною. Радіорепортаж вели письменники А. Сурков, Б. Полевой, Л. Касиль, В. Ардаматський, диктори Всесоюзного радіо Ю. Левітан і О. Висоцька. Одночасно Московське радіо вело розповідь про парад для зарубіжних слухачів на іноземних мовах [13].

Після перемоги над **Німеччиною** країни антигітлерівської коаліції прагнули знищити пропагандистську машину нацизму й утілили це в устрої Німеччини: на руїнах гітлерівського рейху утворилися дві німецькі держави, що протистояли одна одній:

- ФРН (Федеративна Республіка Німеччина – з вересня 1949 р.);
- НДР (Німецька Демократична Республіка – із жовтня 1949 р.).

Розділена Німеччина на 40 років стала переднім краєм «холодної війни», зокрема війни в ефірі.

У ФРН була прийнята модель суспільного мовлення, що наближалася до британської, але не централізована, а місцева, у межах окремого регіону. Радіомовлення у ФРН отримало назву суспільно-правового. У НДР радіомовлення за радянським зразком було централізованим, державним.

1950 року у ФРН утворився консорціум АРД, який об'єднав під своїм началом регіональні (земельні) радіостанції, але лише як координатор програмної політики. Пізніше, з утворенням телебачення, у цей консорціум увійшов блок телестанцій. Характерною особливістю західнонімецького ефіру стало те, що після 1945 року він був насичений численними зарубіжними радіостанціями військ союзників, які ведуть мовлення до сьогодні, займаючи внутрішні радіочастоти.

До середини 1940-х років британська компанія ВВС мала два загальнонаціональні канали:

- 1) «Home Service», або «Внутрішня служба» («Дім»);
- 2) «Light», або «Легка програма».

На другому каналі переважно звучали комедійні передачі, вікторини, камерна музика, дитячі програми. Новини подавали дозовано. Означений канал залучав до двох третин слухачів. На каналі «Внутрішньої служби» переважала симфонічна музика, радіопостановки за класичними творами, дебати, аналітичні інформаційні програми.

Післявоєнною новинкою став третій канал ВВС, призначений для освіченої аудиторії. У сітці його мовлення були, приміром, програми про мистецтво співу а капела, передачі, присвячені середньовічній поезії, історії Британії, а також коментарі на теми дня, круглі столи з міжнародних проблем.

У світовому радіомовленні Велика Британія зіграла настільки ж важливу роль прикладу, як і Сполучені Штати. Країни Західної Європи вирішували, якій моделі віддати перевагу: *суспільній, британській, або комерційній, американській*. Британський підхід до радіомовлення докорінно відрізнявся від американського. Так, для жанру британської радіодрами (пізніше й теледрами), презентованої ВВС, була властива психологічно поглиблена розробка характерів, висока майстерність акторської гри.

Різною є також стилістика документальних та інформаційних програм Великої Британії та США. Британській манері, на відміну від американської, властиві самокритичність і самоіронія, але чужий американський дещо агресивний, часом розв'язний стиль подачі новин.

Новинно-інформаційна служба ВВС – одна з найкращих у світі. Примітно, що репортери ВВС навчені уникати сенсаційності, не піддаватися настроям та афектації в інформаційних програмах.

ВВС заслужила всесвітню репутацію як одного з найбільш надійних джерел інформації. У роки Другої світової війни передачі з Лондона були голосом правди та надії в окупованій Європі. Крім того, Лондон і студії ВВС в цей час були опорною базою й польського опору, і радіостанції «Вільна Франція» під керівництвом де Голля, і великої армії американських журналістів, які готували тут програми для своїх мереж. Із запальними промовами виступав під час війни по ВВС Уїнстон Черчилль. У текстах його радіовиступів пізніше були виявлені цікаві помітки, які могли б служити керівництвом для сучасних політиків, що виходять в ефір. Так, на полях одного із своїх пасажів Черчилль написав: «Аргументація слабка, тут треба підсилити голос!»

Для ВВС характерна стабільна сітка радіопередач. Так, по каналу «Дім» з 1932 до 1959 року йшла радіопередача про Лондон «У нічному місті». Через 27 років її перейменували в «Сьогодні в місті». Ведучий залишився той самий – Пітер Данкен. 28 червня 1960 року ВВС відзначала 20-річчя музичної передачі «Поки ви працюєте». Передача починалася на каналі «Дім» після 10:00 ранку, а в другій половині дня «переходила» на «Легку програму». Вона складалася з відомих мелодій, без супроводу ведучого, у стилі «бекграунд мюзик» і була дуже популярна у виробничників та управлінців, які перебували на роботі. Адміністрація низки промислових підприємств повідомляла, що ця радіопрограма знижує стомлюваність робітників і підвищує продуктивність праці. Цікаво, що адміністрація зверталася до ВВС з проханням не додавати в програму незнайомі мелодії, які змушували б працівників прислухатися і відволікатися від роботи [16].

Третій етап в історії світового радіо розпочався наприкінці 1940-х років із появою телебачення, коли комерційну модель радіо було доповнено великою кількістю програм, доступних, більш спеціалізовано наближених до споживача.

Питання до самоконтролю

1. Вкажіть, у якій галузі передусім використовували радіозв'язок.
2. Який тип радіостанцій домінував на початку ХХ ст.?
3. Коли в історії радіо розпочалась епоха т. зв. нестихаючих коливань?
4. Де вперше у світі почали створювати дугові генератори?
5. У який спосіб європейські держави створювали стратегічні системи дальності радіозв'язку?
6. Де й коли в Україні з'явився перший цивільний радіозв'язок? Хто був його ініціатором?
7. Якого року було збудовано першу радіостанцію в Харкові?
8. Коли розпочалося регулярне мовлення з Харкова?
9. З якою метою створили радіолабораторію в Нижньому Новгороді? Хто її очолив?
10. Яке значення для розвитку радіозв'язку мали експерименти інженерів радіолабораторії в Нижньому Новгороді?
11. Яку систему використовували в процесі радіофікації СРСР в 1930-х роках?
12. Чому в СРСР ігнорували ефірний метод встановлення радіоприймачів?
13. Коли в Україні було започатковано журнал «Радіо»?
14. Чи існувало в українському радіомовленні обмеження за змістом і часом у 1930-х роках?
15. Як було перебудовано роботу українського радіо з початком Великої Вітчизняної війни?
16. У яке місто було евакуйовано Київську радіостанцію в роки війни?
17. З якого українського міста велись інформаційно-пропагандистські передачі фронтового радіомовлення?
18. Чи здійснювались радіопересилання німецької окупаційної влади?
19. Куди було переведено Харківський радіокомітет?
20. Охарактеризуйте діяльність радіостанції імені Т. Шевченка в роки Другої світової війни.
21. Проаналізуйте інформаційне мовлення радіостанції «Радянська Україна» з Москви в роки Другої світової війни.
22. Розкрийте зміст регулярних передач радіостанції «Дніпро».

23. Які позивні були в радіостанції «Дніпро»? Чи збереглися вони дотепер?

24. У якому році з евакуації в Саратов повернувся та поновив діяльність Український радіокомітет?

25. З якою метою було об'єднано радіостанції «Дніпро» й Українського радіокомітету?

26. Яка реорганізація відбулась 1944 року в Київському приймально-передавальному радіоцентрі?

27. Коли відбулось припинення передач з Москви радіостанцією «Радянська Україна»?

28. Як змінювалась кількість випусків новин в Україні з 1944 до 1945 року?

29. Назвіть одного з перших радянських режисерів на радіо.

30. Дайте визначення понять: радіоп'єса, радіокомпозиція, акустичний фільм.

31. Наведіть приклади акустичного фільму.

32. Яка опера вперше прозвучала на радянському радіо?

33. Назвіть радіовиставу, у якій вперше було використано звукове оформлення.

34. Схарактеризуйте поняття «радіогазета».

35. Назвіть радіогазету, що виходила в Україні.

36. Дайте визначення поняття «радіостудія». Назвіть її різновиди.

37. Назвіть письменників, які співпрацювали з радіо.

38. Вкажіть письменників, які коментували парад на Красній площі 24 червня 1945 року.

39. У який спосіб склалась співпраця В. Мейєрхольда з радіо?

40. Дайте визначення поняття «радіоміст».

41. Як пов'язані театральна п'єса та радіоп'єса?

42. Назвіть видатних радянських дикторів радіо.

43. Назвіть акторів, що прийшли в радіорежисуру.

44. Як пов'язаний з радіо видатний композитор С. Шостакович?

Література: 49, 50, 56,79, 81, 115, 120,124, 137, 141, 146, 148, 156, 162, 169, 189, 190.

14. РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО РАДІОМОВЛЕННЯ

В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ століття

Художнє радіомовлення – це таке мовлення, що увібрало в себе якості, що визначають приналежність до творчої праці співробітників електронних ЗМІ до сфери мистецтва. Художність радіотвору є вираженням здатності авторів так втілити в образах свій задум, щоб слухач зрозумів їх та отримав інтелектуальне й емоційне задоволення.

Майже з перших років свого існування Українське радіо стало палким пропагандистом творів художньої літератури, музики, популяризатором кращих зразків національного мистецтва, виховуючи в слухачів високі естетичні смаки.

Найпоширенішими жанрами художнього радіомовлення є:

- радіокомпозиція;
- радіобесіда;
- радіовистава;
- радіоконцерти;
- літературні радіовікторини;
- радіотеатр.

Цю традицію у новаторських формах художнього мовлення й нині продовжує Національна радіокомпанія України, де за часів Незалежності було створено «Радіоканал Муз» [121].

Уже на ранньому етапі свого становлення, на переконання К. Вдовіної, художнє радіомовлення не обмежувалося тільки розважальною функцією. Воно стало на шлях виховання, освіти, естетичного розвитку слухачів. Величезна територія СРСР, недостатньо розвинена система сполучення, низький початковий культурний рівень переважної більшості населення – усе це надавало особливого значення просвітницькій функції радіомовлення [39].

1 жовтня 1946 року Всесоюзне радіо почало випускати в ефір щомісячний літературний *радіожурнал* «Невидимка» – для дітей середнього та старшого шкільного віку. Відповідальним редактором журналу був Л. Кассиль, членами редколегії – В. Інбер, С. Михалков, К. Паустовський і В. Каверін.

Радіожурнал – вид передачі, скомпонований з радіоматеріалів, які збирають журналісти, читають диктори в прямому ефірі чи попередньо записані на аудіоносій. Ці матеріали створені в різних жанрах, згруповані та подані в журнальній (збірній) формі. Радіожурнал орієнтований на певну аудиторію [121].

6 квітня 1948 року вперше в радянському ефірі прозвучала популярна передача для дітей «Музична скринька».

27 листопада 1949 року в ефір вийшла радіопостановка за казкою О. Толстого «Буратіно». Постановка виявилась по-своєму новаторською в галузі виражальних засобів радіо. Увесь радіоспектакль зіграв один актор – М. Литвинов. Режисер радіовистави Р. Іоффе, записуючи нормальний людський голос на магнітній плівці, що повільно рухається, а потім пускаючи її зі звичайною швидкістю, домоглася своєрідного «казкового» звучання голосу дерев'яного чоловічка Буратіно.

1 червня 1947 року Всесоюзне радіо передало в ефір *перший концерт-загадку*, а вже у вересні 1948-го програма подібного концерту була складена за листами радіослухачів.

1 лютого 1948 року Всесоюзне радіо відновило передачу радіоогляду «Театрами та концертними залами», випуск якого був перерваний на початку війни.

6 січня 1952 року Всесоюзне радіо транслювало *перший музичний радіоспектакль* «М. І. Глінка». Текст написав письменник А. Новіков (автор роману, присвяченого М. Глінці – «Народження музиканта») і музикознавець Є. Канн. Це була одна з перших спроб знайти живу й захоплюючу форму музично-освітніх передач. Надалі музичні радіоспектаклі присвячували Чайковському, Бетховену, Грігу й іншим композиторам.

З 16 жовтня 1955 року Всесоюзне радіо почало проводити музичні «Недільні вечори звукозапису».

1 листопада 1956 року вперше в ефірі прозвучала передача «Чарівне таксі» – веселий *радіоогляд для дошкільнят* (автор С. Богомазов), що стала додатком до передачі «Вгадай-но» [13].

Радіоогляд – різновид огляду, у якому порушують актуальні проблеми сьогодення; виклад матеріалу супроводжується радіофонічними засобами. У радіоогляді оцінюють, аналізують, узагальнюють фактичний матеріал [121].

В усіх названих вище видах радіопродукції автори творчо використовували формотворчі та виражальні можливості монтажу, що лежить в основі творення звукового образу.

Монтаж на радіо уможливорює:

- скорочення тексту;
- композиційне переміщення фрагментів документальних записів у поєднанні з авторським текстом;
- ущільнення часу;

- створення різних часових і просторових планів, що дає можливість характеризувати час і місце дії;
- використання звукових виражальних засобів у вигляді звукового фону чи звукової декорації згідно із задумом автора та характером матеріалу;
- показ подій із різних точок звукового запису;
- використання контрасту виражальних засобів як прийому зіткнення різних смислових, психологічних ситуацій;
- використання асоціативного, послідовного, паралельного прийомів при розвитку сюжету;
- створення цілісної композиції радіотвору [16].

Щодо організаційних і технічних аспектів розвитку радіомовлення, то у **Франції** з 1945 року було призупинено діяльність приватних станцій. Уряд визначив електронні ЗМІ як офіційний рупор своєї політики, цілком зробивши ефір підконтрольним. Відома хрестоматійна фраза генерала де Голля, тодішнього лідера Французької Республіки: «У вас, в опозиції, є газети, у мене – радіо й телебачення».

Французьке мовлення відрізняли високий естетичний рівень і жанрове розмаїття програм, турбота про національну культуру та вихід в ефір французькою мовою. Серед найбільш популярних були програми про французьких шансоньє, різноманітні радіоігри за участі куплетистів, дитячі передачі-вікторини, змагання вмілих і кмітливих із врученням призів переможцям, літературно-драматичні композиції й радіоспектаклі різних жанрів.

На відміну від інших країн світу, уряд Франції у 1945–1950 роках спрямував радіомовлення на популяризацію надбань національної культури.

В історії французького радіо виділяють два найбільш виразних типи програм: **радіотеатр і музичні передачі**.

Характерною для передач французького радіо була постановча драматургія. Замість того, приміром, щоб давати в ефір бесіду, від якої слухач може занудьгувати, її перетворювали в діалог реальних або вигаданих персонажів. На французькому радіо до роботи над готовим текстом регулярно залучали майстрів слова: драматургів, кіносценаристів.

1947 року в ефір Франції вийшов цикл музичних передач для дітей і юнацтва під назвою «У царстві музики». Вони були побудовані у формі радіоп'єс, де фігурували фея Музика, принц Ритм, мадам Сольфеджіо і її семеро дітей: До, Ре, Мі, Фа, Сіль, Ля, Сі. Цикл корис-

тувався настільки великою популярністю, що через 10 років до нього додали ще один – «Турнір у царстві музики». Тут уже проявляли свої таланти обдаровані діти до 14 років з різних міст країни. У кінці року професори Паризької консерваторії підбивали підсумки «турніру» й нагороджували переможців [36].

У 1960-х роках французьке радіо залишалося в полі культури та цілком успішно застосовувало власні підходи до художнього мовлення.

На Міжнародній конференції Європейського радіомовного союзу в кінці 1960-х років було відзначено досвід Франції, де **радіо й телебачення виступали не як конкуренти, а як союзники**.

Цікаво, що постійна телевізійна рубрика «Театр через століття» перебувала під пильною увагою саме радіо. Радіо завчасно попереджало телеглядачів і радіослухачів, що на наступний день після телепрем'єри вони можуть узяти участь у її обговоренні в радіостудії.

Значне місце у французькому радіотеатрі й досі посідають сучасні оригінальні радіоп'єси. Щоб стимулювати авторів, радіо оголошує щорічні конкурси на кращу комедію та драму. Цій самій меті слугують міжнародні фестивалі радіо в Канні та в Арлі, за кращі роботи нагороджують преміями [16].

Творчий неспокій французького мовлення постійно підігрівали **екстериторіальні радіостанції** (тобто такі, які вилучені з-під дії місцевого законодавства та підпадають (частково або повністю) під дію законодавства держави, громадянство якої вони мають), котрі втручалися у французький ефір, привертаючи до себе увагу слухачів.

Серед них – «Радіо Монте Карло», «Радіо Люксембург», «Європа-1», а також бельгійське і швейцарське радіо.

До кінця Другої світової війни **Японська** телерадіомовна корпорація була рупором мілітаризму. З осені 1945 року японське мовлення стало працювати під контролем окупаційної цензури. Новий період японського мовлення в умовах демократичних свобод почався з 1950 року – з ухваленням законів про розвиток електронних ЗМІ. Законодавство відкрило шлях і комерційному мовленню: перші комерційні станції дебютували 1950 року.

У 1945–1953 роках **українське** радіо стало оперативним літописцем післявоєнної відбудови та відродження. У цей час справами радіомовлення та радіофікації в УРСР опікувався Комітет радіомовлення (з 1950 – і телебачення) при Раді міністрів УРСР. У цей час основне

місце у випусках «Останніх вістей» посіли повідомлення про відродження шахт і заводів Донбасу та Придніпров'я, машинобудівних та інших велетнів індустрії. Слухачі стали регулярно одержувати відомості про хід реконструкції та спорудження нових підприємств у західних областях, індустріалізацію Львова, початок освоєння Львівсько-Волинського вугільного басейну, будівництво газопроводу Дашава – Київ.

У цей період спостерігається концентрація зусиль інформаційного мовлення на висвітленні народногосподарської тематики, а також поступове скорочення кількості випусків на республіканську мережу (із семи 1946 р. до чотирьох 1948-го), що позначилося на якості передач: вони стали цікавішими та змістовнішими [1].

Підтвердження цьому можна знайти у звіті республіканської редакції «Останніх вістей» (1948), де ранковий випуск від 12 січня 1948-го відкривала добірка повідомлень про змагання на підприємствах республіки на честь 30-річчя встановлення радянської влади в Україні. Далі йшло повідомлення про машини й обладнання, що виготовляв Новокраматорський машинобудівний завод для новобудов України, інформація про роботу лісорубів, підготовку до весняної сівби в радгоспах республіки. З випуску слухачі дізнавалися також про успіхи колгоспу, створеного на Волині українцями-переселенцями з Польщі, про відбудову спаленого фашистами села Геничівка на Львівщині, про програму культурних заходів у селах Київщини на честь наступного ювілею тощо.

У вказаному звіті наведені також інші показники роботи редакції. Упродовж півріччя вона передала 12453 повідомлення, які тематично розподілялися так: промисловість – 4347, сільське господарство – 3851, культурне будівництво – 1449, фізкультура і спорт – 287, зарубіжна інформація – 1862, різне – 657. Співвідношення переданих матеріалів за авторством розподілялося так: повідомлення ТАРС і РАТАУ – 40%, штатних кореспондентів – 32 %, нештатних – 21,5 %, працівників апарату редакції – 6,5 %.

Істотне значення для поліпшення інформаційного радіомовлення післявоєнного періоду мало вдосконалення технологій. У перші повоєнні роки українські інженери сконструювали й передали на озброєння працівників радіо нові магнітофони. У Києві, зокрема, було випущено магнітофон «Дніпро», що дістав широке застосування в республіканському та обласному радіомовленні. Він дав можливість робити звукозаписи в будь-якому місці: на заво-



Магнітофон «Дніпро»

дах, у шахтах, колгоспах і радгоспах, а потім у зручній для слухачів час відтворювати їх.

У наступні роки з освоєнням техніки монтажу магнітної стрічки в практику інформаційного мовлення входить *радіорепортаж*, за допомогою якого журналісти прагнули висвітлювати найважливіші події в житті республіки. Відповідно, розвиток репортажу зумовив появу *радіожурналу* «Радянська Україна», що почав знайомити із найактуальнішими подіями у формі репортажу з місця події. Завдяки цьому журнал швидко здобув популярність і надовго закріпився в радіомовних програмах [18].

Показовим щодо змісту й форми звукових матеріалів 1945–1953 років може бути репортаж із Новокраматорського машинобудівного заводу, присвячений достроковому виконанню замовлень Волго-Донського судноплавного каналу. У цьому репортажі брали участь шість передових виробничників підприємства, які розповідали про свій внесок у здійснення поставлених завдань. Такого типу репортажі вже давно не є актуальними для українського радіо.

Репортажі, що знайомили із найактуальнішими подіями, у ті роки передавали часто. Основне змістове навантаження в них несли виступи людей, тексти яких заздалегідь **були ретельно відредагованими. Роль ведучого зводилася до того, аби надавати промовцю слово.** Підводки до виступів робили приблизно такими: «до кімнати зайшов директор», «до нас наближається начальник цеху», «ми біля робочого місця токаря»... Подібний схематизм тогочасних репортажів обумовлювався недосконалістю звукозаписувальної техніки та складністю її перенесення.

В означений період не обминув інформаційну службу українського радіо й *ідеологічний контроль*. Це вилилось у кампанію таврування ганьбою космополітів та оспівування російської культури й науки, згодом переросло в боротьбу з «українським націоналізмом», якому нібито не надавали належної відсічі в республіці. «Останні вісті» викривали «суттєві недоліки» в «Історії української літератури», у першому томі «Історії України», опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Апогей цього ідеологічного «закручування гайок» настав 1951-го, коли В. Сосюру за вірш «Любіть Україну» звинуватили в «націоналізмі», а його автора змусили виступити з принизливим каяттям. Слідом за цим інформаційна служба українського радіо була спрямована на боротьбу із *сіонізмом*. Радіо передавало твердження про співпрацю «українських націоналістів» з єврейськими сіоністами й ін.

Сіонізм – це єврейський національний рух, метою якого є об'єд-

нання та відродження єврейського народу на його історичній батьківщині Ерец Ізраель (Землі Ізраїлю).

Усі ці пошуки ідеологічних відхилень відроджували примару кривавих чисток, пережитих Україною в 1930-х роках, сіяли паніку, породжували принизливу практику каяття. З 5 березня 1953 року, після смерті Сталіна, припинилися й ідеологічні нападки, ганебну причетність до яких мала й інформаційна служба [120].

У 1953–1964 роках *Всесоюзне радіомовлення*, підпорядковане союзному Міністерству культури, фактично було усунуте від активної політичної діяльності й зобов'язувалося пропагувати культурні надбаня в галузі музики та літератури. Аналогічну реорганізацію пережив у ті часи й *Український радіокомітет*, що був перейменований у *Головне управління радіоінформації* Міністерства культури України (скорочено – *Уккрандіо*, або *ГУРІ*). Увага теж зосереджується на пропаганді культурних надбань, а всі важливі події політичного й економічного життя висвітлювали за матеріалами інформаційних агентств ТАРС та РАТАУ часто за довгими й багатослівними для випусків новин. Водночас інформаційній службі було наказано щоденно передавати в ефір передову статтю газети «Правда» в перекладі українською мовою. Тим самим і працівники інформаційної служби, і вище керівництво страхувалися від можливих звинувачень у неправильній орієнтації громадської думки.

Перша пропагандистська кампанія, яку інформаційна служба українського радіо проводила після приходу до влади М. Хрущова, була присвячена 300-річчю Переяславської угоди. Вона проходила у всесоюзному масштабі, спрямованому на розвиток та поглиблення російсько-українського партнерства. Подібна «турбота» про підвищення культурного рівня слухачів із роками стала традицією [18].

Примітно, що, коли в Москві виникала криза влади, радіослухачі й телеглядачі мали можливість «насолоджуватися» балетом «*Лебедине озеро*».

Упродовж 1954 року «Останні вісті» України передали в ефір сотні повідомлень, присвячених ювілею, виклади численних промов і газетних публікацій на цю тему. У багатьох із них підкреслювалося, що із приєднанням західних областей до Радянської України збулася віковична мрія українського народу про возз'єднання всіх земель у єдиній державі. Важливим підсумком тієї кампанії стало впровадження у сві-

домість людей нового поняття «возз'єднання» замість раніше вживаного «приєднання» [81].

За допомогою радіо український народ переконували в тому, що впродовж віків він боровся не за утвердження власної державності, а лише за те, щоб «возз'єднатися з братнім російським народом у єдиній радянській державі».

У цей час українське радіо активно продукує радіовистави, де радіодраматурги значну увагу приділяють оповіді про дію. Це сприяє посиленню епічного начала в радіопостановці. Формально ж ознакою епізації є опора радіорежисера на аудіоряд. Для створення відповідного настрою та зорових образів автори широко використовували ефект «інтимності» радіо, технічні й акустичні його можливості – звукові ефекти, шуми, фонограму [16].

У 1950-х роках радіослухачам пропонували радіовистави:

– «**Суєта**» за Іваном Карпенком-Карим (запис 1953 р.), де ролі виконували: Олександр Юрський, Варвара Чайка, Петро Беневельський, Олексій Ватуля, Сергій Олексієнко, Євген Понамаренко, Надія Новацька, Любов Комарецька, Ольга Рубчаківна, Марина Крупивницька, Микола Яковченко, Гнат Юра, Наталія Міщенко, Віктор Цимбаліст, Габріель Нелідов, Марія Шульга, Петро Бойко;

– «**За двома зайцями**» (запис 1954 р.) за Михайлом Старицьким, де в ролях виступили: Сергій Бедро, Галина Кушніренко, Надія Доценко, Фаїна Омельченко-Гаєнко, Марія Коваленко, Дом'ян Козачковський, Тамара Свириденко, Олександра Ампіголова, Олена Ножкіна, Віра Полінська, Тамара Колесник, Костянтин Губенко, Володимир Данченко.

Радіовистава – це «вистава, що підготовлена (або замовлена виробником) радіокомпанією і транслюється нею для слухачів» [121, 355].

У період т. зв. «відлиги» інформаційна служба Українського радіо намагалася за допомогою систематичного інформування населення про події внутрішнього й міжнародного життя розширити кругозір своїх слухачів, активізувати їх суспільну й виробничу поведінку. Щодня радіо повідомляло справді радісні вісті: ставали до ладу нові заводи, шахти, домни; українські будівельники зводили дедалі більше житлових будинків, закладів культури та мистецтва, шкіл, лікарень.

24 жовтня 1959 року радіостанції майже 80 країн світу транслювали міжнародний концерт на честь ювілею Організації Об'єднаних

Націй. Першими виступили радянські музиканти. Радіоконцерт з Москви, Женеви і Нью-Йорка слухали народи п'яти континентів.

21 червня 1961 року відбулася прем'єра радіовистави «Вірність» за п'єсою О. Берггольц. *Радіопостановка була дебютом в ефірі театрального режисера Г. Товстоногова.*

1 березня 1964 року Всесоюзне радіо започаткувало цикл передач «Літературні вечори». У студії «за круглим столом» зустрічалися письменники, які розповідали про свої твори, зокрема й ті, що ще не публікувалися. Постійним ведучим був Ю. Гальперін [13].

На думку І. Хоменка, одна зі специфічних рис радіомистецтва полягає в тому, що ця форма інтелектуальної діяльності дозволяє митцям висловлювати свої світоглядні уявлення, ідеї, теоретичні концепції не тільки в образній формі, а навіть у безпосередньо сформульованому вигляді. Іноді відверто полемічні думки автори радіоп'єс довіряють своїм героям, не повторюючи потім у післямовах, коментарях, літературознавчих розвідках і наукових дослідженнях. Подібні радіодрами мають риси й художнього твору, і філософського трактату [22].

Певну роль у поліпшенні радянського інформаційного радіомовлення відіграла в ті часи постанова ЦК КПРС «Про поліпшення радянського радіомовлення» від 29.01.1960. Постанова зобов'язувала радіомовлення з Москви «забезпечити насамперед своєчасну передачу найважливіших політичних інформацій, оперативне коментування подій внутрішнього й міжнародного життя», а радіомовлення зі столиць союзних республік – «своєчасну передачу рідною мовою найважливішої інформації, яку транслює Центральне радіо». Оскільки радіо має повідомляти населенню всі важливі новини раніше від газет, постанова зобов'язала ТАРС надавати інформацію для центрального та місцевого радіомовлення негайно. Раніше це інформаційне агентство не рахувалося з потребами радіо й випускало свої вісники відповідно до графіка виходу газет.

На виконання цієї постанови було змінено керівництво редакції «Останніх вістей» – її очолив В. Власов. На посаду випускового редактора запросили журналіста з великим стажем партійної та господарської роботи П. Ткаченка. До складу редакції зарахували кількох випускників Київського та Львівського університетів:

- М. Прокопенка;
- В. Кузьменка;
- В. Фісюна;
- В. Литвинова.

Вони створили потужне ядро творчого колективу разом із журналістами попередніх випусків:

- В. Решетилівим;
- В. Сидоренком;
- Г. Березовським;
- А. Барчуковим;
- В. Нестеренком [81].

За сприяння керівництва комітету зміцнена й реорганізована інформаційна служба:

- упорядкувала кореспондентську мережу;
- організувала перехоплення «Последних известий» із Москви;
- стала одержувати звідти ж коментарі по телетайпу;
- запровадила у випусках інтерв'ю по телефону;
- збільшила кількість безтекстових виступів і репортажів, що відзначалися невимушеністю, легкістю сприймання на слух, дохідливістю;
- запровадила ранкові виклики кореспондентів, які повідомляли про події, що сталися протягом ночі, тощо.

У редакції встановилася атмосфера діловитості, творчості, доброзичливості. Радіожурналісти прагнули готувати інформацію яскраво, дохідливо, з різними формами її викладу.

Хорошим стимулом у роботі стали внутрішньоредакційні конкурси, рецензування та обговорення творчих звітів, преміювання авторів оригінальних тем, змагання за кращу «радійність» матеріалів. Усе це сприяло розгортанню творчих пошуків, підвищенню прагнення щоденно й активно впливати своєю працею на вирішення завдань, що стояли перед республікою. В окремі дні всі випуски формували тільки з матеріалів нештатних авторів [120].

З лютого 1957 року Комітет радіомовлення і телебачення УРСР видавав свої програми під назвою «**Говорить Київ**». З 1958-го у видавництві Київського політехнічного інституту виходив двомісячний журнал «**Радіотехніка**» як орган Міністерства вищої і середньої освіти СРСР. У цей час в УРСР виникли радіоаматорські клуби та гуртки, що працювали в системі Добровільного товариства сприяння армії, авіації і флоту (ДТСААФ). 1961 року в Україні організували 220 самодіяльних радіоклубів із 24 тис. радіоаматорів. Крім того, працювали понад 2,5 тис. аматорських радіостанцій.

До 1991 року для глушення радіопередач із-за кордону в СРСР витрачали величезні кошти. Проте воно було ефективним лише у великих містах.

У 1960-х роках Українська республіканська радіостанція передавала свої пересилання за трьома програмами: першою, що її транслювали радіовузли та радіоточки для масового слухача, і другою та третьою – для власників радіоприймачів здебільшого для міст і населених пунктів поблизу них. На першій програмі на мовлення, що стосувалось тем місцевого партійного й господарського життя, припадало 20–25% часу, решту становили транслявання з Москви. У двох інших

більше уваги присвячували загальноукраїнським проблемам і темам мистецтва. Поза тижневиком «**Говорить і показує Україна**» в УРСР не було жодного україномовного журналу [115].

Важливим етапом на шляху творчих пошуків редакції українського радіо став республіканський рейд перевірки готовності колгоспів і радгоспів до весняної сівби 1961 року. Рейд допоміг зламати багаторічну традицію радіомовлення: дивитися на світ крізь «рожеві окуляри» та повідомляти тільки про позитивні факти та явища. Уперше в практиці післявоєнного радіомовлення залунали розповіді про недоліки, з'явилася критика, спрямована проти колгоспного керівництва. Причому критичні матеріали йшли не від редакції, а громадськості – членів рейдових бригад. Матеріали рейдів подавали у формі традиційних жанрів – коротких повідомлень, репортажів, інтерв'ю, виступів. Часто лунали колективні листи членів рейдових бригад, критичні сигнали сількорів, редакційні репліки, коментарі. Жанри змінювалися, але принцип підготовки матеріалів залишався незмінним: критику подавали в порівнянні, з використанням фактів, гідних наслідування [10].

Рейд перевірки готовності колгоспів і радгоспів розбудив **громадську активність** селян. У його проведенні взяли участь тисячі людей, які перевіряли стан справ на місцях, виявляли недоліки, вказували на невикористані резерви. Досвід його проведення рекомендували для використання усім комітетам і головним редакціям радіомовлення.

1962 року ЦК КПРС ухвалив ще одну постанову щодо телебачення та радіомовлення, спрямовану на подальше поліпшення їхньої роботи. Тут, зокрема, було констатоване помітне поліпшення передачі політичної інформації, однак зазначалося, що великі можливості радіомовлення й телебачення у справі поліпшення інформації використано незадовільно [146].

Це, здавалось б, невелике зауваження в тексті постанови невдовзі обернулася для інформаційного мовлення значним зростанням його обсягів. Уже із жовтня 1962 року випуски стали передавати три програми республіканського радіо. Новостворений *Державний комітет Ради Міністрів УРСР з телебачення і радіомовлення* скерував зусилля працівників інформаційної служби на посилення організаторської діяльності, яка допомагала залучати до участі в державних справах десятки й сотні тисяч людей [81].

У цей час у випусках **«Останніх вістей»** українського радіо з'явилася рубрика «Будівництво шкіл та дошкільних закладів під контроль громадськості». Уміщені в ній матеріали інформували про хід спорудження нових шкіл, дитячих садків і ясел, демонстрували позитивний досвід у цій справі, критикували тих, хто затримував роботи на будовах, не забезпечував їх матеріалами, робочою силою, механізмами тощо.

«Останні вісті» організували контрольні пости на ударних будовах семирічки, разом із народними контролерами провели рейд «Хімізація – справа всенародна» та радіоогляд «За технічний прогрес». У редакції також народилася ініціатива організації комплексного змагання між спорідненими й залежними одне від одного виробництвами: «Шахта – станція – завод», «Конструкторське бюро – завод – колгосп». Таке змагання активізувало взаємодію різних служб, зміцнювало почуття взаємовиручки та взаємодопомоги [81].

Зі ще більшим розмахом «Останні вісті» вели організаторську роботу в галузі сільського господарства. Широка обізнаність редакції зі станом справ на місцях давала їй можливість висвітлювати сільськогосподарські роботи повно та ґрунтовно, швидко підхоплювати передовий досвід, вчасно застерігати від повторення помилок. На той час журналісти дотримувалися відомої формули про *триєдину функцію преси – агітаційну, пропагандистську й організаторську*. За уявленнями тих часів тільки сумарне застосування всіх цих функцій могло дати відчутний результат очікуваних перетворень. Співробітники радіо справді прагнули змін і вірили, що їхня робота матиме результат – поліпшення добробуту [190].

Інформаційна служба за часів М. Хрущова стала організатором багатьох важливих справ у республіці, наприклад хрущовських експериментів в економіці, реалізацію яких «Останні вісті» забезпечували інформаційно. Широку інформаційну підтримку служба надавала заходам, спрямованим на реорганізацію машинно-тракторних станцій. В ефірі пролунало на цю тему понад 200 виступів. Згодом, коли МТС були реорганізовані в РТС, «Останні вісті» показували зацікавленість механізаторів в одержанні високих урожаїв. Однак справа не була завершена, бо ті, хто обробляв землю, так і не одержали техніку.

Так само широко висвітлювала інформаційна служба реалізацію інших сільськогосподарських проектів М. Хрущова: освоєння цілини, вирощування кукурудзи, перехід на нову систему сівозмін, залучення до роботи в колгоспах досвідчених інженерів і техніків. Усі вони теж не принесли відчутних результатів.

Безрезультатними виявилися й організаційні зміни у сфері управління економікою, зокрема спроба створити раднаргоспи. Інформаційна служба показувала, що наближення центрів економічного управління з Москви до Києва позитивно впливає на стан економіки України. Але саме ця обставина й непокоїла керівництво в Москві, яке відчувало, що втрачає економічні важелі. Під різними приводами експеримент припинили, економіка знову повернулася до системи галузевих міністерств [120].

Невдачі зазнало українське радіо й при спробі розвивати громадські засади в діяльності інформаційної радіослужби. Тоді на виконання партійних настанов при багатьох редакціях були створені нештатні відділи, громадські ради, розвивалася мережа нештатних кореспондентів. До співпраці з інформаційною службою запрошували сотні робсількорів, представників інтелігенції. Поширеною стала практика організації масових робсількорівських рейдів. У деяких випадках робота новостворених громадських структур позначилася на збагаченні змісту інформаційних передач. Однак таке поліпшення спостерігалось тільки там, де працівники інформаційної служби наполегливо й систематично працювали з позаштатним активом. Якщо ж ця співпраця завмирала, то припинялася й діяльність нештатного активу. Урок, який інформаційна служба здобула тоді, не втрачає свого значення й у наші дні [115].

Та були в ті роки й недвозначні успіхи. До них, наприклад, можна віднести поліпшення інформування населення про життя в інших республіках. Оскільки інформаційні агентства не могли забезпечити потребу радіо в таких повідомленнях, «Останні вісті» з власної ініціативи створили при республіканських комітетах свої нештатні корпункти, налагодили обмін магнітофонними записами, періодично проводили міжреспубліканські радіомости підприємств і регіонів, що змагалися між собою. Проте відчутних результатів усе це не давало.

Кардинальне вирішення проблеми було знайдене 1963 року. За пропозицією українського Держкомітету в Москві на Центральному радіо було створено *редакцію міжреспубліканського обміну інформацією*. Щодня всі республіканські комітети передавали сюди по два-три повідомлення, а у відповідь одержували готовий випуск «Вісті з братніх республік». Досить швидко він став одним із найпопулярніших радіовидань [17]. На жаль, здобутий у ті роки досвід тепер не використовують навіть у межах України для налагодження міжобласного обміну інформацією.

У цей час з'являються *прямі ефірні репортажі*, які інформаційна служба знову починає практикувати. Пам'ятними стали, наприклад, репортажі про урочисту зустріч першого українського космонавта Павла Поповича, про перебування Фіделя Кастро в Україні. Важливо, що здобутки того часу знайшли своє продовження в теперішніх щоденних прямоефірних передачах.

На початку 1964 року кількість випусків «Останніх вістей» у Першій програмі дорівнювала десяти. Значні успіхи були досягнуті й у справі радіофікації: в Україні вже діяло майже 8 млн радіоточок і майже 7 млн радіоприймачів і телевізорів. За рівнем радіофікації Україна посіла одне з перших місць в СРСР, на кожних трьох жителів республіки припадав один радіоприлад.

На початку 1965 року обсяг республіканського радіомовлення в Україні становив приблизно три години на добу. Крім 10 випусків «Останніх вістей», котрі передавали щодоби з Київської радіостанції, програми радіостанцій УРСР містили лекції, бесіди, консультації, загальноосвітні, літературно-музичні пересилання. Велись також радіопересилання для дітей і молоді. 1965 року в УРСР діяло понад 50 потужних довгосередніх, коротко- й ультракороткохвильових радіостанцій [18].

У 1960–1970-х роках в СРСР посилювалося патріотичне виховання молодого покоління. З цією метою широко відзначали різноманітні пам'ятні дати, як-то: підготовка до відзначення 50-річчя Великого Жовтня (з грудня 1966), 50-річчя встановлення Радянської влади в Україні (з грудня 1967), урочисте відзначення 50-річчя Радянських Збройних Сил (лютий 1968), 25-річчя визволення України від німецько-фашистських загарбників (жовтень 1969), 100-річчя від дня народження Леніна (квітень 1970), 25-річчя перемоги в Другій світовій війні (травень 1970), 50-річчя утворення СРСР (грудень 1972), які активно висвітлювало радіо.

Так, радіокампанію, присвячену 30-, а згодом 40-річчю перемоги СРСР у Другій світовій війні, інформаційна служба вела у формі спецвипусків і радіофільмів. У них у хронологічній послідовності відтворювалися події 30- і 40-річної давнини. Радіослухачі мали можливість ніби «побувати» на місцях минулих битв, послухати спогади їх учасників, почути про зміни, що сталися тут у повоєнні роки. Основу цих передач становили спогади відомих воєначальників (радянських, союзницьких і навіть німецьких), уславлених партизанів, державних діячів, командирів, підпільників.

Часто в передачах лунали листи радіослухачів – колишніх воїнів, де вони ділилися спогадами про війну, однополчан, про те, як склалася їхня доля в повоєнний час. Такі листи, як правило, подавали в радіолітописі невеличкими новелами. Для підсилення їх емоційності застосовували акторське читання, музику, звуки бою. Картину боротьби доповнювали фронтові пісні, які поєднували фрагменти радіолітопису. Зрозуміло, творці тих передач ще не могли тоді неупереджено, правдиво та всебічно описати перебіг подій війни, зокрема участь у ній тих представників українського народу, які вели нерівну боротьбу на два фронти. Та все ж вони здійснили першу спробу відтворити історичну правду про Другу світову війну засобами інформаційного радіомовлення. У грудні 1972 року автори й редактори цих передач В. Жигилій і Ю. Немченко були удостоєні республіканської премії в галузі журналістики [122].

Активно розвивалося в цей час і художнє радіомовлення, презентоване радіопостановками, де відповідно до акустичних законів радіо широко застосовували розповідні й описові елементи, а одне з найважливіших місць посідав передусім ведучий або читець, що виступав від імені автора або героя твору. Широке визнання здобули радіопостановки, що дали слухачеві необмежений простір для роботи уяви:

- «Маленький принц» за Антуаном де Сент-Екзюпері (1961);
- «Перший учитель» за Чингізом Айтматовим (1962);
- «Золотий гаманець» (1963, базований на нартському епосі);
- «Десять днів, які потрясли світ» за романом Джона Ріда (1963).

На особливу увагу заслуговують радіопостановки за участі актора й автора-виконавця пісень Володимира Висоцького. У різні роки виконавець активно співпрацював з радіо як драматичний актор, вокаліст і композитор. У радіоефір були випущені такі роботи:

– «**Моя знайома**» (запис 1969 р.) у режисурі Вольфганга Шонендорфа, на ролі були запрошені актори: О. Широкова, В. Висоцький (Шольтен), С. Цейц, Т. Пельтцер;

– «**Богатир монгольських степів**» (1970), автори радіоп'єси К. Тарасенко, П. Беліченко; режисер Ф. Берман; у ролях були задіяні: С. Яковлев, В. Самойлов, В. Висоцький (Сухе-Батор);

– «**Альта – пароль термінового виклику**» (1970) за п'єсою С. Демкіна й Т. Фетісова «Червона капела», із залученням виконавців: А. Кузнецова, В. Абдулова, В. Висоцького (Адам Кунгоф), Р. Плятта;



Володимир Висоцький

– **«Зелений фургон»** (1971) – інсценізація однойменної детективної повісті О. Козачинського (автор інсценування Є. Метельська, режисер Б. Тираспольський), у ролях були задіяні: Є. Весник, В. Абдулов, О. Єфремов, В. Висоцький (Красунчик), у радіовиставі звучали пісні В. Висоцького у виконанні автора;

– **«За Бистрянським лісом»** (1971) – інсценізація роману Василя Шукшина «Любавіни», де в ролі Кіндрата Любавіна виступив В. Висоцький;

– **«Мартін Іден»** (1976) – інсценізація однойменного роману Джека Лондона в режисурі Анатолія Ефроса за участі акторів: В. Висоцького (Мартін Іден), І. Печерникової, О. Яковлевої, М. Волкова;

– **«Аліса в країні чудес»** (1976) – інсценізація казки Льюїса Керрола в режисерській інтерпретації О. Герасимова, до виконання ролей були залучені: В. Абдулов, Г. Іванова, В. Висоцький (Папуга, Орлятко Ед);

– **«Незнайомка»** (1977) – інсценізація вірша Олександра Блока, у режисурі А. Ефроса, ролі у виконанні: А. Ефроса, О. Яковлевої, В. Висоцького (Поет);

– **«Кам'яний гість»** (1978) – із циклу коротких п'єс Олександра Пушкіна «Маленькі трагедії», у режисурі А. Ефроса, де на ролі були запрошені виконавці: В. Висоцький (Дон Жуан), О. Яковлева;

– **«Гамлет»** (1980) за Вільямом Шекспіром, режисер постановки Ю. Любимов, у ролях були задіяні: В. Висоцький (Гамлет), В. Сміхов, А. Демидова, Л. Філатов.

У 1970–1980-х роках спектаклі **«Театру біля мікрофона»** ставили провідні режисери театру і кіно. «Інструментарій радіорежисури, – вказує К. Вдовіна, – розширюється завдяки роботам біля мікрофона таких майстрів сцени й екрана, як Г. Товстоногов, А. Ефрос, А. Тарковський, О. Єфремов та ін. Крім того, усередині художніх редакцій формуються унікальні професійні кадри» [39, 104].

На особливу увагу заслуговують інсценізації, аудіокниги прозових творів із залученням пісень В. Висоцького, здійснені на радіо вже у 2000-х роках. Найбільш популярними серед них стали:

– **«Роман про дівчаток»** (запис 2005 р.) – радіоспектакль за незакінченим прозовим твором В. Висоцького, з використанням пісень в авторському виконанні, де ролі виконували: С. Чонішвілі, Е. Шевченко, С. Колесников, А. Саладілін;

– **«Робін Гуд»** (2007) – радіовистава з використанням пісень В. Висоцького, у ролях були задіяні: Л. Дуров, Н. Висоцький, С. Бурунов, І. Пономарьова;

– **«Чорна свічка»** (2011) – роман, спільна проза В. Висоцького і Л. Мончинської, текст читав С. Ларіонов.

Українське радіо у 1960-х роках до ефіру підготувало постановки за участі акторів Київського драматичного театру імені Івана Франка:

– **«Мартин Боруля»** (за п'єсою Івана Карпенка-Карого, запис 1962 р.), де ролі виконували Гнат Юра, Варвара Чайка, Ольга Кусенко, Сергій Олексієнко, Валентина Святенко, Олексій Омельчук, Микола Панасьєв, Семен Лихогоденко, Ігор Мурашко;

– **«Чортова пригода»** (за однойменною казкою Марка Вовчка, 1969), у ролях виступили Євген Понамаренко та Наталія Ужвій;

– **«Тарас Бульба»** (інсценізація повісті Миколи Гоголя, 1960), де на ролі були запрошені Василь Яременко, Фаїна Омельченко-Гаєнко, Олексій Давиденко, Павло Голота, Сергій Бедро;

– **«Згублене життя»** (за романом Панаса Мирного «Повія», 1960), ролі у якому виконували, зокрема й артисти Харківського академічного драматичного театру імені Тараса Шевченка.

Значна увага у названих радіопостановках відводилась виражальним можливостям шумів. Як зазначає А. Близнюк, під шумами в радіовиставі розуміється звуковий прояв (у живій і неживій природі), що протистоїть мові й музиці як компонентам, що самостійно й організовано звучать в ефірі. Шуми виконують таку функцію: служать звуковою характеристикою ситуації або дії. Шум, записаний синхронно з мовою, передає звукову характеристику дійсності, несе додаткову конкретизуючу інформацію; складає звуковий фон, виконуючи роль своєрідної акустичної характеристики. У радіоспектаклі автор і радіорежисер використовують шум залежно від завдання, яке вони ставлять перед собою [16].

Помітно консервативнішим стає інформаційне мовлення після політичної поразки 1972 року лідера українських комуністів Петра Шелеста, якої він зазнав у своєму намаганні добитися для України статусу автономної держави у складі СРСР. Його наступник Володимир Щербицький виявив готовність жертвувати економічними інтересами України задля розвитку інших радянських республік і, насамперед, Росії, потурав політиці русифікації.



Петро Шелест

Погляди Щербицького одразу позначились на змісті інформаційного мовлення, у критичних матеріалах українського радіо відчутною була зневага до політичних прибічників Шелеста. Ще більшу зневагу, а надалі й підкреслену неухвагу редакція українського радіо виявляла до українських дисидентів, котрі наголошували на легальних методах боротьби з існуючим режимом, вбачали можливість вирішення суспільних проблем при дотриманні законів узагалі й повазі до прав особи зокрема. За вказівкою органів держбезпеки інформаційна служба радіо замовчувала відомості про дисидентський рух, а коли й подавала їх, то змальовувала в негативному світлі.

На жаль, слухняно й старанно у випусках новин оспівували кремлівську легенду про «нову історичну спільноту – радянський народ». Прикро, що, розповідаючи про розквіт, зближення та злиття народів, інформаційна служба радіо тим самим стимулювала процеси русифікації. При цьому всі найважливіші та найцікавіші виступи подавали здебільшого російською мовою, а нудні й нецікаві – українською. Зіставлення, яке робили при цьому слухачі, виховувало в українцях комплекс неповноцінності, породжувало численні глузування й знущання з української мови [18].

Примітно, що в цей час вирости щодобові обсяги радіомовлення, підвищилася його оперативність, зросла роль радіо в розв'язанні конкретних проблем, що стояли перед республікою.

У 1960-1970 роках радіо стало надійним інструментом управління, потужним важелем впливу на роботу господарських органів і контролю за їх діяльністю.

Разом з тим нарощування обсягів інформаційного мовлення не дало відчутних результатів в ідеологічній роботі, бажаної консолідації суспільства. На жаль, у цей час інформаційна служба радіо не демонструвала новаторських пошуків, розвитку й збагачення здобутого досвіду. Виразно проглядається схильність журналістів до парадності і водночас очевидним стає страх відкрито інформувати про назрілі проблеми суспільного життя, відчутними є спроби згладити або оминати існуючі недоліки й труднощі. У випусках новин повторювалися близькі за змістом повідомлення, де змінювалися тільки цифри й прізвища [15].

Відповідно до розпорядження Ради Міністрів УРСР №837-р від 09.10.1972 та наказу Міністра зв'язку УРСР №216 від 19.10.1972 на базі ліквідованого головного радіоуправління Міністерства зв'язку УРСР з питань радіозв'язку, радіомовлення і телебачення в Києві

1 січня 1973 року в Україні було створено Республіканську дирекцію радіозв'язку, радіомовлення та телебачення (РДРТ) Міністерства зв'язку УРСР.

До безпосереднього підпорядкування Республіканської виробничо-технічної дирекції радіозв'язку, радіомовлення і телебачення увійшли такі підприємства Міністерства зв'язку УРСР:

- УРМ-1 – Управління технічної експлуатації радіорелейної магістралі (м. Миколаїв);
- УРМ-2 – Управління технічної експлуатації радіорелейної магістралі (м. Черкаси);
- УРМ-3 – Управління технічної експлуатації радіорелейної магістралі (м. Ворошиловград, нині Луганськ);
- Львівський, Харківський, Одеський, Вінницький, Київський радіоцентри.

На підставі цього ж наказу міністра зв'язку УРСР Республіканська передавальна телевізійна станція стала підпорядковуватися Республіканській виробничо-технічній дирекції радіозв'язку, радіомовлення і телебачення. Республіканська передавальна телевізійна станція стала базовим підприємством РДРТ.

Наказом Міністерства зв'язку №153 від 07.10.1974 назву РДРТ було змінено на **РВРТ (Республіканський вузол радіо та телебачення)**.

У 1970-х роках українське художнє радіомовлення, здійснюючи просвітницьку функцію, випустило в ефір низку радіофільмів і високохудожніх постановок передусім літературного радіотеатру, творчо використовуючи виражальні можливості мови й, насамперед, *інтонації*.

На думку А. Близнюк, **інтонація** передає не тільки емоційний стан того, хто говорить, але й несе значне змістове, смислове навантаження. Крім того, інтонація в радіовиставі має відповідати текстові й не вступати із ним у суперечність. Логічні наголоси мають зосереджувати увагу слухачів на певному слові фразі. Наявність смислових фраз також має бути доречною [16].

Увазі радіослухачів були запропоновані радіопостановки:

– **«Касандра»** за драматичною поемою Лесі Українки, де ролі виконували: Юлія Ткаченко, Аркадій Гашинський, Алла Нечирда, Борис Ставицький, Анатолій Помилуйко, Наталя Лотоцька, Павло Морозенко, Галина Семененко, Ольга Кусенко, Галина Сліпенко, Аза Власова, Зінаїда Цесаренко, Тамара Горчинська, Степан Олексинко, Василь Дашенко, Борис Лук'янов, Микола Панасьєв, Ян Козлов, Віктор Цимбаліст, Вадим Турбовський, Станіслав Станкевич, Яків Сиротенко;

– «**Лісова пісня**» за драмою-феєрією Лесі Українки, де в ролях були задіяні: Ада Роговцева, Дмитро Франько, Юрій Мажуга, Лариса Кадирова, Олександр Парра, Богдан Ступка, Людмила Логійко, Віталій Розстальний, Костянтин Степанков, Борис Вознюк, Олександр Ігнатуша, Мирослава Разніченко, Ірина Дука, Галина Данилів; музика була створена Володимиром Губою;

– «**Бояриня**» за драматичною поемою Лесі Українки, де на ролі запросили: Ларису Хоролець, Віктора Цимбаліста, Наталю Лотоцьку, Володимира Нечепоренка, Олександра Биструшкіна, Юлію Ткаченко;

– «**Ледащиця**» за оповіданням Марка Вовчка, твір озвучила Наталія Ужвій;

– «**Євгеній Онегін**» – інсценізація роману у віршах Олександра Пушкіна в перекладі Максима Рильського, де ролі грали: Лариса Хоролець, Олександр Биструшкін, Степан Олексенко;

– «**Дитинство Тараса**», за романом «Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, ролі в інсценізації виконували: Ніна Савицька, Антоніна Дринівна, Дмитро Франько;

– «**Прапорonosці**» за романом Олесья Гончара, де ролі виконували: Віталій Розстальний, Богдан Козак, Анатолій Хостікоєв, Лариса Кадирова;

– «**Роковини весілля**» Єжи Красицького, ролі в радіопостановці виконували: Галина Яблонська, Антоніна Максимова, Микола Шутько, Ян Козлов;

– «**Лихий попутав**» за оповіданням Панаса Мирного з Юлією Ткаченко, Яковом Сиротенком, Нонною Копержинською, Анатолієм Скибенком, Віолеттою Теслею, Михайлом Крамаром, Ніною Гіляровською в ролях;

– «**Лісістрата**» за комедією Аристофана, де ролі виконували: Ада Роговцева, Надія Батуріна, Лідія Яремчук, Анатолій Пазенко, Олександра Смолярова, Віталій Розстальний, Богдан Ступка, Валерій Потапенко, Ігор Славінський.

Радіофільм – це складна форма художнього мовлення, що являє собою цілісну композицію за кінематографічними принципами. Радіофільм зародився на початку 1930-х років (зокрема відомі твори, присвячені будівництву й пуску Дніпрогесу). Радіофільми характеризуються певною заміною візуальних сприйнять слуховими, поділом дії на звукові, музичні, шумові, словесні «кадри». На Українському радіо радіофільм одержав «друге життя» у середині 1980-х років (зокрема цикл про етапні віхи подвигу народу в Другій світовій війні).

Інценізація (від in – на + scaene – сцена) – це переробка для театру, кіно, радіомовлення, телебачення літературного твору [121].

Відповідно до наказу № 140 від 27.09.1988 підвідомча мережа РУРТ була такою: Вінницький РТПЦ, Львівський ОРТПЦ, Одеський, Харківський, Донецький, Дніпропетровський, Івано-Франківський, Чернівецький, Закарпатський, Київський.

Якісне оновлення тоді ще радянського й, зокрема, українського радіо стало можливим у часи т. зв. *перебудови*, після 1985 року. Свідченням того стала ранкова інформаційна програма, що була створена у відповідь на кампанію модернізації радянської системи, проголошену Михайлом Горбачовим. Щоб провести задумані реформи, новий радянський лідер узяв курс на запровадження демократичного стилю керівництва, закликав до гласності в управлінні державою та плюралізму думок у рамках соціалістичного вибору [120].

Такий заклик мав для журналістів революційне значення, бо знаменував собою своєрідний перехід від періоду мовчазного одностумства до свободи слова. Проте свобода ця була з певними обмеженнями. Радіожурналістам було дозволено показувати всю множинність істин, увесь спектр політичних поглядів, але за умови, якщо вони не будуть виходити за межі соціалістичного вибору. У поняття «соціалізм» у той час вкладали дещо оновлений смисл. Саме на засадах гласності, плюралізму, демократії й розробив концепцію нової інформаційної програми головний редактор Головної редакції інформації Володимир Рєзніков.

Перший випуск ранкової інформаційної програми з'явився в ефірі 1 січня 1988 року. Нова програма, на відміну від попереднього формату випуску, лунала в ефірі уже не 30 хв, а цілу годину – з 8.00 до 9.00.

Складалася інформаційна програма з кількох частин:

- «афішки», яка анонсувала найважливіші матеріали;
- випуску новин, що, як правило, зачитували диктори;
- аналітичної частини, де поглиблено досліджували щойно передані новини та повідомляли інші актуальні матеріали;
- короткого резюме – нагадування суті раніше переданих новин та аналітичних матеріалів.

Крім того, програма містила чимало прагматичної інформації – відомостей про погоду, стан посівів, рівень води в річках, відповіді на запитання радіослухачів, огляд пошти тощо. Усе це не регламентувалося жорстким розкладом передач і подавалося після музичних відбивок і пауз.

З першого дня свого існування новий формат інформаційної програми став потужним інструментом перебудови. Радіожурналісти відкрито й чесно говорили про помилки минулого й нелегкі шляхи досягнення намічених перетворень, робили спроби пропагувати нові методи й підходи до розв'язання назрілих проблем. На конкретних прикладах і зразках ранкова програма прагнула показати, як перебудова втілюється в життя: через демократизацію та гласність, економічну реформу, духовно-моральне оздоровлення суспільства, нові підходи до соціальної політики.

Висвітлюючи й узагальнюючи досвід перебудови, інформаційно забезпечуючи цей процес, ранкова програма й сама стала прикладом для наслідування. Було зламано застарілі принципи класичного радіомовлення, за яким журналісти мали тільки писати, а диктори – тільки зачитувати їхні тексти. Наперекір цим принципам і традиціям, які лише породжували знеособлену та вузьку спеціалізацію радіопрацівників, крім дикторів, ранкову програму почали вести ще й радіожурналісти, які готували програму до виходу в ефір. Природно, що порівняно з дикторами вони були ґрунтовніше ознайомлені з її змістом, а відтак і краще могли подати в ефір написане [161].

Такий підхід дозволив журналістам не тільки коментувати новини, а й акцентувати увагу на складних взаємозв'язках порушених проблем, наголошувати на закономірностях чи тенденціях суспільного розвитку, або ж, навпаки, на їх випадковості й невмотивованості. Таке нововведення певним чином розширило можливості аналітичної інтерпретації фактів, змінило саму тональність мовлення, посилило особистісні моменти у викладі новин і їх коментуванні.

Змінилася й манера спілкування зі слухачами. Вона стала природною, ненав'язливою, орієнтованою на повагу до людини [10].

Проте зазнала змін не тільки форма, а й зміст ранкового мовлення. У центрі уваги опинилися не просто події й процеси, а насамперед люди, безпосередньо причетні до них. За допомогою цих людей інформаційна служба стала боротися з рутинною, утверджувати атмосферу критики, ініціативи та пошуку. Спілкування з людьми, які відчували себе особисто причетними до процесів соціального творення, дало змогу творцям ранкової програми розробляти актуальні проблеми сміливо й глибоко, пристрасно та кваліфіковано.

Підтримуючи ентузіастів, поширюючи їхній досвід, ранкова інформаційна програма разом із тим захищала їх від тих, хто вважав розширення гласності ледь не образливим для чиновницької гідності. Силою критичного слова вона боролася проти тих, хто чинив опір і заважав перебудові.

Нова форма мовлення стала логічним завершенням багаторічних пошуків інформаційної служби, спрямованих на поєднання двох способів відображення дійсності:

- 1) повідомлення фактів;
- 2) їх інтерпретація.

На початку 1980-х років у Федеративній Республіці **Німеччини** було скасовано обмеження на комерційне мовлення, і система радіомовлення стала біполярною.

1990 року, після об'єднання двох Німеччин, радіостанції НДР увійшли до системи консорціуму АРД, ставши суспільно-правовими. Були відкриті шлюзи для приватних станцій. 1993 року частка приватного мовлення становила в західних землях 41%, у східних – 19%.

Суспільно-правове мовлення в 1990-х роках фінансувалася за рахунок абонентської плати та невеликих рекламних надходжень. Із загальної суми абонентської плати 25% передавали радіо, решту – телебаченню. Радіостанції освітнього, навчального характеру існували за рахунок бюджету земель. Приватні, комерційні радіостанції виживали завдяки рекламі.

Дотепер змістовна структура багатьох німецьких радіостанцій копіює різноманітні формати мовлення країн Європи і США. У Німеччині розвиваються кращі традиції просвітницького та художнього мовлення.

Такі радіоконцерни, як **ZDF**, «**Кельнське радіо**», «**Радіо Берліна**» й ін., зберігають у своїй структурі спеціальні редакції, що готують радіоспектаклі за класичними та сучасними радіоп'єсами. «**Радіо Баден-Бадена**», наприклад, випускає щорічно кілька десятків радіокомпозицій і радіоп'єс, зокрема, й історико-освітнього характеру, типу «**Радіо Америки**», «**Радіо Аргентини**» й ін. Кожна така програма має широку загальноєвропейську рекламу, виходить в ефір один раз на місяць і триває до трьох з половиною годин [16].

У **Канаді** 1968 року було ухвалено Закон про мовлення, що підкреслював роль СБС (СБС – Канадська мовна корпорація) як національної мовної служби, канадської за змістом і характером.

1967 року Конгрес **США** ухвалив Закон про освіту громадської мережі «Public Broadcasting Service» – Пі-Бі-Ес (Служба громадського мовлення). Жанровому та комерційному розмаїттю американського

радіо прийшов кінець з бурхливим розвитком телебачення. Але радіо вижило і з 1960-х років стало набирати популярності завдяки спеціалізаціям станцій і за змістом, і за характером аудиторії (чорна, іспанська, азійська й ін).

Численні творчі здобутки, які прославили радіо США, згодом використали й розвинули всі світові радіомовлення незалежно від системи влади та власності.

Питання для самоконтролю

1. Дайте визначення поняття «художнє радіомовлення».
2. Схарактеризуйте поняття: радіовистава, інсценізація.
3. Вкажіть радіовистави 1960-х років.
4. Назвіть інсценізації за творами Лесі Українки. Вкажіть акторів, які були задіяні в них.
5. Назвіть радіопостановки за творами І. Карпенка-Карого.
6. Який роман О. Гончара був інсценізований на українському радіо?
7. Твори яких письменників були презентовані як інсценізації на українському радіо?
8. Схарактеризуйте роль інтонації в процесі роботи над радіоп'єсою.
9. У яких радіопостановках брав участь В. Висоцький?
10. Назвіть радіовистави, до яких В. Висоцький написав пісні?
11. Охарактеризуйте виробничу тематику Українського радіо в післявоєнний період.
12. Які проблеми висвітлював журнал «Радіотехніка»? Якому органу він підпорядковувався?
13. Як удосконалювалась радіотехніка в післявоєнні роки?
14. Яким чином запровадження практики репортажів сприяло висвітленню найважливіших подій у житті республіки?
15. Розкрийте зміст репортажів 1946–1964 років.
16. У чому виявлявся схематизм репортажів означеного періоду?
17. До чого зводилася роль ведучого у радіорепортажах 1950–1960-х років?
18. Вкажіть рік появи радіожурналу «Радянська Україна».

19. Яким чином ідеологічний контроль позначився на роботі інформаційної служби українського радіо?

20. Розкрийте зміст тижневика «Говорить і показує Україна».

21. Чому в 1953–1964 роках Всесоюзне радіомовлення було усунуте від активної політичної діяльності?

22. З якою метою відбулася реорганізація Українського радіокомітету?

23. Охарактеризуйте роботу інформаційних агентств ТАРС і РАТАУ.

24. Проаналізуйте пропагандистську кампанія українського радіо на честь 300-річчя Переяславської угоди.

25. Охарактеризуйте роботу інформаційної служби українського радіо в період «відлиги».

26. Поясніть основні положення Постанови ЦК КПРС «Про поліпшення радянського радіомовлення» від 29.01.1960. Як вона вплинула на поліпшення радянського інформаційного радіомовлення?

27. Назвіть рік створення в Україні Республіканської дирекції радіозв'язку, радіомовлення та телебачення (РДРТ) Міністерства зв'язку УРСР.

28. З якою метою було створено Республіканську виробничо-технічну дирекцію радіозв'язку, радіомовлення і телебачення Міністерства зв'язку УРСР (РДРТ)?

29. Як відбувалось якісне оновлення радянського й українського радіо в часи перебудови?

30. Чи справжньою була свобода слова в часи перебудови?

Література: 35, 39, 50, 53, 78, 79, 81, 97, 117, 137, 145, 146, 155, 161, 169.

15. СУЧАСНЕ РАДІО І ТЕАТР

Театром на радіо прийнято називати вид мистецтва, розрахований на сприйняття на слух. Це форма художнього мовлення, що передбачає підготовку творів радіомистецтва, специфічних за своєю структурою, як-то:

- інсценізація;
- радіоп'єса;
- радіонарис.
- радіофільм;
- радіомонодрама;

Радіотеатр виник в 1920-ті роки разом з розвитком радіомовлення. Матеріалом для цього виду мистецтва є слово, якому належить провідна функція, шумові ефекти й музика. Вплив мистецтва радіотеатру базується на фізіологічному законі сприйняття, згідно з яким людина здатна асоціативно відтворювати у своїй свідомості ціле за даною їй у безпосередньому сприйнятті частиною (слуховий образ) [121].

У 1980–1990-х роках українське радіо активно створювало радіопостановки, презентуючи т. зв. *літературний театр*.

Літературний театр на радіо – це поєднання літературного твору з радіомовою, донесення його задуму й змісту до слухачів за допомогою акторів, постановчого мистецтва, з використанням аудіозасобів.

Жанри літературного театру – читання по радіо текстів актором, інсценізація, створення радіопортретів героїв чи авторів творів і нарисів-оповідей про них тощо [121].

У цей час в ефір вийшли:

– «**Захар Беркут**» (запис 1980 р.) за Іваном Франком, де ролі виконували: Костянтин Степанков, Богдан Ступка, Олександр Биструшкін, Ада Роговцева, Юлія Ткаченко, Валерій Івченко;

– «**Зимовий вечір**» (1981) за Михайлом Старицьким за участі артистів Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка;

– «**97**» (1981) за однойменним романом Миколи Куліша, ролі в якому грали: Віталій Розстальний, Микола Шутько, Юлія Ткаченко, Анатолій Пазенко, Яків Сиротенко, Володимир Горобей, Нонна Копержинська, Людмила Ігнатенко, Богдан Ступка, Галина Яблонська, Аркадій Гашинський, Поліна Кумаченко, Володимир Коршунь, Віолетта Тесля;

– **«Шапка пропала»** за Василем Левицьким (1986) у виконанні Віталія Розстального;

– **«Тев'є-Тевель»** за творами Шолом-Алейхема (1987), де на ролі були запрошені: Богдан Ступка, Наталя Лотоцька, Ірина Дорошенко, Єлізавета Слуцька, Жанна Колонтай, Анастасія Добриніна, Остап Ступка, Олександр Шкриптієнко, Віктор Цимбаліст, Юрій Саричев, Микола Задніпровський, Олексій Богданович, Олексій Петухов, Володимир Гончаров, Володимир Коляда, Антоніна Максимова;

– **«Енеїда»** (1988) за бурлескно-травестійною поемою Івана Котляревського була озвучена Дмитром Франьком;

– **«Автопортрет з уяви»** (1989, біографічний роман про Катерину Білокур) Володимира Яворівського, було інсценізовано за участі Федора Стригуна й Таїсії Литвиненко;

– **«По дорозі в казку»** (1989, постановник Сергій Проскурня) за однойменною драмою Олександра Олеся, де ролі виконували: Олексій Богданович, Людмила Логійко, Олександр Биструшкін, Ірина Дорошенко, Наталія Сумська, Надія Кондратовська, Микола Задніпровський, Остап Ступка, Борис Вознюк;

– **«Мина Мазайло»** (1990) за однойменною п'єсою Миколи Куліша в режисерській інтерпретації Олени Єфімчук, де в ролях були задіяні: Петро Панчук, Людмила Панчук, Василь Довжик, Віолетта Тесля, Неля Даниленко, Сергій Труфанов, Наталія Коломієць, Алла Загинайко;

– **«Чорна рада»** (1991) – інсценізація однойменного роману Пантелеймона Куліша у виконанні акторів: Богдана Ступки, Віталія Розстального, Олександра Задніпровського, Віктора Цимбаліста, Лариси Хоролець, Наталії Сумської, Миколи Задніпровського, Якова Сиротенка, Володимира Опанасенка, Володимира Коляди, Володимира Нечепоренка;

– **«Мотря»** (1992) – інсценізація історичної повісті Богдана Лепкого за участі: Федора Стригуна, Івана Бернацького, Таїсії Литвиненко, Ірини Шумейко, Степана Глеви, Ореста Гарди, Лесі Гуляницької, Алли Корнієнко, Григорія Шумейка, Святослава Тимощука;

– **«Дума про братів Неазовських»** (1993) – інсценізація драматичної поеми Ліни Костенко, де ролі виконували: Василь Вовкун, Олег Зам'ятин, Микола Шкарабан, Микола Будник;

– **«Зачарована Десна»** (1995) – інсценізація автобіографічної повісті Олександра Довженка, де на ролі були запрошені: Віталій Розстальний, В'ячеслав Сланко, Людмила Ігнатенко, Ольга Сумська, Ми-

кола Шутько, Микола Бабенко, Володимир Гончаров, Олег Комаров, Юрій Саричев, Василь Довжик, Павло Грубник;

– «**Історія одного кохання**» (1995) за романом Еріка Сігала у виконанні акторів: Бориса Вознюка, Ірини Дорошенко, Володимира Нечепоренка, Олександра Биструшкіна, Римми Скибенко, Олександра Логінова.

У вказаних радіопостановках значна роль відводилась музиці, що значною мірою впливає на емоції слухача.

На переконання А. Близнюк, *музика в радіопостановках* може виконувати різноманітні функції. Її використовують у вигляді:

- розбивки між фразами в монологі чи діалозі;
- музичної «шапки» (характерні звукові фрази для впізнавання постановки в ефірі);
- звукової декорації, що допомагає уявити місце дії чи характеризує історичну обстановку;
- звукового фону, що підкреслює ритм звучання мовного тексту;
- передачі звукової атмосфери, що допомагає авторові описати ситуацію, стан героя, а слухачеві уявити їх;
- визначення темпу та ритму текстових уривків, що створюють з урахуванням музичного супроводу;
- художнього засобу для створення цілісного звукового образу світу.

Значною є й *композиційна роль музики*. Обрамлення тексту однією музичною фразою, фрагментом музичного твору, уривком пісні створює єдину музичну тему, що виражає ставлення автора до подій, героїв. Музика може поєднувати різні часові й просторові відрізки, бути композиційним стрижнем всієї п'єси [16].

Своєю чергою, К. Вдовіна зазначає, що у 1990-ті роки «редакції художніх радіопрограм, які опинилися на периферії інтересів комерційного мовлення, на жаль, позбулися багатьох чудових фахівців, а слідом за ними і переважної більшості слухачів. Безцінний досвід, напрацьований за десятиліття проб і помилок художників мікрофона, переважно передавався від старших поколінь молодшим і не зафіксований у навчальній літературі, виявився в повному забутті [39, 104].

У полеміку з К. Вдовіною ніби вступає І. Хоменко, що зазначає: «Українське художнє радіомовлення здатне адаптуватися до різних умов існування. Українське оригінальне радіомистецтво може вийти за межі національного ефірного простору, стати надбанням культур інших народів, збираючи велику аудиторію (що, безумовно, сприятиме вста-

новленню українських пріоритетів та зростанню престижу національного радіомистецтва)» [22, 306].

Щодо організаційних і технічних аспектів розвитку радіо, то уряд Франції тривалий час щедро фінансував електронні ЗМІ, підтримуючи високий рівень художнього мовлення. Паризький Будинок радіо до початку 1970-х років мав у своєму розпорядженні чотири оркестри, чотири хорові колективи, зокрема дитячу співочу капелу. Подібні оркестри й хори були й в інших містах, де велось радіомовлення.

У цей період радіо Франції щорічно використовувало до 35 тис. акторів, співаків і музикантів і щодня давало в ефір дві нові концертні програми. З творчим потенціалом французького радіо могли змагатися тільки три країни в Європі: Радянський Союз, Велика Британія й Італія.

Протягом майже 40 років після Другої світової війни електронні ЗМІ Франції постійно перебудовували, реорганізовували, перейменовували та скорочували. 1982 року держава втратила монополію у сфері радіомовлення: державні канали перетворилися на суспільні. В ефір хлинув потік передач нових комерційних станцій. Тільки навколо Парижа в перший же рік після демонополізації ефіру їх з'явилося більше 150. Досить чітка й жорстка ліцензійна державна політика Франції дозволила навести лад у громадському мовленні. У новій структурі суспільного французького радіомовлення залишився один централізований підрозділ – «**Radio France**» («Радіо Франції»), до якого входять три загальнонаціональні радіомережі:

- 1) «Franc Inter»;
- 2) «France Culture»;
- 3) «Frans music».

«Radio France» має два симфонічні оркестри, два хори й надає допомогу 12 регіональним радіокомпаніям.

Мовлення Франції російською мовою почалося в 1960-х роках, тривало до 1974 року й після дев'ятирічної перерви відновило свою роботу 5 вересня 1974 року. Нині мовлення Франції ведеться на 19 країн. Міжнародне французьке радіо розширює мовлення на коротких хвилях і збільшує обсяг ретрансляції через станції на середніх та ультракоротких хвилях у країнах-адресатів, серед яких: Португалія, Парагвай, Молдова, Литва, Вірменія, Україна, Росія й ін. Крім того, збільшився обсяг передач французькою мовою в районах Індійського океану, Північної та Східної Африки.

Понад 10 років у Франції функціонує *Вища рада з аудіовізуальних засобів (ВСА)*, що є незалежним органом, який регулює та контролює всі електронні ЗМІ: як державні, так і приватні. Крім того, ВСА призначає керівників державних телебачення й радіо, встановлює

правила організації виборчих кампаній, накладає санкції на телерадіомовні компанії.

Офіційно ще з 1970-х років були проголошені **основні принципи французького ефірного мовлення:**

- 1) доступ громадськості до різноманітних програм та інформації;
- 2) незалежність працівників ефіру від держави та приватних фінансових інтересів;
- 3) децентралізація мовлення через збільшення кількості місцевих станцій;
- 4) збереження за державою ролі регулятора й відповідального за ліцензування станцій.

До початку XXI ст. радіо Франції зберегло увагу широкої аудиторії за рахунок різноманітності каналів і програм [36].

1973 року за рішенням парламенту **Великої Британії** з'явилося приватне радіомовлення, фінансоване рекламодавцями. З ухваленням низки законів щодо електронних ЗМІ в 1990 і 1996 роках структура радіомовлення Великої Британії стала такою:

1. Громадське радіомовлення – BBC, що працює на п'яти загальнонаціональних каналах цілодобово:

- «Radio-1» – трансляція поп-музики для молоді;
- «Radio-2» – легка програма;
- «Radio-3» – класична музика;
- «Radio-4» – внутрішня програма;
- «Radio-5» – інформаційно-спортивна радіостанція.

2. Приватне радіомовлення – «Управління з радіомовлення» («Radio Osoriti»), що налічує три загальнонаціональні канали:

- «Classic FM» – новини, класична музика (в ефірі з 1992 р.);
- «Virgin Radio 1215» – рок-музика (в ефірі з 1993 р.);
- «Talk Radio UK Ltd» – «Розмовне радіо Об'єднаного Королівства» (в ефірі з 1995 р.).

ББС щороку «готує до ефіру близько 800 драматичних програм, з яких 400–500 належать до оригінального мистецтва. У Великій Британії, що має розвинені радіомовні традиції, радіоредактори мають змогу опрацьовувати велику кількість не замовлених редакціями творів, п'єс, надісланих авторами з власної ініціативи. Для заохочення цих авторів проводять конкурси радіодрам, а переможці потім не лише виходять в ефір, але й видаються друком» [22, 44].

1985 року в США виникла національна мережа Руперта Мердока «Фокс».

У Канаді регулює та контролює сучасні електронні ЗМІ державне агентство *Канадська радіотелевізійна і телекомунікаційна комісія*, яка також опікується розвитком комп'ютерних технологій, кабельного та супутникового мовлення.

До 1990-х років електронні ЗМІ Канади мали розгалужену мережу станцій, що охоплювали мовленням десять провінцій і дві території



Логотип Canadian Broadcasting Corporation

країни. При цьому корпорація Canadian Broadcasting Corporation (Сі-Бі-Сі, Канадська радіомовна корпорація) мала близько 800 радіостанцій і ретрансляторів, з яких приватні філії становили менше половини [16].

Сі-Бі-Сі виходить в ефір двома офіційними мовами країни – англійською та французькою, що вимагає наявності двох програмних радіомереж. Має у своєму складі й міжнародну службу «Радіо Канади». Вона забезпечує також службу радіомовлення канадських збройних сил по всьому світу.

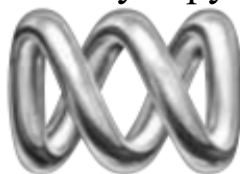
Освітнє мовлення Канади не має своєї організації загальнонаціонального масштабу. Цей вид мовлення – привілей канадських провінцій. Комерційний сектор мовлення, що існує окремо від Сі-Бі-Сі, не отримує фінансової допомоги від держави. Комерційні радіостанції не мають об'єднувальної мережі (на відміну від комерційних телевізійних станцій) і працюють як незалежні мовні організації. Вони існують за рахунок реклами, за винятком станцій, що входять до Сі-Бі-Сі. Канадську корпорацію на 80% фінансує уряд, на 20% – реклама. Абонентську плату в Канаді скасували 1953 року. Країна протягом багатьох років наполегливо відстоює свою національну самобутність, економічну спроможність, збурюючи невдоволення свого могутнього південного сусіда – США. Проголошена програма «канадського змісту» в електронних ЗМІ підкріплена квотами на зарубіжну аудіо- та відеопродукцію в ефірі. Так, 30% музичного мовлення на будь-якій станції повинно мати «канадський зміст».

В Австралії абонентську плату за радіо було скасовано 1974 року. У 1990-х роках ABC була єдиною організацією мовлення на Заході країни, яку повністю фінансував уряд. За австралійським законодавством у віданні Міністерства пошти і телекомунікацій перебуває тех-

нічне забезпечення радіо й телебачення, а функції регулювання та контролю за мовленням покладені на особливе федеральне агентство *Австралійський трибунал з мовлення*. Воно відповідає за ліцензування, якість реклами на комерційних станціях, відповідність ліцензійним стандартам і нормам.

У сучасній Австралії радіомовлення має таку структуру:

1. Корпорація Australian Broadcasting Corporation (ABC), що містить більше 500 станцій амплітудної та частотної модуляції, шість короткохвильових станцій.



ABC
Australian
Broadcasting
Corporation

Логотип Australian
Broadcasting Corporation

Радіомовлення здійснюється по трьох каналах. Окремий підрозділ корпорації – міжнародна служба «Радіо Австралії» – 14 короткохвильових станцій, які ведуть мовлення на дев'яти мовах на регіони Океанії та Азії.

2. Асоціація суспільного мовлення – просвітницьке, освітнє радіо. Містить більше 40 станцій, більшість з яких – радіо коледжів та університетів. Початок діяльності асоціації – 1974 рік.

3. Комерційне мовлення. Радіо й телебачення мають свої окремі федерації. До Федерації австралійського радіомовлення входять більше 150 станцій.

4. Спеціальні мовні служби радіостанції в Сідней та Мельбурні, що здійснюють мовлення щодня на 50 мовах, і система телестанцій у деяких містах Австралії, що працюють за тим самим принципом. Цей феномен народився в 1970-х роках унаслідок ослаблення обмежень для в'їзду в країну емігрантів-неєвропейців. Завдання служби – інтегрувати різномовний потік приїжджих в австралійське суспільство.

Австралійське суспільство різко змінило ще в останні десятиліття ХХ ст. своє ставлення до корінного населення континенту. Із середини 1960-х років аборигенам були надані громадянські права, ухвалена система заходів щодо збереження їх традицій, мови, культури, поліпшення освіти та соціальної допомоги. Інформаційним забезпеченням корінного населення займаються ABC і Центральна асоціація засобів інформації австралійських аборигенів – СААМІ [16].

Формат внутрішніх австралійських радіопрограм, як і у світі, – це *музика, новини, спорт*. У великих містах радіостанції відводять більше чверті мовного часу музиці, 30% – розважальним передачам, більше 10% – ток-шоу, 8% – новинам, більше 6% – спорту, 3–4% – радіоінсценуванням літературних творів, 2% – релігійним передачам. Більше 4% мовного часу займають парламентські передачі, адже за-

кон 1946-го зобов'язав АВС передавати по одному з радіоканалів 76 засідань парламенту щорічно.

АВС – Австралійська мовна корпорація, назва котрої виникла 1983 року з перейменованої Австралійської мовної комісії, що згідно із Законом про мовлення 1932 року об'єднувала всі радіостанції групи А.

Сучасна структура мовлення в **Японії** являє собою біполярний світ некомерційних і комерційних станцій. Некомерційну сферу представляє найстаріша радіотелевізійна мережа Ен-Ейч-Кей, яка за розмахом своєї діяльності перевершує всі комерційні радіомережі та радіокомпанії Японії разом узяті. На початку 1990-х років із загальної кількості радіостанцій в країні – 1269 – на частку Ен-Ейч-Кей доводилося 856.

Корпорація існує за рахунок абонентської плати за телемовлення (за радіомовлення абонентську плату скасовано 1968 р.).

Реклама на Ен-Ейч-Кей заборонена.

Великі комерційні радіомережі з'явилися в Японії в середині 1960-х років, найбільш помітні з них «Джапен» і «Ніпон». Для сучасного японського радіомовлення, комерційного та некомерційного, законом визначені такі вимоги:

- захищати громадський спокій і громадську мораль;
- дотримуватися політичної коректності та нейтральності;
- представляти всі точки зору щодо складних проблем;
- дотримуватися збалансованості інформаційних, освітніх, художніх, розважальних та інших програм.

Важливою прикметою сучасного інформаційного мовлення пост-радянського простору, зокрема в **Україні**, стали прямі ефірні передачі. Так, своєю суспільною значимістю вирізняються трансляції сесійних засідань Верховної Ради України, які інформаційна служба налагодила 1990 року. Організація таких трансляцій дозволила слухачам стежити за роботою найвищого законодавчого органу держави, розширювати обізнаність із процесами законотворення.

Згідно з наказом №43 Міністерства зв'язку УРСР від 27.03.1989 було реорганізовано:

- Республіканську мережу магістральних зв'язків і телебачення №3 у м. Ворошиловграді (нині Луганськ) у Ворошиловградський радіотелевізійний передавальний центр;
- Республіканську мережу магістральних зв'язків і телебачення №7 (м. Запоріжжя) у Запорізький обласний радіотелевізійний передавальний центр.

Крім того, 1 квітня 1989 року на базі Республіканського вузла радіомовлення, радіозв'язку та телебачення (РВРТ) було створено Виробниче

об'єднання радіомовлення, радіозв'язку та телебачення (ВОРРТ) Міністерства зв'язку УРСР.

З метою підвищення ефективності керування радіотелевізійними об'єктами в Кіровоградській і Хмельницькій областях у нових умовах господарювання створені з 4 січня 1991 року в Кіровограді (нині Кропивницькому) і Хмельницькому *обласні радіотелевізійні передавальні центри (ОРТПЦ)* на правах структурних одиниць, з безпосереднім підпорядкуванням Виробничому об'єднанню РРТ [120].

У зв'язку із набуттям чинності Закону УРСР від 12.02.1991 «Про відновлення Кримської Автономної Соціалістичної республіки» і зверненням трудового колективу Кримського обласного радіотелевізійного передавального центру та згідно з наказом Міністерства зв'язку УРСР №49 від 30.04.1991 «Про реорганізації структури» Кримський обласний радіотелевізійний передавальний центр було перейменовано з 1 червня 1991 року в радіотелевізійний передавальний центр Кримської АРСР у складі Виробничого об'єднання РРТ.

Відповідно до наказу №8 від 17.06.1991 здійснено прийом-передачу об'єктів і штату Черкаського ОРТПЦ у Виробниче об'єднання РРТ (головне підприємство) – РТС Обухів, Березань, Кагарлик, Винарівка, Іванків [52].

У складі головної структурної одиниці з 1 липня 1991 року утворено госпрозрахунковий структурний підрозділ-центр технічної експлуатації радіорелейних ліній (ЦТЕРРЛ) на базі ВПУ-07600, РРС Київ і РРС Київської області.

У складі Виробничого об'єднання радіомовлення, радіозв'язку і телебачення створено структурну одиницю – Херсонський обласний радіотелевізійний передавальний центр на базі Херсонського центру технічної експлуатації засобів телебачення і радіомовлення з 1 липня 1991 року на правах структурної одиниці, з безпосереднім підпорядкуванням Виробничому об'єднанню радіомовлення, радіозв'язку і телебачення.

1992 року на базі ВОРРТ створено **Концерн радіомовлення, радіозв'язку та телебачення (Концерн РРТ) Держкомзв'язку України.**

Концерн підприємств радіомовлення, радіозв'язку та телебачення (РРТ) Державного комітету України зв'язку зареєстровано 12 лютого 1992 року за № 010-378 КЦ Виконавчим комітетом Київської місцевої ради народних депутатів. Концерн утворено на базі Виробничо-

го об'єднання радіомовлення, радіозв'язку та телебачення. Він почав функціонувати як єдиний виробничо-господарський радіотелевізійний комплекс, метою якого стало забезпечення народного господарства, населення й оборони України засобами радіомовлення, радіозв'язку та телебачення.

З метою прискорення розвитку засобів телебачення, радіомовлення та радіорелейних ліній у Сумській області 1 січня 1993 року було утворено Сумський обласний радіотелевізійний передавальний центр на базі діючих цехів РМЗ-6 (м. Полтава), Сумського цеху РРЛ, Білопільського цеху УКХр, розміщених на території Сумської області.

Згідно з наказом Міністерства зв'язку України № 91 від 07.07.1993 на базі Центру технічної експлуатації радіомовлення і телебачення Республіканської мережі магістральних зв'язків і телебачення № 5 було створено державне підприємство – Рівненський обласний радіотелевізійний передавальний центр [49].

2006 року з метою централізації системи управління, покращення взаємодії зі споживачами телекомунікаційних послуг відповідно до наказу Міністерства транспорту та зв'язку України №751 від 20.07.2006 було **реорганізовано 28 підприємств шляхом їх приєднання як відокремлених підрозділів (філій) до Концерну РРТ.**

Однією з привабливих новинок сучасного телебачення стало т. зв. *«телефонне радіо»*. З його появою слухачі дістали можливість одержувати відповіді на свої телефонні звернення на радіо прямо зі студії в момент передачі. Застосування телефона в практиці прямоефірного мовлення породило цілу низку передач, у створенні яких почали брати участь самі слухачі. Такий підхід зобов'язав журналістів враховувати різні точки зору слухачів, представників різних суспільних груп.

Важливим показником плюралізму сучасних інформаційних передач є *збалансованість викладу*: автор подає різні факти, пов'язані з об'єктом відображення, зокрема й такі, що суперечать іншим; або подає протилежні погляди в питанні, що в певний момент хвилює громадськість. За таких обставин плюралізм інформаційного мовлення стає своєрідним радником як для слухачів, так і для владних структур, допомагає продемонструвати увесь спектр суспільних настроїв, сприяє розв'язанню протиріч, що виникають у суспільстві.

Більшість зі згаданих принципів уже закріплена законодавчо й покладена в основу практичної діяльності телерадіоорганізацій. Вони стали

своєрідними гарантами основоположного права особи в демократичному суспільстві – **права на інформацію**.

У 1990-х роках було реорганізовано інформаційну службу, що дісталась у спадок від Радянського Союзу. У Києві було створено *Творчовиробниче об'єднання інформаційних та публіцистичних програм*, що стало забезпечувати підготовку інформаційних передач на всю територію України. Зі столиці України також продовжувалося мовлення редакцій, що адресували свої передачі зарубіжним слухачам. Решта інформаційних радіоредакцій були переформовані або й створені заново в адміністративно-територіальних центрах України. Зокрема, 23 із них запрацювали в обласних центрах і 46 у містах обласного підпорядкування [49].

З 1990-х років у Криму інформаційне мовлення стала забезпечувати інформаційна редакція новоствореної **державної телерадіокомпанії «Крим»**, у Києві та Севастополі – інформаційні редакції державних регіональних телерадіокомпаній.

Органічною складовою новоствореної служби інформації стали й редакції місцевого мовлення, що вели свої передачі з районних центрів, на підприємствах, будовах, в установах. У цих передачах радіо не тільки відображало найважливіші події в зоні свого впливу, а й боролось з недоліками, допомагало розвивати місцеву економіку, обстоювати інтереси місцевого населення в стосунках із центральною владою. Такі передачі розвивали громадянську активність людей, стимулювали їх участь у вирішенні суспільних проблем, у процесах демократизації на місцях.

Зазначені вище редакції утворили систему взаємопов'язаних та об'єднаних спільністю завдань телерадіоорганізацій. Здійснений розподіл обов'язків між ними дав змогу кожній із них виконувати свою працю, а слухачам – одержувати широку та різнобічну інформацію про події в центрі та на місцях, загальнодержавного й місцевого значення, про становище у світі та характерні процеси сучасності.

У 1990-х роках вирішувалося питання поширення інформаційних передач із Києва шляхом прямоєфірного мовлення. Нині для цих цілей використовують одну довгохвильову радіостанцію РВ-87, 85 радіопередавачів на середніх хвилях і понад 230 передавачів в ультракороткохвильовому діапазоні [49].

Крім того, через ці потужності транслюють інформаційні програми «Голосу Америки», Канадського державного радіомовлення, радіостанцій «Свобода» та Бі-Бі-Сі. Закордонні передачі звучать по національній мережі на основі міждержавних угод і домовленостей і до-

зволяють слухачам дізнатися про найважливіші події у світі та Україні ще й очима зарубіжних журналістів.

Одночасно із прямоефірним мовленням чимало інформаційних передач доводять до слухачів ще й засобами проводового мовлення, що зараз переживає глибоку кризу.

Прагнення Українського радіо зберегти та примножити свою аудиторію, максимально задовольнити інформаційні потреби слухачів змусило його істотно наростити обсяги інформаційного мовлення. Тепер щодоби з Києва для слухачів нашої країни та за кордон передають понад 70 випусків новин і до 20 інформаційно-аналітичних, інформаційно-оглядових та інформаційно-музичних програм. Загальний середньодобовий обсяг мовлення Національної радіокомпанії лише з Києва становить на всіх хвилях і програмах 13,5 год. В окремі дні, коли інформаційна служба веде прямоефірні трансляції, наприклад із сесійної зали Верховної Ради, ця цифра може зрости у півтора раза – майже до 20 год на добу.

Показово й те, що інформаційне мовлення *Національної радіокомпанії* тепер є багатопрограмним. Інформаційні передачі Першої програми складаються із 11 випусків новин і п'яти інформаційних програм. Із 7-ї години ранку і впродовж усього мовного дня послідовно інформує своїх слухачів про перебіг найважливіших подій дня *радіоканал «Промінь»*. Випуски новин на цьому каналі йдуть, як правило, на початку кожної години. Характерною особливістю цих випусків є те, що вони лише сповіщають, констатують найважливіші події, не вдаючись до широких узагальнень і глибокого аналізу. Це – стиль інформаційної служби «Променя», саме те, чим вона відрізняється від інформаційних передач *Першої програми*, головний зміст роботи якої якраз і полягає в поглибленому аналізі та прогнозах. Спеціалізовані випуски на культурно-мистецьку тематику йдуть також по *Третій програмі*, яка значні обсяги мовлення відводить для ознайомлення слухачів із кращими мистецькими творами [120].

Вагомо представлене інформаційне мовлення і в програмах *Всесвітньої служби Радіо України*, що задовольняє інтерес зарубіжної аудиторії до нашої держави після здобуття нею незалежності. Обсяг суто інформаційних передач цієї служби складає від 8 до 10 годин на добу. У цих передачах Всесвітня служба радіо захищає зовнішньополітичні інтереси України, об'єктивно висвітлює всю палітру думок,

поглядів і платформ у складних процесах державного будівництва, пропагує духовні надбання української нації [51].

Важливим кроком на шляху задоволення інформаційних потреб аудиторії став новий розклад передач, запроваджений на Першій програмі з 16 травня 1995 року. Він не тільки забезпечив кількісне зростання обсягів інформаційного мовлення, а й точніше врахував особливості інформаційних потреб і поведінки слухачів у певний період доби. Важливо, що більшість спеціалізованих радіожурналів і програм, таких як «*Діловий канал*», «*Парламентський канал*», «*Соборність*», «*Політична студія*», «*Ринок від А до Я*», «*Наша армія*», «*З думкою про державу*», «*Споживач*» та ін., стали своєрідним продовженням інформаційних передач.

Таким чином, в умовах незалежності інформаційне радіомовлення стало будуватися на принципово нових засадах, незмірно зросли його обсяги. Воно стало багатoproграмним і демократичним за суттю, сучасним за формами й методами здійснення.

Інформаційна служба забезпечує реалізацію державної інформаційної політики: створює належний рівень поінформованості слухачів, тим самим виконуючи свій професійний обов'язок – бути на сторожі інтересів суспільства, захищати суверенну державу. Вона не тільки інформує про щось, а й впливає на формування громадської думки, вироблення певних установок, переконань, що підштовхують людей до певних дій [104].

Зміна систем мовлення відбувається тоді, коли з'являються нові й одночасно функціональні медіапослуги, яких потребує сучасний медіаринок. Нині ера аналогового радіомовлення, як свідчить розвиток світового радіо, зокрема й українського радіоефіру, поступається перед ерою *цифрового радіо*. Сучасні радіостанції переходять з аналогових передавачів на цифрові, кількість цифрових радіоприймачів, що ними користуються індивідуальні абоненти, поступово зростає.

Аналогова система радіомовлення в Україні (хоч і забезпечує високу, зокрема в FM-діапазоні, якість передачі сигналу, що не залежить від атмосферних, географічних та індустріальних перешкод) загалом вичерпала свої можливості, а це позначається, наприклад, на можливості постійно отримувати якісний сигнал під час руху автомобіля, а також у зонах упевненого прийому аналогових АМ та ультракороткохвильових передавачів, які густо «перенаселені» сигналами радіостанцій і не мають достатніх потужностей для збільшення кількості ефірних частот [150].

Початок четвертого періоду в історії радіо пов'язують з появою *цифрового радіомовлення*, коли радіобізнес зазнав впливу нових технологій.

Цифрове радіомовлення – це метод передачі радіосигналу, який базується на цифрових технологіях, і, на відміну від аналогового методу, передбачає принципово нові можливості передачі звукових програм, створених на поєднанні мультимедійної інформації (текстової, візуальної, графічної) і власне звукової [121].

Ідеться не лише про забезпечення споживача інформацією, а й про певні сервісні послуги, що супроводжують інформацію. Наприклад, коли музичні програми супроводжують повідомлення про виконавців та авторів, що вже стало традицією для цифрового радіомовлення, то появу на дисплеї цифрового приймача текстового контенту програми, фото та відеозображень виконавців тощо цілком можна вважати сервісною (мультимедійною) подачею інформації. Тобто на екрані цифрового приймача може відображатися не лише інформація про радіостанцію (частота, мова, жанр), додаткові повідомлення про передачу (назва пісні, її текст, автори та виконавці), а й цілком самостійна інформація: новини, курси валют, прогноз погоди тощо. Уся ця інформація може бути записана в приймачі, і користувач, слухаючи радіо у фоновому режимі, може повернутися до неї тоді, коли буде потреба. Цифрові передавачі для оптимального досягнення аудиторії потребують, порівняно з аналоговими, менше потужності й значно ширше дозволяють використовувати спектр радіочастот. Цифрові передавачі можуть бути інтегровані з комп'ютерами, що сприяє якнайшвидшій обробці звукового сигналу споживачем [179].

Сучасне радіомовлення, визначаючись на межі століть із подальшим розвитком, зазнає технологічної та змістової реорганізації: стає цифровим. Хоча, за статистикою, 60% інформації, що її отримує людство за допомогою електронних мас-медіа, належить радіомовленню, однак радіо загалом помітно відстає, наприклад, від телебачення щодо залучення сучасних цифрових технологій. Такий стан справ зумовлений передусім невизначеністю з основними цифровими форматами, тобто новими шляхами розвитку радіо [148].

Першою діючою цифровою технологією для радіомовлення вважається **RDS (Radio Data System)**, яку активно використовують здебільшого в сучасних автомобільних приймачах. Ця технологія здатна подавати додаткову інформацію на *піднесучій частоті*, наприклад, під час звучання музичної композиції інформує про її назву, виконавця, а також назву та частоту радіостанції, яка, власне, її передає.

Піднесуча (аудіопіднесуча) частота – це електромагнітне коливання, призначене для утворення модульованого сигналу шляхом зміни одного або декількох параметрів цього коливання [121].

Цифрове радіомовлення розвивається на базі кількох технологій і систем мовлення – Eureka-147 (T-DAB), IBOC DARS (HD), DVB-C/T/S, DRM, ISDB та IP. Усі ці системи мовлення характеризуються певними технологічними особливостями, потребують або не вимагають виділення окремого частотного діапазону й прийняті до розробки певними країнами.

Наприклад, система **Eureka-147 (T-DAB – Digital Radio Broadcasting)** рекомендована Європейською радіомовною спілкою як загальноєвропейська для всього світу. Її прийняли не лише країни Європи, а й Китай, Індія, Австралія та Канада – і це відкриває можливість для безперешкодного обміну програмами й інформацією на міжнародному рівні. Наприклад, за домовленістю в різних країнах між провайдерами системи Eureka-147 (T-DAB) виникла можливість забезпечувати користувача цифрового радіомовлення під час його перетину кордонів на автомобілі прослуховуванням необхідної інформації без зміни частот. І це досить помітне досягнення, оскільки цифрове мовлення в різних країнах має різний частотний спектр, наприклад, у Великій Британії – це виділені частоти 200–230 МГц, а в більшості європейських країн, у Канаді чи Австралії – 1452–1492 МГц.

Альтернативою стандарту Eureka-147 (T-DAB) є система **IBOC DARS FM (In-Band On-Channel)**, яку розробляють у США і яка ґрунтується на передачі інформації на вже існуючих частотах в FM-діапазоні 88–108 МГц. Однак пропускна можливість цього стандарту не достатня для якісної передачі контенту, а його єдиною перевагою є те, що він може подавати додаткову інформацію до вже діючого аналогового FM-діапазону. Тому США розглядають можливість паралельного розвитку стандарту Eureka-147 (T-DAB). На технології IBOC базується ще один стандарт, який активно розвивається в Європі – **HD-радіо**, що дозволяє на одній аналоговій частоті мати до восьми каналів цифрового радіо [50].

Система мовлення **DRM (Digital Radio Mondiale)** – це організація цифрового радіо в діапазонах коротких, середніх і довгих хвиль до 30 МГц, що загалом розцінюється як революція в радіомовленні, подібна хіба що до винайдення транзистора. За допомогою цього стандарту можна перевести частоти з інформаційного до інформаційно-розважального типу мовлення, а також провадити паралельну подачу аналогового та цифрового сигналу. У світі створений консорціум DRM, до складу якого входять радіомовні компанії багатьох країн, оператори зв'язку, виробники DRM-приймачів і науково-дослідні інститути.

Цей стандарт, а він характеризується орієнтацією на частоти з великими зонами охоплення, актуальний для країн, де якісний прийом радіосигналу зникає, наприклад, через 30–40 км після виїзду з міста [179].

Стандарт **DVB (Digital Video Broadcasting)** у трьох режимах DVB-S (напрямку із супутника), DVB-C (через кабель) і DVB-T (наземно) – це цифрове радіомовлення, що поширюється за допомогою супутникового телевізійного мовлення, тобто цифрове мультиплексне dRadio здатне забезпечити, наприклад, через супутник HotBird-6 в одному каналі DVB до 40 некодованих радіопрограм у форматі MPEG-2. Такий стандарт дозволяє контролювати якісний сигнал в автомобілі, що рухається, і це його суттєва перевага [150].

Стандарт DVB розробили у Великій Британії, де більшість користувачів отримують цифрові радіотрансляції за допомогою телевізора, і кількість таких абонентів щодалі зростає. Люди купують цифрові телевізори й у подальшому мають можливість отримувати якісний цифровий звуковий сигнал радіостанцій.

Цифровий стандарт **ISDB** розробили в Японії. Його теж використовують для телевізійних трансляцій, однак, на відміну від DVB, він характеризується більш оптимізованими параметрами, які дозволяють спрямовувати транспортний потік інформації для ширших потреб. Це типова мовна система такої високорозвиненої держави, як Японія, але навряд чи її будуть використовувати в інших країнах, оскільки це потребує певної технологічної інфраструктури та відповідної готовності суспільства.

IP-радіомовлення – це отримання звукового сигналу радіостанцій через інтернет, що ґрунтується на IP-технологіях і передається по IP-діапазонах, а також дозволяє контролювати якість і збільшує вибір контенту.

Сучасне радіомовлення залежить від ринкового регулювання цифрових технологій. Кожну технічну новинку або технологію комерційні станції оцінюють лише з позиції отримання прибутку, тобто наскільки вони оптимальні для реклами. Наприклад, на початок 2004 року передача цифрового сигналу через супутник ADR була більш прийнятною для реклами, аніж DAB, оскільки така технологія охоплювала більшу аудиторію, тобто тих слухачів, які могли придбати цифровий радіоприймач, зорієнтований на ADR. Середня ціна ADR-приймача становила на той час, наприклад, у Німеччині приблизно 120 євро [72].

Коли супутник **Astra**, що накриває Європу, лише починав мовлення (1995), такі цифрові приймачі коштували в Німеччині майже 300 євро, через кілька років – 200 євро. Однак програми радіоформату ADR передаються на цифрових аудіопіднесучих тих самих ретрансляторів, які використовують для поширення аналогового мовлення. Тому використання стандарту ADR триватиме доти, поки Astra вестиме трансляцію радіосигналу в аналоговій формі. Оскільки Німеччина планує завершити «еру аналогового мовлення» з 2010 до 2015 року, це означатиме остаточний перехід великого сегменту європейського радіомовлення на цифровий сигнал, а, значить, і нові зміни в розвитку світового рекламного ринку та технічних стандартах радіомовлення.

Отже, у найближчому майбутньому можна буде говорити про суцільне інтерактивне «оцифровування» всесвітньої радіоаудиторії, хоча вартість цифрового радіоприймача для більшості потенційних слухачів залишатиметься найближчим часом доволі високою.

Цифрове радіо, окрім якості прослуховування програм, дозволяє модернізувати виробництво радіопродукції. Найрізноманітніші звукові цифрові комп'ютерні програми «Cool Edit», «Digiton», «Sound Force», «Dalet» та ін., є визначальними в сучасній сфері аудіоіндустрії. Запис, монтаж, зведення програм у комп'ютері з будь-яких носіїв звуку – цифрових (DAT-касети, компакт-диски, міні-диски) та аналогових (компакт-касети, студійна плівка, вінілові диски (платівки), а також подальша їхня трансляція в ефірі – це можливість постійно вдосконалювати виробництво аудіопродукції [150].

Розвиток цифрового мовлення дозволяє також говорити про нові можливості радіо, пов'язані з його функціональною особливістю – **акустичністю**. Саме за допомогою цифрового мовлення радіо отримало нову технологічну та художню форму – «Arts Acoustic» (акустичне мистецтво). Принцип акустичного мистецтва полягає у використанні стереоквадроефектів (звуків, шумів, інтонації, музики) під час передачі інформації. Тобто йдеться про можливість «осягнути» радіо, зрозуміти його сутність.

Сtereo- і квадроефекти дозволяють сприймати, зокрема, репортаж з місця події абсолютно адекватно, немов перебуваючи там, де працює кореспондент. Слухання цифрового радіо в навушниках (гарнітурах) дозволяє цілком осягнути специфіку сприйняття цифрового акустичного радіо. Наприклад, можна почути голос ведучого, який цілком об'ємно в стереорежимі повідомляє про те, що на Хрещатику відбувається демонстрація та пропонує репортаж з місця події.

Далі вмикається Хрещатик – і чути голос кореспондента праворуч, одночасно ліворуч демонстранти вигукують гасла, мер міста відповідає на запитання кореспондента тощо. Акустичне мистецтво, завдяки цифровому радіо, дозволяє радіостанціям, як засвідчує практика світового радіомовлення, заново відкривати для аудиторії радіотеатр, тепер уже технологічно видозмінений, наближений до реального сценічного сприйняття[179].

В Україні ухвалено *план розвитку телерадіопростору*, де було передбачено ймовірний перехід країни на цифрове мовлення до 17 червня 2015 року, це саме стосується й радіо зі стандартом T-DAV та експериментально – з DRM. За цим планом з 2007 року розпочався перехід на цифрове мовлення з поетапним вимкненням аналогового в Закарпатській, Одеській і Сумській областях, а з 2008-го при наявності частотного ресурсу переоформлятимуть ліцензії радіокомпаніям тільки на цифрове мовлення.

Упровадження в Україні цифрового радіомовлення підпорядковується визначеним у Європі *основним чинникам впливу на темпи та національні механізми формування цифрового телерадіопростору*:

- обсяг ринку наземного мовлення;
- ступінь зацікавленості споживачів переходом від аналогового до цифрового мовлення;
- ступінь охоплення домогосподарств цифровим мовленням;
- політичні рішення, ухвалені міжнародними організаціями, де визначено темпи й механізми припинення аналогового мовлення.

Згідно з європейськими стандартами, українське радіомовлення може застосовувати *три основні механізми припинення мовлення в аналоговому форматі*:

- 1) одночасне припинення аналогового мовлення та початок мовлення в цифровому форматі в межах усієї держави;
- 2) поетапне впровадження цифрового мовлення з одночасним поетапним припиненням аналогового мовлення в окремих регіонах країни (зі збереженням короткострокового паралельного мовлення в обох форматах);
- 3) поетапне припинення аналогового мовлення з метою звільнення частот для розгортання цифрового мовлення (без збереження короткострокового паралельного мовлення в обох форматах).

У рішенні Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення за основу було взято другий напрям, що дозволяє переходити до цифрових стандартів без різких економічних коливань на

радіомовному ринку. Бо загалом процес переходу від аналогового мовлення до цифрового, хоча й відкриває для суспільства, держави чи радіокомпаній низку нових переваг в отриманні інформації та її виборі, усе ж таки може призвести до зменшення надходжень від реклами, абонентської плати, зменшуватиме конкуренцію на ринку програмних послуг і технологій [117].

Перехід на цифрове радіомовлення в Україні має стати основною метою національної політики у сфері радіомовлення, до якої належить:

- забезпечення ефективності використання радіочастотного ресурсу;
- розширення спектру програмних та інтерактивних послуг у радіофері та підвищення їх якості;
- захист конкуренції на радіомовному ринку.

Однією з особливостей упровадження цифрового радіо в Україні є *роль суспільного мовлення*, яке, хоча й законодавчо затверджено, однак поки що в Україні не працює. Однією з особливостей розвитку цифрового радіомовлення в Європі є доступ до програм суспільного мовлення, при цьому суспільне мовлення відіграє домінуючу роль у процесі переходу до цифрового формату. І цей перехід сплановано таким чином, що суспільне мовлення не втрачає своєї аудиторії, враховує фінансові можливості комерційних мовців і забезпечує місцеві мовні й національні особливості слухачів [92].

У країнах Європи не існує єдиної процедури ліцензування суспільних мовців, однак це не впливає на забезпечення плюралізму в процесі впровадження цифрового мовлення, що вважається надзвичайно важливим аспектом становлення цифрового радіомовлення в Україні. Відкритість і публічність – такі основні чинники, які варто враховувати щодо визначення кола суб'єктів, що отримують основну частину фінансування для переходу на цифрове мовлення. У деяких європейських країнах такими суб'єктами є організації суспільного мовлення, в інших – комерційні мовці чи оператори мереж. Однак незалежно від системи впровадження цифрового радіомовлення, її політичної, економічної чи соціальної доцільності в Україні, як і в Європі, мають існувати механізми державної підтримки цього процесу, що ґрунтуються передусім на прямому бюджетному фінансуванні та готовності суспільства отримати нові інформаційні переваги й можливості вибору.

Щодо *сучасних зв'язків радіо й літератури, сценічного мистецтва* можемо констатувати той факт, що в останні роки інтерес аудиторії до художніх передач на радіо поступово починає відроджуватися. Адже доведено, що «українська радіоп'єса з творчої та комерційної точок зору цілком виправдовує себе не тільки як жанр радіомовлення, а і як жанр літератури (про що свідчить успішна участь українських радіоп'єс у літературних конкурсах, проголошених різноманітними часописами).

Останнім часом художнє радіомовлення намагається адаптувати свою спадщину до сучасних вимог шляхом пристосування. У радіоефірі з'являються подання в межах півгодинних відрізків найвиразніших епізодів з тривалих вистав минулих років, об'єднаних редакторським коментарем.

Оригінальне радіомистецтво завдяки своїм неперевершеним адаптивним можливостям може повноцінно існувати навіть у кліповому хронологічному форматі. Звичайно, за умов, якщо образне вирішення оригінального радіотвору буде знайдено з урахуванням відповідних технологічних вимог» [22, 306].

Нині літературні програми та вистави радіотеатру все частіше з'являються в ефірі державних радіомовних компаній і каналів (як-от радіоканал «Культура»). У них беруть участь відомі артисти театру і кіно, їх імена приваблюють слухачів, яким цікаво ознайомитися з іншою стороною обдарування улюбленого виконавця. З читанням своїх творів виступають сучасні письменники.

Поступово починає відновлюватися навіть така форма спілкування працівників ефіру і слухачів, як листи до редакції, тільки тепер листування проходить в інтернет-просторі – на форумах, які існують на сайтах радіостанцій.

Великою популярністю в користувачів інтернет-мережі користуються електронні ресурси, на яких можна почути аудіозаписи навіть програм радянського літературно-драматичного мовлення.

Усе частіше в ефірі вдається почути й сучасні радіоспектаклі, виконані на високому художньому рівні. Завдяки розвитку сучасної техніки записи цих вистав можна без зусиль знайти в електронному вигляді на тематичних сайтах і в соціальних мережах [39, 104].

Питання до самоконтролю

1. Дайте визначення понять: радіотеатр, літературний театр на радіо.
2. Вкажіть постановки українського літературного радіотеатру.
3. Які актори були задіяні в інсценізаціях українського радіо?
4. Інсценізація якої драматичної поеми Ліни Костенко була здійснена і на радіо, і на телебаченні?
5. Назвіть рік створення виробничого об'єднання радіомовлення, радіозв'язку та телебачення Міністерства зв'язку УРСР.
6. Охарактеризуйте нові форми роботи Концерну радіомовлення, радіозв'язку та телебачення Держкомзв'язку України.
7. Як використовують «телефонне радіо» в прямоефірних передачах?
8. Як впливає використання «телефонного радіо» на роботу журналістів?
9. У який спосіб інформаційна служба радіо впливає на розвиток громадянської активності слухачів?
10. Коли Україна уклала міжнародні державні домовленості на трансляцію інформаційних програм «Голосу Америки», Канадського державного радіомовлення, радіостанцій «Свобода» та Бі-Бі-Сі.
11. Охарактеризуйте випуски новин Першої програми українського радіо.
12. Назвіть стильові особливості інформаційної служби програми «Промінь».
13. Проаналізуйте інформаційні передачі Першої програми українського радіо.
14. Охарактеризуйте культурно-мистецьку тематику Третьої програми українського радіо.
15. Чи є робота інформаційної радіослужби віддзеркаленням реалізації державної інформаційної політики?
16. Дайте визначення понять: аналогове радіомовлення, цифрове радіомовлення.
17. Чому сучасні радіостанції переходять з аналогових передавачів на цифрові? Як пов'язані цифрові технології та радіо- й медіапослуги?
18. Охарактеризуйте RDS (Radio Data System) як першу діючу цифрову технологію для радіомовлення, яку активно використовують здебільшого в сучасних автомобільних приймачах?

19. Охарактеризуйте Eureka-147 (T-DAB), IBOC DARS (HD), DVB-C/T/S, DRM, ISDB та IP як базові технології й мовленнєві системи цифрового радіомовлення.

20. У якій країні розроблено цифровий стандарт DVB (Digital Video Broadcasting)? Назвіть його основні режими.

21. Чи можна використовувати цифровий стандарт ISDB для телевізійних трансляцій?

22. Розкрийте суть IP-радіомовлення й отримання звукового сигналу радіостанцій через інтернет.

23. Яким чином цифрові програми «Cool Edit», «Digiton», «Sound Force», «Dalet» використовують у сучасній сфері аудіоіндустрії?

24. Як розвиток цифрового мовлення впливає на нові акустичні можливості радіо?

25. Охарактеризуйте «Arts Acoustic» як нову технологічну та художню форму радіо.

26. Як використовують стереоквадроефекти на радіо?

27. Назвіть основний принцип акустичного мистецтва.

28. Розкрийте суть переходу на цифрове радіомовлення в Україні.

Література: 15, 53, 56, 72, 73, 78, 79, 81, 117, 136, 137, 146, 150, 160, 179.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамов С. О. Українське телебачення: вчора, сьогодні, завтра / С. О. Абрамов, В. О. Горобцов, М. М. Карабанов, І. Г. Машенко, В. А. Петренко ; [І. С. Чиж (заг. ред.)]. – К. : Дирекція ФВД, 2006. – 648 с.
2. Лейла Александер-Гаррет. Андрей Тарковский: собиратель снов / Александер-Гаррет Лейла. – М. : Аст Астрель, 2009. – 512 с.
3. Алфьорова З. І. Історія кінематографа і телебачення : навч. посіб. / З. І. Алфьорова. – Х. : ХДАК, 2007. – Ч. 1. – 87 с.
4. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова. – Х. : ХДАК, 2008. – 268 с.
5. Андрищенко М. Ю. Іміджеві імперативи українського телебачення : монографія / М. Ю. Андрищенко. – К. : Щек, 2008. – 216 с.
6. Антониони об Антониони : Статті. Інтерв'ю / пер. с итал. ; сост. и коммент. О. Б. Бобровой. – М. : Радуга, 1986. – 399 с.
7. Арнхейм Рудольф. Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм ; пер. с англ. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
8. Багиров Э. Г. Основы телевизионной журналистики / Э. Г. Багиров. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 238 с.
9. Базен Андре. Что такое кино? : сборник статей / Андре Базен ; пер. с фр. – М. : Искусство, 1972. – 384 с.
10. Базюк Л. З історії телебачення Львівщини / Л. Базюк // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. – Львів, 2005. – С. 56–69.
11. Бакинська О. Культура телевізійного мовлення та його вплив на телеаудиторію / О. Бакинська // Телерадіожурналістика: історія, теорія, практика, погляд у майбутнє : збірник науково-методичних праць. – Львів : ред.-вид. відділ Львівського університету, 1997. – 160 с.
12. Бакулев Г. П. Спутниковое телевидение в Европе / Г. П. Бакулев. – М., 1992. – 467 с.
13. Бергер А. А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию / А. А. Бергер. – М., 2005. – 206 с.
14. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / сост. А. В. Парина и В. В. Гульченко. – М. : Радуга, 1985. – 528 с.
15. Білянська О. Мовна агресія як антипод культури мовлення / О. Білянська // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. – Львів, 2003. – С. 12–21.
16. Близнюк А. С. Радіоп'еса. Специфіка, виразні засоби / А. С. Близнюк // Вісник Житомирського ун-ту ім. І. Франка. – Вип. 30, 2006. – С. 127–130.
17. Борецкий Р. А. Телевидение на перепутье : сб. ст. 1989–1998 / Р. А. Борецкий. – М. : НИАНО Институт истории и социальных проблем телевидения, 1998. – 105 с.
18. Борецкий Р. А. Телевидение как социальная технология и социальный институт / Р. А. Борецкий // Телерадиоэфир: история и современность. – М., 2005. – С. 122–131.

- 19.Борецкий Р. А. Осторожно, телевидение! / Р. А. Борецкий. – М. : ИКАР, 2002. – 259 с.
- 20.Борецкий Р. А. Телевизионная журналистика : учеб. пособ. / Р. А. Борецкий, Г. Н. Бровченко. – М., 2002. – 427 с.
- 21.Браццло С. Б. Формирование системы отечественного многопрограммного ТВ: особенности организации и менеджмента / С. Б. Браццло. – М. : Диалог – МГУ: МАКС Пресс, 2000. – 44 с.
- 22.Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. / Л. І. Брюховецька. – К. : Логос, 2011. – 391 с.
- 23.Брюховецька Л. Іван Миколайчук / Л. Брюховецька. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр»; Академія, 2004. – 272 с.
- 24.Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка / Л. Брюховецька. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр»; Задруга, 2006. – 288 с.
- 25.Брюховецька Л. І. Леонід Осика / Л. І. Брюховецька. – К. : Академія, 1999. – 220 с.
- 26.Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х / Л. Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с.
- 27.Брюховецька Л. Своєрідне кіно Леоніда Бикова / Л. Брюховецька. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр»; Задруга, 2010. – 340 с.
- 28.Бугрим В. В. Телебачення прямого ефіру : навч. посіб. / В. В. Бугрим, І. Г. Мащенко. – К., 1991. – 214 с.
- 29.Бурдые П. О телевидении и журналистике / П. Бурдые. – М. : Институт экспериментальной социологии, 2002. – 157 с.
- 30.Бурий А. Історія світового та вітчизняного кіномистецтва : навч.-метод. посіб. : у 2-х ч. / А. Бурий. – Дрогобич, 2010. – 189+140 с.
- 31.Вайда Анджей. Кіно і решта світу : автобіографія / Анджей Вайда ; пер. з польс. В. Авксентьевої. – К. : Етнос, 2004. – 312 с.
- 32.Вайда Анджей. Повертаючись до перейденого / Анджей Вайда ; пер. з польс. та упор. В. Авксентьевої. – Львів : Каменяр, 2000. – 158 с.
- 33.Вакурова Н. В. Типология жанров современной экранной продукции : учеб. пособ. / Н. В. Вакурова, Л. І. Московкин. – М., 2002. – 304 с.
- 34.Валуев Н. А. Влияние телевизионной политической рекламы на психическое состояние телезрителя / Н. А. Валуев ; Моск. открытый соц. ун-т, соц.-психол. ф-т, каф. полит. психологии. – М. : Изд-во МГОУ, 2003. – 60 с.
- 35.Ваніна О. Значення голосу і манери говорити для теле- і радіожурналістів / О. Ваніна // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. – Львів, 2002. – С. 23–31.
- 36.Вартанова Е. Л. Северная модель в конце столетия. Печать, ТВ и радио стран Северной Европы между государственным и рыночным регулированием / Е. Л. Вартанова. – М., 1998. – 183 с.
- 37.Вартанов А. С. На телевизионных подмостках. Актуальные проблемы телевизионного творчества / А. С. Вартанов. – М. : КДУ; Высшая школа, 2003. – 320 с.
- 38.Вачнадзе Г. Н. Всемирное телевидение / Г. Н. Вачнадзе. – Тбилиси, 1989. – 805 с.

- 39.Вдовина Е. А. Художественное радиовещание в отечественной культуре: традиции и современность / Е. А. Вдовина // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. – Вып. 80. – С. 99–105.
- 40.Висконти о Висконти / Пер. с итал. ; предисл. В. Божовича. – М. : Радуга, 1990. – 445 с.
- 41.Воложин С. И. Когда кино было / С. И. Воложин. – Одеса : Негоциант, 2000. – 102 с.
- 42.Галушко Р. И. Западное телевидение и «массовая культура» / Р. И. Галушко. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 240 с.
- 43.Глейзер М. С. Радио и телевидение в СССР. Даты и факты (1917–1986) / М. С. Гейзер. – М. : Госкомитет СМ СССР по радиовещанию и телевидению, 1965. – 230 с.
- 44.Глинская И. Ю. Человек в системе массовых коммуникаций : монография / И. Ю. Глинская. – М. : Проспект, 2009. – 172 с.
- 45.Госейко Любомир. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / перекл. з фр. – К. : Кіно-Коло, 2005. – 464 с.
- 46.Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения : учеб. пособ. / Н. А. Голядкин.– М. : Аспект Пресс, 2004. – 141 с.
47. Гоян В. В. Телевізійний ведучий міжнародного телеканалу: стиль, образ, типаж / В. В. Гоян // Наукові записки Інституту журналістики, 2005. – Т. 19. – С. 43–45.
- 48.Гоян В. В. Типові та жанрові особливості інформаційної програми : навч. посіб. / В. В. Гоян. – К. : Дніпро, 2001. – 154 с.
- 49.Гоян О. Я. Телебачення і радіомовлення України: роздержавлення і приватизація / О. Я. Гоян, В. В. Гоян // Роль ЗМІ в процесах державотворення. – К., 1998. – С. 59–63.
- 50.Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова / Е. И. Горфункель. – СПб. : Левша, 2015. – 528 с.
- 51.Гресько О. В. Громадське (суспільне) мовлення: світовий контекст / О. В. Гресько // Наукові записки Інституту журналістики, 2006. – Т. 24. – С. 199–201.
- 52.Гриценко М. С. Роль вітчизняного законодавства в діяльності місцевих телерадіокомпаній / М. С. Гриценко // Наукові записки Інституту журналістики, 2001. – Т. 5. – С. 88–90.
- 53.Дацюк С. Современное новостное производство / С. Дацюк. – М., 2000. – 245 с.
- 54.Делез Жиль. Кино. – Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время / пер. с фр. – М. : Ал. Маргинем, 2004. – 624 с.
55. Дзаваттини Чезаре. Дневник жизни и кино : статьи, интервью. Добряк Тото / Чезаре Дзаваттини. – М. : Искусство, 1982. – 302 с.
56. Дилтс Р. Фокусы языка. Изменение убеждений с помощью НЛП / Р. Дилтс. – СПб : Питер, 2009. – 320 с.
57. Дмитровський З. Є. Телевізійна журналістика : навч. посіб. / З. Є Дмитровський. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені І. Франка, 2006. – 208 с.

58. Добротворский С. Кино: история пространства / С. Добротворский // Кино на ощупь. – СПб. : Сеанс, 2005. – 426 с.
59. Довженко і кіно ХХ століття : зб. ст. / упор. Л. Брюховецька, С. Тримбач. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр»; ТАТ, 2004. – 264 с.
60. Дротенко В. І. Кіномистецтво і телебачення : навч. посіб. / В. І. Дротенко. – Дрогобич : редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2012. – 116 с.
61. Егоров В. В. Телевидение между прошлым и будущим / В. В. Егоров. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 238 с.
62. Егоров В. В. Телевидение: Страницы истории / В. В. Егоров. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 312 с.
63. Егоров В. В. Космические телемосты / В. В. Егоров. – М. : Искусство, 1982. – 143 с.
64. Егоров В. В. Основные понятия телевидения / В. В. Егоров. – М. : Радуга, 1992. – 209 с.
65. Жан-Люк Годар. Страсть между черным и белым / Ж.-Л. Годар ; сост. М. Ямпольский. – М. : Искусство, 1991. – 265 с.
66. Жанкола Жан-Пьер. Кино Франции (1958–1978) / Жанкола Жанж-Пьер ; пер. с фр. – М. : Радуга, 1984. – 406 с.
67. Жугай В. Проблеми якісної продукції в українському телебаченні / В. Жугай // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. – Львів, 2000. – С. 76–88.
68. Зайцева Л. А. Киноязык: искусство контекста / Л. А. Зайцева. – М. : Искусство, 2004. – 242 с.
69. Про телебачення і радіомовлення : Закон України: станом на 12 вересня 2008 р. / Верховна Рада України. – Офіц. вид. – К. : Парламентське видавництво, 2008. – 54 с. – (Закони України).
70. Западный кинематограф: проблемы и тенденции. США, Италия, Франция, Испания, ФРГ, Финляндия. – М. : Знание, 1981. – 160 с.
71. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості / В. Й. Здоровега. – 3-тє вид. – Л. : ПАІС, 2008. – 276 с.
72. Зенгер П. Стандарт DRM: особенности, возможности, преимущества / П. Зенгер // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. – 2006. – №5. – С. 34–46.
73. Зражевська Н. І. Масова комунікація і культура / Н. І. Зражевська. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 171 с.
74. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності / І. Б. Зубавіна. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 272 с.
75. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К. : Щек, 2008. – 365 с.
76. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна. – К. : Інститут проблем сучасного мистецтва, 2007. – 296 с.
77. Ілленко Ю. Парадигма кіно / Ю. Ілленко. – К. : Абрис, 1999. – 416 с.
78. Ильченко С. Н. Технология СМИ. Творческие профессии на телевидении и радио / С. Н. Ильченко, В. Ф. Познин, Е. П. Почкай. – СПб., 2003. – 203 с.

79. История советской радиожурналистики: Документы. Тексты. Воспоминания. 1917–1945. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 440 с.
80. История советского кино : в 4-х т. – М., 1978.
81. Історія національного радіоефіру : архівні матеріали (1942–1969). – К., 2004. – 115 с.;
82. Історія українського радянського кіно : у 3-х т. – Т. 1: 1917–1930. – К. : Наукова думка, 1986. – 248 с.
83. Історія українського радянського кіно : у 3-х т. – Т. 2: 1931–1945. – К. : Наукова думка, 1987. – 216 с.
84. Канюка М. С. Тележурналістика: телевізійний фільм : навч. посіб. / М. С. Канюка, В. В. Ілляшенко. – К. : Вища школа, 1987. – 116 с.
85. Капелюшний А. О. Дев'ятологія мас-медіа : практикум / А. О. Капелюшний. – Львів : ПАІС, 2000. – 208 с.
86. Капелюшний А. Росіянізми в телевізійному мовленні і в газетному тексті / А. О. Капелюшний // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. – Львів, 2002.
87. Капельгородська Н. Кіномистецтво України в біографіях / Н. Капельгородська, Є. Глущенко, О. Синько. – К. : АВДІ, 2004. – 712 с.
88. Карабанов М. М. Українське телебачення: роки, події, звершення / М. М. Карабанов, В. Я. Бойко, І. Ф. Курус, І. Г. Мащенко, Д. В. Неліпа, В. М. Петренко ; [М. М. Карабанов (ред.)]. – К. : Дирекція ФВД, 2008. – 400 с.
89. Катанян В. Параджанов. Цена Вечного праздника / В. Катанян. – Н. Новгород : ДЕКОМ, 2001. – 248 с.
90. Квіт С. Масові комунікації / С. Квіт ; Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 206 с.
91. Кэррол В. М. Новости на TV / В. М. Кэррол. – М. : Мир, 2000. – 256 с.
92. Кийт М. Радиостанция / М. Кийт ; пер. с англ. А. И. Филекина. – М. : Мир, 2001. – 462 с.
93. Кино в мире и мир кино : сб. ст. // Мировое кино в контексте культуры: XXI век. – М. : Материк, 2003. – 212 с.
94. Кино : энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.
95. Кинословарь : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1966–1970. – Т. 1: А–Л. – 975 с.; Т. 2: М–Я. – 1422 с.
96. Клер Рене. Сценарии и комментарии / Клер Рене ; пер. с фр. – М. : Искусство, 1969. – 336 с.
97. Ковтун В. Г. Учебная телевизионная радиопередача / В. Г. Ковтун, В. Г. Осинский. – Л., 1989. – 186 с.
98. Козлов И. И. Взор ума: Визуальное мышление глазами философа / И. И. Козлов. – М. : Горизонт, 2001. – 234 с.
99. Козлов Л. К. Произведение во времени : статьи, исследования, беседы / Л. К. Козлов. – М. : Эйзенштейн центр, 2005. – 448 с.
100. Колодяжная В. История зарубежного кино / В. Колодяжная, И. Трутко. – Т. 2 (1929–1945). – М. : Искусство, 1970. – 436 с.

101. Комаров С. История зарубежного кино / С. Комаров. – Т. 1: Немое кино. – М. : Искусство, 1965. – 416 с.
102. Коломиец В. Г. Телерекламный бизнес / В. Г. Коломиец, И. А. Полуэктова. – М. : Горизонт, 2001. – 312 с.
103. Кондратенко Н. В. Специфіка формування іміджу українських телеканалів / Н. В. Кондратенко // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 101. – С. 31–34.
104. Коновець О. Ф. Масова комунікація: теорії моделі технології / О. Ф. Коновець. – К. : ЛГУ, 2009. – 266 с.
105. Копистинська І. М. Проблематика засобів масової комунікації : конспект лекцій : у 2 ч. / І. М. Копистинська, Т. С. Гринівський ; Чернівецький національний ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – Ч. 1. – 72 с.; Ч. 2. – 96 с.
106. Коренчук К. Е. Основные тенденции в развитии французского телевидения в 90-е годы XX века / К. Е. Коренчук // Массовая коммуникация / МГИМО. – М. – 2001. – № 1. – С. 171–180.
107. Корнієнко І. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії / І. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1970. – 228 с.
108. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно / З. Кракауер ; пер. з нім. – К. : Грані-Т, 2009. – 384 с.
109. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; пер. с англ. – М. : Искусство, 1974. – 100 с.
110. Краткая история советского кино / А. Грошев, С. Гинсбург, И. Долинский и др. – М. : Искусство, 1969. – 615 с.
111. Кузнецов Г. В. Телевизионная журналистика : учебник / Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровський. – М. : Высшая школа, 2002. – 304 с.
112. Кузнецова О. Д. Засоби масової комунікації : навч. посіб. – Вид. 2-ге, перероб. й допов. / О. Д. Кузнецова. – Львів : ПАІС, 2005. – 200 с.
113. Кьярини Луиджи. Сила кино / Луиджи Кьярини ; пер. с итал. – М. : Из-во иностранной литературы, 1965. – 256 с.
114. Лидзани Карло. Итальянское кино / Карло Лидзани ; пер. с итал. – М. : Искусство, 1956. – 196 с.
115. Лизанчук В. В. Радіожурналістика: засади функціонування : підручник / В. В. Лизарчук. – Львів : ПАІС, 2000. – 366 с.
116. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн. – М. : Кучково поле, 2014. – 213 с.
117. Масляник О. Молодіжна політика на Львівському телебаченні і радіо – від концепції до втілення // Збірник науково-методичних праць. – Львів : ред.-вид. віддл. Львівського ун-ту, 1997. – С. 51–55.
118. Мащенко І. Г. Телебачення України / І. Г. Мащенко. – К. : Тетра, 1998. – Т. 1: Телебачення de facto. – 511 с.
119. Мащенко І. Г. Телебачення України / І. Г. Мащенко. – К. : Тетра, 2000. – Т. 2: Телебачення de jure. – 528 с.
120. Мащенко І. Г. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу / І. Г. Мащенко. – К. : Україна, 2005. – 381 с.

121. Мащенко І. Г. Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо / І. Г. Мащенко. – Запоріжжя : Дике Поле, 2006. – 512 с.
122. Мащенко І. Г. Міфи і реалії телерадіоефіру / І. Г. Мащенко. – К. : Агентство ТРК, 2001. – 288 с.
123. Миславский В. Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена / В. Миславский. – Харьков : Торгсин, 2005. – 576 с.
124. Миславський В. Альфред Федецький / В. Миславський. – Х. : Фактор, 2010. – 216 с.
125. Мітчук О. Нова суспільно-політична лексика сучасних ЗМІ / О. Мітчук // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. – Львів, 2003. – С. 34–42.
126. Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром : учеб. пособ. / С. А. Муратов. – М. : Аспект-пресс, 2007. – 201 с.
127. Мусієнко О. Новаторські течії у французькому кінематографі (друга половина ХХ століття) : навч. посіб. / О. Мусієнко. – К. : Заповіт, 2005. – 116 с.
128. Нариси з історії кіномистецтва України / Акад. мистецтв України ; [редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. ; ред.-упоряд. І. Зубавіна]. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 862 с.
129. Нахапетов В. М. Участь місцевого телебачення у виборчих кампаніях / В. М. Нахапетов. – Одеса, 2000. – 189 с.
130. Невмержицька О. Розважальні програми основних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків : монографія / О. Невмержицька ; Дрогобицький держ. педагогічний ун-т ім. І. Франка. – Дрогобич, 2007. – 196 с.
131. Новий тлумачний словник української мови / уклад. І. О. Радченко. – К.; Подільський : Абетка, 2006. – 544 с.
132. Одегова А. В. О некоторых тенденциях развития телеиндустрии в современной Франции (по материалам рубрики «Медья» газеты «Монд») / А. В. Одегова // Вест. Моск. ун-та. – Сер. 10: Журналистика. – М., 2007. – № 3. – С. 113–117.
133. Одегова А. В. Современный французский телебизнес / А. В. Одегова // Открытое образование. – 2006. – № 3 (56). – С. 88–95.
134. Одегова А. В. Типология телевизионных программ в зарубежных странах / А. В. Одегова // День научного творчества студентов : материалы науч.-практ. конф. : в 2 ч. – М. : Изд-во МГУ, 2004. – Ч. 1. – С. 38–39.
135. Органов Г. А. Телевидение по-американски / Г. А. Органов. – М. : Искусство, 1985. – 287 с.
136. Останнє десятиліття ЗМІ. Від Кучми до Ющенка: десятилітній марафон стояння на місці // Телекритика. – 2009. – № 12 (70).
137. Очерки истории советского радиовещания и телевидения : в 2 ч. / под ред. Г. А. Казакова, А. И. Мельникова, А. И. Воробьева. – М. : Мысль, 1972. – 190 с.

138. Параджанов Сергей. Исповедь / Сергей Параджанов ; сост., статья, предисловия к сценариям, комментарии К. Церетели. – СПб. : Азбука, 2001. – 656 с.
139. Патерсон Р. Как анализировать современное телевидение / Р. Патерсон // Медиа. Введение. – [2-е изд.]. – М., 2005. – 307 с.
140. Первый век кино / сост. К. Разлогов. – М. : Локид, 1996. – 720 с.
141. Плавник А. А. Основные этапы развития аудиовизуальных СМИ : учеб.-метод. комплекс / А. А. Плавник. – Минск : Белорус. гос. ун-т., 2003. – 103 с.
142. Плахов А. Катрин Денев от «Шербургских зонтиков» до «8 женщин» / А. Плахов. – Тверь, 2005. – 544 с.
143. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості / Г. П. Погребняк. – К. : НАКККіМ, 2012. – 128 с.
144. Погребняк Г. П. Видатні постаті в історії кінорежисури : навч. посіб. / Г. П. Погребняк. – К. : НАКККіМ, 2002. – 114 с.
145. Поетичне кіно: заборонена школа. – К. : АртЕк; редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – 464 с.
146. Почкай Е. П. Технология СМИ: выразительные средства телевидения и радио / Е. П. Почкай. – СПб. : СПбГУ, 2000. – 104 с.
147. Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения / С. Пресс. – М., 2003. – 146 с.
148. Радио: музыкальное, новостное, общественное... / под ред. В. А. Сухаревой, А. А. Аллахвердова. – М. : ФНР, 2001. – 224 с.
149. Ренуар Жан. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий / Жан Ренуар ; пер. с фр. ; сост. И. Лищинский. – М. : Искусство, 1972. – 256 с.
150. Рихтер С. Г. Цифровое радиовещание / С. Г. Рихтер. – М. : Горячая линия – Телеком, 2007. – 352 с.
151. Садуль Жорж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль ; пер. с фр. – Т. 6: Кино в период войны 1939–1945. – М., 1963.
152. Садуль Жорж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль ; пер. с фр. – Т.1, 2, 3. – М., 1958–1961.
153. Сапунов Б. М. Культурология телевидения / Б. М. Сапунов. – М. : Айыына, 2001. – 300 с.
154. Саруханов В. А. Азбука телевидения : учеб. пособ. / В. А. Саруханов. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 154 с.
155. Сербенська О. А. Ефірне мовлення у взаєминах з усною мовою / О. А. Сербенська // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук-метод. праць. – Львів, 2002. – С. 112–124.
156. Сербенська О. А. Культура усного мовлення : практикум / О. А. Сербенська. – К. : Центр навчальної літератури, 2004. – 216 с.
157. Сербенська О. Актуальні проблеми екології української мови та сучасні засоби масової комунікації / О. Сербенська // Українська періодика: історія і сучасність : доповіді та повідомлення VII Всеукр. наук.-теорет. конф. / за ред. М. М Романюка. – Львів, 2002. – С. 132–141.

158. Сербенська О. Суржик: «низька мова» безлад чи мовна патологія / О. Сербенська // Телевізійна й радіожурналістика : зб. наук.-метод. праць. Львів, 2001. – С. 16–25.
159. Сергій Параджанов. Злет. Трагедія. Вічність : твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / упор. Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк. – К. : Спалах, 1994. – 280 с.
160. Скляр Б. Цифровая связь. Теоретические основы и практическое применение / Б. Скляр. – М. : Вильямс, 2003. – 1107 с.
161. Слободян М. Національний телерадіопростір та його програмне заповнення / М. Слободян // Україна: інформація і свобода слова : зб. законодавчих актів, нормативних документів та статей фахівців / упоряд. А. М. Задворний. – К. : Молодь, 1997. – С. 717–722.
162. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954–1961. – Т. 7. – 570 с.
163. Строеие фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. ст. / сост. К. Разлогов. – М. : Радуга, 1984. – 280 с.
164. Тадао Сато. Кино Японии / Сато Тадао ; пер. с англ. – М. : Радуга, 1986. – 224 с.
165. Тарковский Андрей. Ностальгия / Андрей Тарковский ; сост. П. Волкова. – М. : Зебра Е., 2008. – 496 с.
166. Телебачення спецоперацій. Маніпулятивні технології в інформаційно-аналітичних програмах українського телебачення: моніторинг, методи визначення та засоби протидії : рекомендації щодо принципів відкритої редакційної політики телеканалів / Н. Лігачова, М. Черненко, В. Іванов, А. Дацюк. – К. : Телекритика, 2003. – 266 с.
167. Телевизионная эстрада / отв. ред.: Ю. Богомолов, А. Варганов. – М. : Искусство, 1981. – 254 с.
168. Телевидение вчера, сегодня, завтра / сост. Е. С. Сабашникова. – М. : Искусство, 1985. – Вып. 5. – 252 с.
169. Телерадіомовлення в Європі: тенденції і перспективи на прикладі Німеччини та України. – К., 1997. – 84 с.
170. Теплиц Ежи. История киноискусства / Ежи Теплиц ; пер. с польс. – М. : Прогресс. – Т. 1 (1895–1927), 1968. – 336 с.; Т. 2 (1928–1933), 1971. – 280 с.; Т. 3 (1934–1939), 1973. – 272 с.; Т. 4 (1939–1945), 1974. – 316 с.
171. Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі / С. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2007. – 800 с.
172. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку / Ф. Трюффо. – М. : Б-ка кинovedческих записок, 1996. – 173 с.
173. Туровская М. Blow up, или Герои безгеройного времени-2 / М. Туровская. – М. : МИК, 2003. – 288 с.
174. Українське телебачення : роки, події, звершення / ред. М. М. Карабанов. – К. : Дирекція ФВД, 2008. – 400 с.
175. Урвалов В. А. Очерки истории телевидения / В. А. Урвалов. – М. : Наука, 1990. – 216 с.

176. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості) / С. М. Холодинська // Вісник Маріупольського державного університету. – 2012. – Вип. 4. – С. 96–102.
177. Цвик В. Л. Телевизійна журналістика: історія, теорія, практика / В. Л. Цвик. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 382 с.
178. Цифрове звукове радіовещання / А. В. Выходец, С. Н. Ганжа, В. А. Лапин ; под общ. ред. Н. К. Михайлова. – Одеса : Феникс, 2006. – 272 с.
179. Чаплин Чарльз. Моя біографія / Чарльз Чаплин ; пер. с англ. – М. : Искусство, 1966. – 496 с.
180. Черков Г. Екранний світ – діалог реальностей : монографія / Г. Черков ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2003. – 224 с.
181. Чміль Г. Екранна культура: плюральність проявів / Г. Чміль. – Х. : Крук, 2003. – 334 с.
182. Шаповал Ю. Г. Телевізійна публіцистика: методологія, методи, майстерність : монографія / Ю. Г. Шаповал. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2002. – 233 с.
183. Шевелев Г. А. О некоторых тенденциях развития телевидения на рубеже XXI века / Г. А. Шевелев // Телевидение на рубеже двух веков : материалы международной науч.-практ. конф. – М. : АОН, 1989. – 461 с.
184. Ширман Р. Н. Умное телевидение: мастер-класс / Р. Н. Ширман. – К., 2011. – 260 с.
185. Шитова В. Лукино Висконти / В. Шитова. – М. : Искусство, 1965. – 186 с.
186. Шклярєвський Г. Режисура: морфологія та синтаксис екранних мистецтв : навч. посіб. / Г. Шклярєвський, Ю. Терещенко. – К. : Либідь, 2004. – 260 с.
187. Школьна О. Джерела з історії радіожурналістики / О. Школьна // Журналістика : науковий збірник. – К., 2005. – Вип. 4 (29). – С. 32–38.
188. Школьна О. Радіопреса України (20–30-ті рр. ХХ ст.) / О. Школьна // Українська періодика: історія і сучасність : доп. та повідом. VIII Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 24–26 жовтня 2003 р. – Л., 2003. – С. 120–126.
189. Школьна О. Становлення радіопреси України (20–30-ті рр. ХХ ст.) / О. Школьна // Журналістика : науковий збірник. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 21–29.
190. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. / С. Эйзенштейн. – Т. 2. – М. : Искусство, 1964. – С. 269–273.
191. Яковець А. В. Телевізійна журналістика: теорія і практика / А. В. Яковець. – К. : Либідь, 2007. – 239 с.
192. Якубенко Л. Впровадження цифрового мовлення на Сумщині – питання національної безпеки / Л. Якубенко // Телерадіокур'єр. – 2008. – №1. – С. 11–14.
193. Alltnson Mark. A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodovar / Mark Alltnson. – London; New-York, 2001. – 258 p.
194. Autorzy kina europejskiego, III. Pod redakcja Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa. – Krakow, 2007. – 384 st.

195. Barnouw Erik. *Dokumentary. A History of the Non-fiction Film* / Erik Barnouw. – New York : Oxford University Press, 1993. – 400 p.
196. Bullot Erik. *Sayat Nova de Serguei Paradjanov* / Erik Bullot. – Yellow Now. Cote films, 2003. – 112 p.
197. Dobrochna Dabert. *Kino moralnego niepokoju* / Dabert Dobrochna. – Poznan : W-wo naukowe UAM, 2003. – 384 st.
198. Derek Malkolm's *Personal Best a Century of Films*. – Tauris Perke Paperbacks. – London ; New York, 2000.
199. Eugene Deslaw: *sa vision fantastique*. – Cinematheque de Nice. Hors serie. 2007. – №1. – P. 389.
200. Depardieu Gerard *Po prostu Zyje! Rozmowy z Laurentem Neumannem* / Gerard Depardieu. – Krakow : Wydawnictwo literackie, 2005. – 264 st.
201. Bergman Ingmar. *Film and Stage. Robert Emmet Long* / Ingmar Bergman. – New York, 1994. – 208 p.
202. Janicki Stanislaw. *Film Polski od a do z* / Stanislaw Janicki. – Warszawa, 1972. – 168 st.
203. Kieslowski. *Album pod redakcja Stanislawa Zawislinskiego*. – Warszawa : W-wo Skorpion, 1998. – 180 st.
204. *Kino niemieckie w dialogu pokolen i kultur. Pod redakcja Andrzeja Gwozdzia*. – Krakow, 2004. – 456 st.
205. Krolikowska-Avis Elzbieta. *Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90* / Elzbieta Krolikowska-Avis. – Krakow, 2001. – 262 st.
206. Martin Marsel. *Le cinema Sovietique de Khrouchtchev a Gorbachev (1955–1992)*. – L'Ade d'Homme / Marsel Martin, 1993. – 224 p.
207. Mazierska Ewa. *Sloneczne kino Pedra Almodovara* / Ewa Mazierska. – Gdansk, 2007. – 334 st.
208. Nemeskurty Istvan. *Word and Image. History of the Hangarian Cinema* / Istvan Nemeskurty. – Budapest, 1974. – 252 p.
209. Paris James Reid. *Classic Foreign Films From 1960 to Today*. – A citadel Press book. – New York, 1993. – 256 p.
210. Parkinson David. *History of Film* / David Parkinson. – Thames and Hudson, 1995. – 264 p.
211. Plazhewski Ezhy. *Historija filmu dlia kazhdego* / Ezhy Plazhewski. – Warszawa : W-wa artystyczne i filmowe, 1977. – 490 st.
212. Roj Armes. *A Critical History of the British Cinema* / Armes Roj. – New York : Oxford University Press, 1978. – 234 p.
213. Siergiej Paradzanow (Sarkis Paradzarian). *Redakcija: Leslaw Czaplinski, Boguslaw Zmudzinski*. – Krakow, 1998. – 140 st.
214. Schnitzer Luda et Jean. *Alexandre Dovjenko*. – Classiques du cinema. – Paris, 1966. – 192 s.
215. Toeplitz J. *Historija sztuki filmowej* / Toeplitz J. – Warszawa, 1970. – 402 st.
216. Krzysztof Teodor. *Sekrety filmu*/Teodor Krzysztof. – Warszawa, 1967. – 224 st.
217. *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego pod redakcja Malgorzaty Hendrykowskiej*. – Poznan, 2000.

218. Wilcox J. R. Video Communications: The Whole Picture / J. R. Wilcox, D. Gibson. – San Francisco, 2005.

219. Zanussi Krzysztof. Miedzy jarmarkiem a salonem / Krzysztof Zanussi. – Warszawa, 1999.

220. Zawojski Piotr. Wielkie filmy przelomu wiekow / Piotr Zawojski. – Krakow, 2007. – 300 st.

221. Zamislinski Stanislaw. Kieslowski bez konca / Stanislaw Zamislinski. – Warszawa, 1994. – 243 st.

Електронні ресурси

1. Анохина Ю. Два Бориса (о постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым) / Ю. Анохина. – Режим доступу: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html>.

2. Балакина А. Франко Дзеффирелли: Еще один в ряду великих флорентийцев / А. Балакина. – Режим доступу: <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/zeffirelli/>

3. Віктор Івченко: до 100 ліття від дня народження. – Режим доступу: <http://www.tmf-museum.kiev.ua/ua/1/person/Ivanchenko.tml>.

4. Довженко О. Українське телебачення в 1991–2000 роках / О. Довженко. – Режим доступу: <http://mediacub.lviv.ua/index.php/id>.

5. Егоров В. В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии / В. В. Егоров. – М. : Ин-т повыш. квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР, 1997. – Режим доступу: <http://evartist.narod.ru/text/2/09.htm>.

6. Запровадження цифрового мовлення в країнах Європи : порівняльні таблиці цифрових практик. – Режим доступу: <http://www.mediapravo.info/articles>.

7. Засурский И. И. Масс-медиа второй республики / И. И. Засурский. – М., 1999. – Режим доступу: <http://evartist.narod.ru/text3/34.htm>.

8. Ингмар Бергман: биография. – Режим доступу: <http://www.k1no.ru/bergman.htm>

9. Комм Д. Красота мечты и кошмара. Американский мюзикл: эволюция жанра. Винсенте Миннелли / Д. Комм. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/2008/07/n7-article12>.

10. Лысенко С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского – А. Тарковского) / С. Ю. Лысенко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Вып. 1 (39). – 2014. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/>.

11. Лукино Висконти. История жизни. – Режим доступу: <http://www.tunnel.ru/?l=gzl&uid=781>.

12. Миронченко В. Історія українського радіомовлення: учнівська пора інформаційного радіомовлення (1926–1932 рр.) / В. Миронченко. – Режим доступу:

<http://uastudent.com/istorija-ukrainskogo-radiomovlennja-uchnivska-pora-informacijnogo-radiomovlennja-1926-1932/>.

13. Музей телевидения и радио в интернете. – Режим доступа: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=7484.

14. Пащенко А. Віктор Івченко як виразник настроїв «відлиги» і «застою» / А. Пащенко // Кіно-театр. – 2013. – № 1. – Режим доступа: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1452.

15. Слободян В. Віктор Івченко: «Кожна роль – відкриття» / В. Слободян // Питання історії і теорії українського і світового кіномистецтва. – Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/Nvkkarogo/2011_9/1_8.pdf.

16. Студопедия. – Режим доступа: <http://studopedia.org/2-59369.html>.

17. Телерадиоэфир: история и современность. – М. : Аспект Пресс, 2005. – Режим доступа: <http://www.paraimama.ru/books>.

18. Українське телебачення і радіомовлення. – Режим доступа: <http://www.utv.tv>.

19. Фень А. Направление – радио, цель – цифра / А. Фень // Телекоммуникационные решения. – М., 2004. – Режим доступа: <http://www.ibusiness.ru/>.

20. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медиакультуры. – Режим доступа: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html>.

21. Франко Дзеффирелли. – Режим доступа: <http://www.romeo-juliet-club.ru/article.html>.

22. Хоменко І. А. Художнє радіомовлення і рух довідкритого суспільства (соціальна функціональність драматичного мистецтва) : навчальний посібник / І. А. Хоменко. – К. : Київський нац. ун-т, 2014. – Режим доступа: <http://journalib.univ.kiev.ua/Books/radio.pdf>.

23. Шерер А. Радиовещание 1920–1930-х годов. К проблеме взаимного влияния немецкой и русской аудиокультур / А. Шерер. – С. 104–112. – Режим доступа: <http://www.radioportal.ru/articles/2514/radio-andreya-tarkovskogo>.

24. Показали раритетные фотографии со съемок фильма «Земля» Довженко на Полтавщине. – Режим доступа: <http://poltava.today/ru/news/show/16808>

Навчальне видання

Погребняк Галина Петрівна

КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ ТА РАДІО
В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Підручник

Редагування
Комп'ютерне верстання
Дизайн обкладики:

О. І. Бугайова
О. І. Бугайова
О. І. Жижченко,
Н. Г. Черкасова

Підп. до друку 29.08.2017 р. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 23. Зам. 227. Наклад 500

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011