

Харківський
державний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського

КОМПАНІЯ
І+І
ДИСТРИБЬЮШ

Сімон
ТЕЛЕРАДІОКОМПАНІЯ

Володимир Миславський

КІНОСЛОВНИК

Т Е Р М І Н И



В И З Н А Ч Е Н Н Я



Ж А Р Г О Н І З М И



ХАРЬКОВСКИЙ
Ч А С Т Н Ы Й
Г О Р О Д С К О Й
У С А Д Ь Б Ы
УЛ. РАЙОНА, 7. ХАРЬКОВ, 74. КВАНТИЛОН № 4/7

2007

УДК 791.44.071.1
ББК 85.374(4 Укр)
М65

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор, проректор
Всеросійського державного інституту кінематографії
К.К. Огнєв;

доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри кінознавства
Всеросійського державного інституту кінематографії
В.О. Утілов;

кандидат мистецтвознавства, доцент Харківської
державної академії культури
П.І. Гаврилюк

Книга рекомендована до видання вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (протокол № 11 від 29.06.2006 р.).

Миславський В.Н.

Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. – Харків,
2007.– 328 с.

ISBN 966-8246-59-4

Кінословник складається з 578 статей про терміни, визначення і жаргонізми у світовому кінематографі. Дана робота є першою в Україні спробою систематизації інформації про жанри, стилі і течії у світовому кінематографі – від його зародження до наших днів (глави «Історія і теорія кіно», «Кіномистецтво», «Жанри і піджанри»). У главах «Кіновиробництво», «Кінопрокат» і «Кілотехніка» представлені матеріали, що висвітлюють розвиток кіновиробництва, кінопрокату і кілотехніки.

Книга буде цікава професіоналам-кінознавцям, кіноредакторам телекомпаній, студентам кінофакультетів і всім, хто цікавиться кінематографом.

© Миславський В.Н.

© Панченко О.І. дизайн обкладинки.



Ім'я Володимира Миславського добре відоме шанувальникам кіно. Його телепередачі і книги, присвячені кінематографу, завжди цікаві і відкривають нам багато нового і несподіваного в мистецтві, яке ми всі любимо.

Особливо важливо, на мій погляд, захоплення автора історією розвитку кінематографічного мистецтва саме на Україні, дослідження творчого і життєвого шляху відомих діячів вітчизняного кінематографу.

Тому я не сумніваюся, що нова книга Володимира Миславського «Кінословник. Терміни. Визначення. Жаргонізми» обов'язково зацікавить і професіоналів, і любителів кіно.

І не лише тому, що як це не дивно, на Україні мало видається кінознавчою літератури, («Кінословник», який Ви тримаєте в руках перший у своєму роді), а тому – і це найголовніше!, – що читача чекає захоплююча і повна несподіванок подорож у чарівний світ кіно.

*Ректор Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського,
професор, народна артистка України*

Т.Б. Верхіна



У 2005 році компанія «1+1 Дистрибьюшн» сприяла виходу книги Володимира Миславського «Кіно в Україні. 1896–1921» і з радістю відгукнулася на пропозицію автора взяти участь у виданні нової. За десять років свого існування компанія ніколи не обмежувалася лише сферою телевізійною і кінодистрибуцією, завжди надаючи спонсорську допомогу в реалізації цікавих кінематографічних проектів.

У сучасному світі, як відомо, інформація має особливу цінність, не випадково у розвинених країнах довідникова й енциклопедична література (зокрема і про кіно)

видається і перевидається щорічно. У нас, на жаль, ситуація інша. Останній енциклопедичний «Кінословник», ідеологічно тенденційний і з прикрими неточностями, побачив світ у 1987 році, а попередній двотомний «Кінословник» двома десятками років раніше. У цьому контексті нова книга Володимира Миславського «Кінословник. Терміни. Визначення. Жаргонізми» видання унікальне, адресоване як спеціалістам, так і масовому читачеві.

Генеральний директор компанії
«1+1 Дистрибьюшн»

Заступник генерального директора
компанії «1+1 Дистрибьюшн»

Олександр Юдицький

Володимир Аксененко

ВІД УКЛАДАЧА

Сьогодні, коли інтерес до кінематографу стає дедалі відчутнішим, видання даного кінословника є необхідним і сучасним. Єдиним виданням, що містить статті про кінотерміни, течії і жанри у світовому кіно є «Кіно: Енциклопедический словарь» 1986 року випуску. Але він багато в чому застарів, оскільки має «правильну» концепцію і йому притаманне неповне висвітлення багатьох аспектів щодо закордонного кіно.

Кінословник складається з 578 статей про терміни, визначення і жаргонізми у світовому кінематографі. Дана робота є першою в Україні спробою систематизації інформації про жанри, стилі і течії у світовому кінематографі – від його зародження до наших днів (глави «Історія і теорія кіно», «Кіномистецтво», «Жанри і піджанри»). У главах «Кіновиробництво», «Кінопрокат» і «Кілотехніка» представлені матеріали, що висвітлюють розвиток кіновиробництва, кінопрокату і кілотехніки.

Опис термінів у словнику складається з одного-двох речень або декількох абзаців у залежності від важливості. Компонування термінів у деяких випадках має умовний характер через можливість використання їх з однаковим значенням у різних главах.

У роботі над словником використані численні джерела, зазначені в розділі «Бібліографія».

Висловлюю вдячність Дмитру Володимировичу Аннопольському, Костянтину Ервантовичу і Олені Георгіївні Кеворкян, Андрію Федоровичу Парамонову за співпрацю у роботі над книгою, а також Зінаїді Михайлівні Макаренко за інформаційну підтримку.

Особлива вдячність компанії «1+1 Дистрибьюшн» і особисто **Олександрю Анатолієвичу Юдицькому** і **Володимирю Миколайовичу Аксененку**, а також ректору Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського **Тетяні Борисівні Веркіній** і президенту ТРК «Simon» **Карині Олександрівні Давтян** за сприяння у виданні книги.

КІНОМИСТЕЦТВО

АВТОРСЬКЕ КІНО – загальна назва малобюджетних фільмів, у яких продюсер, сценарист, режисер поєднані в одній особі, і, таким чином, кінокартина максимальною мірою є вираженням авторської позиції відповідно до теми фільму. Див. «Елітарне кіно».

АЛЮЗІЯ В КІНО, АЛЮЗИВНЕ КІНО [англ. Allusion; від лат. Allusio – жарт, натяк] – щодо сучасного американського кіно має на широкий спектр значень: прямі цитати з давніх фільмів, «увічнення» жанрів минулого, а також їх сучасну переробку, ремінісценції, парафразування сцен із класичних фільмів, сюжетних мотивів, кадрів, які запам'яталися, фраз із діалогів, характерних жестів героїв тощо. Система створення алюзій у сучасному кінематографі США багата і різноманітна. Крім вищезгаданих варіантів, це, поряд із цитуванням, різноманітні форми імітації історичних кіноджерел; згадування в діалогах назв визна-

чних й ординарних фільмів, режисерських імен; стилізація нарочитої архаїки; «лукава гра» з назвами фільмів, які мерехтять на задньому плані у формі реклами, афіш; модифікація персонажів, сюжетів, мотивів старих фільмів.

Прямим спадком американського захоплення авторським кінематографом став, на думку критика Н. Керолл, «алюзивний бум», який почався з першої половини сімдесятих років. Озброївшись списками фільмів, що були складені Е. Саррисом, та естетичними теоріями Ейзенштейна, Базена, Годара, Маклюена, значна частина покоління, яке виросло в п'ятдесяті роки, зазнала кінолихоманку й буквально атакувало історію кіно. Представники цього покоління пристрасно вишукували фільми, яких не бачили, настирливо поверталися до старих стрічок і намагалися їх класифікувати. Серед частини американських глядачів розвилось безпрецедентне почуття кіноісторії. Серед тих, хто в 60-ті роки відкривав для себе кіноісторію – здебільшого американського кіно, – були й майбутні режисери. Втягнуті у вир дискусій та відкриттів, вони закріплювали

у своїй естетичній свідомості, яка лише формувалася, критичні оцінки, народжені практикою авторського підходу. Теми, стилі, експресивні засоби, притаманні старим фільмам, вони вивчали у тому вигляді, в якому ті були відібрані й узагальнені американськими теоретиками авторського кіно. Закономірно, що свої учнівські враження, інтелектуальні захоплення вони згодом спробували включити до режисерських робіт. З'явилася спілка режисерів, ерудиція яких перевершувала ерудицію глядачів, що захоплювалися історією кіно. Серед них – П. Бартел, П. Богданович, Д. Карпентер, М. Чіміно, Б. Кларк, Ф. Коппола, Б. Де Пальма, Д. Хоппер, Ф. Кауфман, Д. Лукас, Т. Малік, Д. Ромеро, М. Скорсезе, С. Спілберг, К. Тарантіно.

АМАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ [Amateur Film – аматорський фільм] – створений одним або групою аматорів. Зйомки аматорських фільмів дістають поширення у 20-ті роки, коли в різних країнах налагоджується виробництво портативних знімальних кінокамер. Спершу любительські фільми знімалися на 16 і 8 мм кіноплівку.

Із розвитком відеотехніки аматори здійснюють зйомку фільмів на портативні відеокамери та мобільні телефони. На сьогодні проводяться кінофестивалі аматорського кіно.

АМПЛУА [франц. Emploi – застосування] – відносно стійкі типи ролей, які відповідають віку, зовнішності й стилю гри актора; трагік, комік, герой – коханець, субретка, інженер, травесті, йолоп, резонер та ін. У ХХ ст. це поняття виходить із ужитку.

АНІМАЦІЙНЕ КІНО, АНІМАЦІЯ [англ. Animation; від лат. Animatus – живий] – відповідно, анімація – оживлення, до речі, саме звідси походить і медичний термін «реанімація». У кіно анімацією називають мистецтво мультиплікації (дослівно – розмноження). Вид кіномистецтва, твори якого з'являються шляхом зйомки послідовних фаз руху мальованих (графічна мультиплікація) або об'ємних (об'ємна мультиплікація) об'єктів. Перші мальовані фільми побачили світ у 1908 році (Франція), об'ємні – у 1911 (Росія). Визначні діячі мультиплікаційного кіно – В. Старевич (Росія), В. Дісней (США),

Й. Трнка (Чехословаччина), Й. Попеску – Гопо (Румунія), Т. Дінов (Болгарія); у Російській Федерації – Л. Альмарик, І. Іванов – Ваню, О. Птушко, Ф. Хитрук, В. Котьоночкін, Ю. Норштейн, О. Хржановський та ін.

Анімація старіша за власне кіно, яке багато в чому саме їй зав'язане своїм народженням. Споконвіку люди прагнули оживити зображення. Ще в середні віки знаходилися умільці, які розважали публіку сеансами рухливих малюнків, за допомогою оптичних пристроїв на зразок фільмоскопів, куди вставляли скляні пластини з малюнками. Такі апарати називали «чарівним ліхтарем» – *laterna magika*. Пластини незабаром замінили гнучкою стрічкою з намальованими кадриками. Деякі джерела вважають днем народження анімації 30 серпня 1877 року – день, коли в Парижі був запатентований такий апарат – праксиноскоп Е. Рейно, чий мультсеанси мали у глядачів неабиякий успіх. А після винаходу в 1895 році братами Люм'єр сінематографу настала черга кіноапаратів і кінострічки. Тому формально анімація вважається не прабабу-

сею, а молодшою сестрою кіно, і поява перших мальованих мультфільмів («film» англ. і є плівка) датується 1906 роком. В Америці – «Чарівна авторучка» С. Блектона.

Незабаром у 1912 році в Росії В. Старевич винайшов об'ємну анімацію, ожививши засобами кіно лялькових комах у кумедній мультпародії «Прекрасна Люканіда, або війна вусачів і рогачів». З цього часу анімація успішно застосовувалась і у великому кіно, особливо фантастичному, адже відомий Кінг – Конг, спілберговські динозаври та інопланетяни – все це по суті мультперсонажі.

У 70-ті роки до найбільш ходових видів анімації – мальованої та об'ємної (лялькової) додалась й комп'ютерна. Але це досить трудомістка і дорога справа, тому перший повнометражний (тобто тривалістю більше години) комп'ютерний мультфільм «Історія іграшок» (США) створювався довгих чотири з половиною роки і з'явився зовсім недавно – у 1995 році.

За сторічну історію кіно талановитими аніматорами було створено чимало шедеврів, але найбільш визначною постаттю став американець В. Діснеї, який переконав увесь світ,

що анімація – не дитячі вироби, а цілком самостійне мистецтво для всіх вікових груп, унікальна країна живої фантазії.

АНІМЕ [Anime] – різновид анімаційного кіно. Японські мультфільми, створені на основі книжкових коміксів у покемоноподібній манері малювання. Технологія аніме окрім мультфільмів знаходить застосування у хентай – японській еротичі. Див. «Хентай».

АНТИГЕРОЙ [Antiheros від грец. Anti – префікс, що означає протилежність + Heros – герой] – персонаж, позбавлений справжніх героїчних рис, але який займає центральне місце у фільмі. Найчастіше мова йде про невдачу або жертву. З антигероем, на відміну від героя, глядачеві важко ототожнювати себе, що посиляє ефект відчуження. Російський філософ С. Франк називав антигероя людиною, «що втратила віру, але тужить за святинею». Американські фільми 60 – 70-х років: «Напролом», «Професіонали», «Брудна дюжина», «Поштар завжди дзвонить двічі».

АРТ – КІНО – див. «Арт – хаус».

АРТ – ХАУС [англ. Art House – художній дім] – спершу кінотеатр, у якому демонструвались авангардні фільми або кіннокласика для підготовленого глядача. Оскільки такі фільми разраховані на більш досвідченого глядача, арт – хауси часто розташовувалися поблизу коледжів й університетів. Подібні кінотеатри були невеликими. Вони почали з'являтися в США наприкінці 1950-х – на початку 1960-х – було їх вже близько 500. З часом під арт – хаусом почали розуміти взагалі кіно для підготовленого глядача або елітарне кіно. Див. «Елітарне кіно».

АФРОАМЕРИКАНСЬКЕ КІНО – незважаючи на шквал заперечень, викликаний стрічкою «Народження нації» ще у 1915 році, Голлівуд у наступні 50 років не вніс майже ніяких змін у свою політику щодо чорних акторів, як і раніше відводячи їм ролі рабів, слуг і злочинців.

Але у 1960-ті роки рух за громадянські права чорних американців, який очолювали такі різні люди як Мартін Лютер Кінг і Малколм Екс, примусив білу Америку переглянути свої погляди на расову проблему. У 1967 році Голлівуд відреагу-

вав на це картинами «У розпалі ночі» та «Вгадай, хто прийде на обід» (у головних ролях знявся темношкірий актор С. Пуатъє), в яких різноманітні білі персонажі усвідомлюють хибність расових забобонів. Та все ж таки, незважаючи на успіх Пуатъє, афроамериканські актори до сьогодні з труднощами вписуються у магістральний напрям американського кіно. Найбільш відомими чорношкірими акторами є Е. Мерфі, Д. Вашингтон, В. Голдберг, В. Снайпс.

Афроамериканські режисери почали відігравати помітну роль в американському кінематографі після виходу на екран

картини М. Ван Піблса «Мелодійна пісня Баадасс» (1971). Але найважливішою подією в афроамериканському кіно став дебют С. Лі у 1986 році у стрічці «Вона дістане своє». Після цієї кінокомедії він зняв фільм «Вчинити правильно» (1989), досить суперечливу стрічку, в якій робилася спроба аналізу расових проблем сучасного міста. Вона стала першою картиною, в якій підліткові проблеми сучасної Америки висвітлювались із точки зору чорних американців. Творчість Лі надихнула багатьох молодих темношкірих кінематографістів, включаючи Д. Сінглтона, Е. Діккерсона й Д. Деш.

БЛОКБАСТЕР [англ. Blockbuster – бомба великого калібру, яка змітає перепони, фільм – бомба, який за своїм убивчим потенціалом від початку зорієнтований на смаки найширших глядацьких мас] – у кіно жаргонний термін, який означає високобюджетний фільм (більше 100 млн доларів). До блокбастерів можна також віднести такі фільми, як «Термінатор», «Термінатор – 2», «Водний шлях». Еру блокбастерів відкрив триумфальний успіх фільму С. Спілберга «Щелепи» (1975). З минулих постановок зі значним кошторисом до розряду блокбастерів потрапили б фільми «Лоуренс Аравійський» (1962) та «Клеопатра» (1963).

Починаючи з 1970-х років панівне місце у Голівуді зайняла нова генерація кінематографістів, яких назвали «кінопаростками». Їхні «блокбастери» зі значним кошторисом розраховані в першу чергу на молодіжну аудиторію. Такі гостросюжетні «розважалки» випускають нині повсюдно, їхньому виходу на екрани передують гучні рекламні кампанії, які мають забезпечити їм касовий успіх.

Найбільшої слави серед режисерів нового покоління зажили Ф.Ф. Коппола, Дж. Лукас, М. Скорсезе та С. Спілберг. Їх назвали «кіно паростками», бо вони здобули спеціальну кінематографічну освіту, й надобути знання про історію кіно спричинили сильний вплив на їх режисерський почерк. Стрічки Копполи «Хрещений батько» (1972) та Спілберга «Щелепи» (1975) розпочали нову еру «блокбастерів».

Блокбастер – це, зазвичай, масштабно-постановочний високобюджетний фільм, тому й жанри обираються видовищні – фантастичні, пригодницькі, історичні або екранізація голосного бестселера.

Задля більшої гарантії успіху практикують запрошення суперзірок на головні ролі, зйомки зі значним кошторисом, зі складними спецефектами та масовану рекламу, на яку іноді витрачається до третини бюджету. Головне, всі етапи від сюжету до прокату прораховані – успіх заздалегідь спланований, ризик зведений до мінімуму.

Блокбастер фактично підмінив собою давніше поняття – суперкокос або бойовик – ударний фільм, приречений на глядацький успіх. Такі фаворити

глядацьких симпатій у більшості випадків стають рекорсменами бокс – офісу (box office – касові збори, раніше так називали скриньку в касі кінотеатру для грошей за квитки) і займають верхні рядки хітпарадів, звідси поняття хіт (hit) – укол, окраса програми, пік популярності.

Синонімом блокбастера можна вважати суперхіт – звичайно фільм, який зібрав понад 100 млн дол. У 90-ті з'явилося й поняття мегахіт, коли збори, здолавши позначку в півмільярда, почали наблизитися до астрономічної 10-тизначної цифри. Так, «Парк Юрського періоду» трохи не дотягнув, а «Титанік» здолав мільярдну позначку. Для порівняння – весь прибуток кіногалузі за рік в Америці близько 6 млрд.

Найяскравіший приклад блокбастера за всіма параметрами – «Титанік», який наочно демонструє разючу відмінність світу кіно від реального

життя. Якщо у 1912 році потяг до гігантоманії обернувся однією з найвеличніших трагедій, в якій можна углядіти покарання за надмірну самовпевненість, то в 1997 році та ж тенденція сприяла феноменальному успіху. Див. «Кіно категорії «А».

БОЛЛІВУД [за аналогією з Голлівудом] – мережа кіностудій в Індії, де випускається щорічно понад 900 ігрових стрічок, тоді, як у Голлівуді – в середньому близько 270. Такі режисери як Ш'ям Бенгал і Мрінал Сен зняли кілька стрічок соціального звучання, які з успіхом демонструвалися на різноманітних фестивалях починаючи з середини 1970-х років. Однак індійська публіка як і раніше надає перевагу традиційним музичним «масала», що їх випускають кіностудії Бомбея, які у своїй сукупності й відомі як «Боллівуд».

ВЕЛИКА ІЛЮЗІЯ – якісна характеристика кіно. Вперше це словосполучення було використане Н. Енджелом в однойменній книзі в 1910 році. Таку ж назву мав і фільм французького режисера Ж. Ренуара, який побачив світ у 1937 році. Щодо кінематографу це словосполучення використовувалось за аналогією з ілюзіонами (кінотеатрами), де здебільшого демонструвалися фільми, в яких життя підмінялося кінематографічним дійством, що видавало бажане за дійсне. Див. «Фабрика мрій», «Великий німий».

ВИДОВИЙ ФІЛЬМ – географічний, географо-етнографічний, краєзнавчий кіно- або телефільм. Відтворює на екрані природні особливості тієї чи іншої країни або географічного регіону. Демонструє життя й звичаї людей, суспільні відносини, флору та фауну країни. Може показувати різноманітні подорожі, експедиції, мати характер краєзнавчого, етнографічного, археологічного, архітектурного фільму тощо. Форми видового кіно різноманітні – нарис, запис із щоденника, фільм-подорож та ін.

ГОЛЛІВУД [англ. Hollywood] – центр американської кінематографії, розташований в одному з районів Лос – Анжелеса, штат Каліфорнія, в якому історично були зосереджені головні американські кіностудії; у широкому розумінні – «фабрика мрій», найбільший світовий постачальник комерційної кінопродукції. Спочатку Голлівуд був селом, яке дістало назву від велетенського ранчо, розташованого на його місці наприкінці минулого століття. Кіновиробництво розпочалося у Лос – Анжелесі у 1907 році, а безпосередньо в Голлівуді – у 1913 році, з вестерна Сесіла Б. де Мілля «Чоловік індіанки» (The Squaw Man). До 1920, завдяки швидкому зростанню низки великих студій та виникненню системи кінозірок, тут знімалося близько 800 фільмів щорічно, а сама назва стала символом розкоші, солодкого життя й ілюзорної магії кіно.

З кінця 40-х років телебачення стає все більш могутнім конкурентом кіновиробництву, а продюсери й режисери все частіше прагнули знімати фільми там, де це коштувало дешевше: на східному узбережжі або за кордоном. На початок

60-х років більша частина фільмів знімалася незалежними продюсерами, і студійну систему було зруйновано остаточно. Однак символічний Голлівуд продовжує існувати: він виступає своєрідним світоглядом, що тримається на штучних законах і орієнтований на розваги. Він не має фізичних кордонів, бо нині більшість студій не розміщуються на його території, а власне фільми знімаються за його межами. Але Голлівуд як і раніше залишається синонімом американського кіно.

У 1923 на помітному місці на вершині пагорба розташували великі 15-метрові літери Hollywoodland, останніх чотирьох літер час не пожалів. Поступово почалося перетворення навколишніх місць у велетенський музей під відкритим небом, Мекку кінофанів.

Сьогодні головна тутешня визначна пам'ятка – однойменний з районом бульвар Голлівуд, де знаходиться Алея Слави (Алея зірок), в асфальт якої вмуровано більш ніж дві тисячі мармурових зірок з іменами кінокумирів та інших знаменитостей з мистецького світу. Тут же, навпроти схожого на пагоду славетного Китайського кінотеатру, імениті лицедії зали-

шають на бетонних плитах свої автографи – відбитки рук, ніг, особливо винахідливі, як Вуппі Голдберг, носів і навіть лап – диснейське каченя Дональд та вівчарка-кінозірка Рін Тін Тін.

Назви найближчих вулиць, сусідніх районів і навіть пляжів, на слуху у будь-якого кінотелеглядача. Бульвар Сонця, що заходить (Сансет-бульвар), район Мелроуз, Сант-Моніка, Санта-Барбара, Малібу і, звісно ж, район Беверлі-Хіллз, у центрі якого розташувався ресторан «Планета Голлівуд» – спільне дітище Шварценегера, Сталлоне та колишнього подружжя Брюса Вілліса і Демі Мур. Так, навіть закусочно-шинкові заклади тут надбаня історії, бо багатьма з них володіють мультимільйонери від кіно. Наприклад, Стівен Спілберг, чий ресторан стилізований під підводний човен із відповідною назвою

«La Dive!» («Пірнай!»). А для прихильників духовної їжі – безліч кіномузеїв і культових місць поклоніння, наприклад, могила Мерилін Монро.

«Золотий вік» Голлівуду (1930-1945) давно відійшов у минуле, але в Каліфорнії як і раніше знаходяться офіси найбільших кіно-телеорганізацій та особняки кінозірок, що передавалися з рук у руки. І хоча американці вже давно знімають фільми по всьому світу, саме тут б'ється серце гігантської кіноімперії, що панує завдяки фінансовій могутності транснаціональних корпорацій світової кіноіндустрії.

Фільми про період становлення Голлівуду: «Доброго ранку, Вавилон» братів Тавіані, «Нікельодеон» Пітера Богдановича. Про голлівудську кіносистему «Магнат», «Гравець», «Хаблі-баблі», «Пурпурова троянда Каїра».

ДЕСЯТА МУЗА – антична міфологія налічувала дев'ять муз (богинь – покровительок наук і мистецтв). Вислів „десята муза” означає яку-небудь галузь мистецтва, переважно нововиниклу, що не ввійшла до канонічного списку: у XVIII столітті так називали критику, в середині XIX – у Німеччині театр – вар’єте, у наш час – кіно, радіо, телебачення тощо.

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО [англ. Documentary – фільм із дикторським коментарем; документ] – вид кіномистецтва, матеріалом якого виступають зйомки дійсних подій та осіб. Перші документальні зйомки провели брати Люм’єр у 1895 році

(Франція). Майстри цього виду кіномистецтва не раз підіймалися до філософського узагальнення у своїх творах: Р. Флаєрті (США), Й. Івенс (Голландія), Дж. Грірсон (Велика Британія), Д. Вертов, Л. Кулешов, Е. Шуб (СРСР). В історію кіномистецтва ввійшли документальні стрічки радянських режисерів Р. Кармена «Повість про нафтовиків Каспія» (1953), М. Ромма «Звичайний фашизм» (1966), 20-тисерійний фільм «Велика Вітчизняна» (колектив авторів, 1979; у США йшов під назвою «Невідома війна»), у 80-ті роки етапним для кінодокументалістів став фільм латвійського режисера Ю. Поднієкса «Чи легко бути молодим?» (1987).

ЕЛІТАРНЕ КІНО – кіно для інтелектуалів, «кіно не для всіх». Некомерційні фільми, розраховані на невелику аудиторію. Зазвичай, такі фільми рідко супроводжує комерційний успіх. Див. «Арт-хаус».

ІГРОВИЙ ФІЛЬМ – див. «Художній фільм».

ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО [англ. Interactive Cinema] – можливість глядача ставати активним учасником кінопростору і співавтором фільму. Перші спроби у цьому напрямку здійснювались наприкінці 80-х років. Сьогодні інтерактивне кіно стає можливим завдяки широкому розвитку багатозальних кінотеатрів (мультиплексів), а також розвитку цифрового кінематографу. Технологія цього нового кіножанру зараз перебуває на стадії розробки. Її сутність така: глядачі приходять на кіносеанс до найбільшого кінозалу, оснащений спеціальним обладнанням для голосування (навпроти кожного крісла). Наприкінці першої частини, у найнапруженіший момент фільму, глядачеві надається можливість зробити свій вибір. Йому пропонують певну кількість можливих варіантів розвитку подій, з яких він оби-

рає той, що йому сподобався. Екран відображає результати голосування. Більшості людей, які проголосували за певний сюжет, пропонують залишатися на своїх місцях, решта глядачів розходиться по інших залах мультиплексів. У цю хвилину настає невеликий антракт, після якого глядачі, розподілившись по залах, продовжують кіноперегляд обраного ними продовження фільму.

Принцип інтерактивного кіно все частіше використовується у порноіндустрії США та Франції. Інтерактивні DVD надають можливість глядачеві ставати учасником «процесу» і керувати тим, що відбувається на екрані за допомогою пульту ДУ та меню фільму. Але найширше застосування принцип інтерактивного кіно поки що дістав лише у комп'ютерних іграх.

ІНЖЕНЮ [фр. Ingenue – наївна] – амплу актриси, яка грає ролі наївних, простодушних дівчат. Див. «Амплуа».

КАМЕО [англ. Cameo – мініатюрний, епізодичний] – епізодична роль будь-якого відомого актора або іншої знаменитості. Термін був уперше використаний продюсером М. Тоддом щодо фільму «Навколо світу за 80 днів» (Around the World in Eighty Days, 1956), в якому налічується 44 камео. Зазвичай мета цього прийому – збільшити комерційний потенціал фільму. У детективі «Список Адріана Мессенджера» (The List of Adrian Messenger, 1963) Б. Ланкастер, Р. Мітчум, Ф. Сінатра і Т. Кертіс з'являлись у гримі, що робив їх невпізнаними; завданням глядачів було вгадати, хто є хто.

За крихітну роль у фільмі «Супермен» (Superman, 1978) М. Брандо отримав гонорар у 2 млн 250 тис. доларів і 11% від прибутку продюсерів. Але часто камео бувають жартівливими і разраховані лише на комічний ефект, іноді зрозумілий лише посвяченим. Такі камео, зазвичай, не вказуються в титрах. А. Хічкок з'являвся майже у кожному своєму фільмі, починаючи з «Мешканця» (The Lodger, 1926), вигадуючи для цього різноманітні кумедні ситуації: так, у картині

«Рятівна шлюпка» (Lifeboat, 1944) по воді пропливає газета з його фотографією. Іноді знаменитості, які з'являлися у камео, грають самих себе, як, наприклад, Михайло Горбачов у фільмі Віма Вендерса «Так далеко, так близько» (In weiter Ferne so nah, 1993).

КАРТУНИ [англ. Cartoon – карикатура] – згодом це поняття перейшло на мальований фільм, оскільки першими його авторами були журнальні карикатуристи і автори коміксів (див. «Анімаційне кіно»).

КІНО [англ. Cinema] – широкорозповсюджена скорочена назва кіномистецтва, кінематографії або кінотеатру.

КІНО КАТЕГОРІЇ «А» [англ. A-movie] – як «кіно класу А» часто розуміють щось велике, значне, хітове. Насправді ситуація в американському кіно за останні 40 років після краху попередньої системи Голлівуду, сформованої ще в «золоту добу» (тобто у 30-40-ві роки), настільки змінилася, що й попередньо існуючі терміни різко змінили своє значення. Раніше до кіно категорії «А» належала лише продукція найбільших

студій Голлівуду, так званих «мейджорів» (до них зараховують до цього часу «Ворнер Бразерс», «Коламбія Пікчерз», «XX сторіччя – Фокс», «Парамаунт», «Буена Віста», до складу якої входить компанія Волта Діснея, а також об'єднані на початку 80-х студії МГМ і «Юнайтед», крім того, у 40-ві роки мала значний вплив фірма РКО). Усі фільми дрібних незалежних компаній, визначених терміном «інді» (незалежні), належали до категорії «Б». Але проникнення незалежного кінематографа, яке розпочалося наприкінці 60-х років, до системи великого Голлівуду, призвело до стирання меж між «мейджорами» й «інді». Останні (наприклад, найбільш успішні на початку 90-х років компанії «Мірамакс» і «Нью Лайн Сінема») стають дочірніми щодо кіногігантів, тобто своєрідними міні-мейджорами. Фірми з теперішньої «великої шістки» часто прокатують фільми, створені самостійними продюсерами. І бюджет нібито незалежної стрічки «Термінатор-2: Судний день» компанії «Каролько» став у 1991 рекордним для американського кіно, досягнувши стомільйонної межі. Розвиток відео наприкінці 70-х призвів

до того, що ціла низка картин не виходила на екрани кінотеатрів, а відразу пропонувалася на відеокасетах.

Звичайно, було б заманливо оцінювати за допомогою літер А і Б художній рівень фільмів. Але практика засвідчує, що й нагорі прокатних рейтингів, і внизу цих таблиць дуже часто трапляються неоднозначні твори, які не варто розглядати з точки зору розмірів бюджету чи популярності студії, що створює та надсилає їх у прокат.

КІНО КАТЕГОРІЇ «Б» [англ. B-movie] – зазвичай вважається чимось не вартим уваги, некасовим. Фільми категорії «Б» виникли як цілий напрям, мабуть, лише на початку 40-х років, хоча окремі подібні срічки знімалися і раніше. Між іншим, біля початків цих фільмів, як і при заснуванні кінокомпаній-гігантів Голлівуду (наприклад, МГМ та «Ворнер Бразерс»), стояли вихідці з Росії. Продюсер Вел Льютон (справжнє його ім'я Володимир Іванович Левентон, родом із Ялти, племінник відомої актриси Алли Назимової), пропрацював на початку 30-х років як асистент монтажера у фільмі Д. Селзніка, увійшов

в історію як зачинатель з 1942 малобюджетного кінематографа у спеціальному відділі кіностудії РКО, згодом перекваліфікувався на белетриста, видавши 10 романів, у тому числі один порнографічний. Льютон був продюсером таких фільмів жахів, що стали малою класикою, як «Котяче плем'я», «Я гуляла з зомбі», «Прокляття котячого племені», «Викрадач тіл», «Острів мертвих».

У 50-ті роки малобюджетне фантастичне кіно пережило період розквіту. «Щось», «Муха», «Вторгнення викрадачів тіл», «Крапля», «Амазонки на Місяці», «Напад 50-фунтової жінки» і низка інших сучасних картин мають прямі аналогії в кінематографі класу «Б» сорокарічної давнини, а деякі з визнаних касових фільмів 70-90-х років містять більш приховані цитати з того ж джерела. У 50-60-ті роки некоронованим королем кіно категорії «Б» був режисер і продюсер Р. Кормен, який зняв 45 повнометражних стрічок за 16 років своєї активної діяльності. Причому ці картини були вже різними за жанром – не лише містичними екранізаціями розповідей Едгара По, але й фантастичними фільмами («День, коли

світ скінчився», «Атака крабів-монстрів», «Війна сателітів»), гангстерськими («Кулеметник Келлі», «Різанина у день святого Валентина», «Кривава мати»), молодіжно-рокерівськими («Лялечка-підліток», «Карнавальний рок», «Дівчина з коледжу», «Дикі янголи», «Подорож»).

У 1994 році один з учнів Кормена М. Хеллман, не маючи самостійної роботи, був усе-таки причетним великою мірою як продюсер до створення «феномену К. Тарантіно», який начебто без зусиль перейшов від малобюджетного і некасового кіно («Шалені пси») до середньобюджетного і суперхітового («Кримінальне чтиво»). Його соратник Р. Родрігес, який умудрився зняти «Мар'ячі» всього за 7 тис. доларів і зібрати у прокаті 2 млн доларів, також дістав можливість оперувати в подальшому у фільмах «Десперадо» та «Від заходу до світанку» бюджетом у межах 8-10 млн доларів.

Стрімкий розвиток кіно, прибутки від якого вже на початку 80-х років перевищували прибуток від кінопрокату, сприяв тому, що багато стрічок, які знімалися в Америці, почали випускати відразу на касетах, мінаючи стадію показу

в кінотеатрах. Ще існує велика партія картин, розрахованих на країни третього світу. Див. «Треш», «Кітч».

КІНО КАТЕГОРІЇ «З» [англ. Z-movie] – малобюджетні фільми, зроблені нашвидкуруч, зазвичай, дуже низького рівня. Фільми категорії «З» орієнтовані на молодіжну аудиторію.

КІНОЗІРКА [англ. Star] – поняття, що виникло в американському кіно у 1910-ті роки та розповсюдилось у європейському кінематографі. Зазвичай поняття «зірка» пов'язують з іменем Д. Ласкі, засновника компанії «Феймос плейерз», але фактично воно є дітищем багатьох «незалежних», які шукали шлях для просування своїх фільмів на екрани та отримання надійного прибутку. Їх наштовхнув на цю думку успіх окремих акторів у публіки. Вже давно на адресу деяких фірм почали надходити численні листи палких шанувальників. Не знаючи прізвищ акторів (вони на той час не зазначалися в титрах), шанувальники надсилали свою кореспонденцію безпосередньо героям кінокартин, наприклад, «суворому шерифу» з фільму «Віддалене ранчо» та ін.

Чим більше зростав потік листів, тим нагальнішою ставала необхідність задовольнити законну цікавість глядачів. Для цього у вступних титрах почали зазначати імена виконавців головних ролей, а в пресі подавати відомості з їх біографій та способу життя (найчастіше вигадані). Реклама «стар» зробила свою справу. Глядачі тепер знали, до кого треба адресуватися, і висловлювали своє захоплення новим кумирам. Треба зазначити, що «незалежні» не скупилися на оплату успішних акторів і актрис. Їхні гонорари зростали з феєричною швидкістю.

Показовими щодо цього є «рекорди», досягнуті Мері Пікфорд. У 1908 році вона, як і інші актори отримувала п'ять доларів на день. У 1913 році, коли на екрани вийшла картина «Це маленьке чортеня», актриса вже отримувала 100 доларів на день. Після успіху цього фільму її ставка зросла до 1000 доларів, а згодом дорівнювала 10000 доларів на день. У пресі повідомлялося, що маленька Мері отримує найбільшу плату у світі.

У конкретно історичному значенні «кінозірка» – виконавець, який максимально відпо-

відає (перш за все зовнішніми даними) персонажу тієї чи іншої сюжетно-жанрової моделі фільму. В певному сенсі «кінозірка» – це типаж. На розвиток феномену «кінозірки» також вплинула та обставина, що популярні актори 1919-1920-х років (М. Пікфорд, Д. Фербенкс, Л. Гіш) знімалися здебільшого в однотипних ролях, а провідні коміки (М. Ліндер, Г. Ллойд, Б. Кітон) уявлялися носіями постійного образу-маски. Робота «кінозірок» була можливою завдяки діючій у практиці американського кіно суворій «спеціалізації» – наявності певних портретно-фізичних рубрик, наприклад: «дівчини» («любовьки»), «світські дами», «вампи» («фатальні жінки»).

Звід рубрик та виконавців, що дістав назву «система зірок» (star-system), мав подвійний аспект. У соціологічному та економічному сенсі на ній базувалася стратегія зовоювання масового глядача з метою досягнення відповідних ідеологічних настанов та отримання високих прибутків. Екранний образ «кінозірки» малював ідеального героя. Таким чином здійснювалася настанова Голлівуду на міф про «інше життя». З цим пов'язаний особливий

культ «кінозірок» у 20-ті роки, які з'являлися в ролях «прибульців»: Р. Валентино, Р. Новарро, Г. Гарбо. У 30-ті роки з утвердженням реалістичних тенденцій в американському кінематографі домінував інший тип «кінозірки» («хлопець з нашої вулиці», «своя дівчина»). У таких ролях виявляли себе Г. Купер, Дж. Стюарт, Б. Кросбі, К. Хепберн, К. Гейбл, К. Грант та ін. Напередодні Другої світової війни у Європі, у 40-50-ті роки у США на першому плані утвердився новий герой – «загублена людина» (актори Ж. Габен, Х. Богарт, М. Кліфт та ін.). Створюваний «кінозірками» образ формувався у свідомості публіки як із виконання, так і з легенди (або міфу) «кінозірки». У процесі еволюції кіно в бік поглиблення людського образу соціальне значення кінозірки та її творчі можливості все більше виявляють свою внутрішню конфліктність. Багато «кінозірок» стали відомими акторами. У 60-70-ті роки Б. Бардо, Дж. Дін, М. Брандо були оточені поклонінням, схожим на культ давніх «кінозірок».

У 60-ті роки, у зв'язку із появою французької « нової хвилі » та авторського кінемато-

графу, поняття зірки досить своєрідно входить в авторське кіно. Тепер не має художнього диктату зірки (але треба зазначити, що це стосується виключно авторського, некомерційного, здебільшого європейського кінематографу), зірка стає елементом режисерського міфу (Анна Каріна у фільмах Жан-Люка Годара, Жан П'єр Лео у стрічках Франсуа Трюффо, Жюльєт Бінош і Дені Лаван у картинах Лео Каракса, Ханна Шигулла у фільмах Райнера Вернера Фассбіндера та ін.). Режисер наче «патентує» актора, він – його персональна зірка, що було характерно також і для деяких режисерів попередніх десятиліть. Наприклад, союзи Марлен Дітріх і Джозефа Штернберга, Грети Гарбо і Моріца Стіллера, Любові Орлової і Григорія Александрова й ін. Останнім часом (70-90-ті роки) поняття зірки стає універсальним, кінозірками стають фотомоделі, рок і поп-музиканти, бо всі аудіовізуальні засоби тісно пов'язані (характерний приклад – Дейвід Боуї або такі актриси, як Лів Тайлер й Алісія Сілверстоун, які завдяки відеокліпам стали кінозірками ще до ролей на великому екрані).

КІНОФІЛЬМ – див. «Фільм».

КІНОХРОНІКА [Кіно + грец. Chronos – час; англ. Newsteel] – документальні зйомки безпосередньо з місця подій. Під це підпадають і репортерські зйомки з «гарячих точок», і зйомки на офіційних заходах та зі спортивних змагань. Раніше кінохроніку демонстрували на кіносеансах перед художніми фільмами.

КІТЧ, КІЧ [нім. Kitsch – дешевина, несмак] – термін, який спочатку визначав погано зроблений предмет на продаж, а пізніше став терміном естетики. Кіч – принцип формування естетичного об'єкту в галузі «масової культури», потурає масовим уявленням про красу, в тому числі й у кіно. Слово «кіч», яке розповсюдилося спочатку в культурному вжитку Німеччини у ХІХ столітті, стало згодом інтернаціональним терміном, що означає цілеспрямовану обробку естетичного матеріалу згідно з потребами масового смаку і масової моди. «Кіч» – це утримування імітація форм, пов'язаних у масовій свідомості з престижними цінностями культури, і, перш за все, фабрикація

примітивної, чуттєво-приємної зовнішньої краси, що походить із прикладів, узаконених у сфері високого мистецтва на рівні естетичного споживання привілейованих станів суспільства. «Кіч» як принцип може втілюватися і в грубих, педалізованих формах (великосвітські та екзотичні кіномелодрами), і у формах помірних, пом'якшених.

КОМІКСИ У КІНО [від англ. Comics, скор. від Comic Strip – гумористичні розповіді у малюнках] – літературні комікси про Фантомаса, Арсена Люпена, що з'явилися у Франції, як і американські твори про Діка Трейсі, першими здобули екранне втілення. У подальшому з'явилися кіносеріали 20-30-х років про Тонку людину та Чарлі Чені, більш пізні твори про Леммі Кошна, Міккі Спілейна та ін. Кінокомікси сформувалися ще в 30-ті роки, коли, власне, й виник у дешевих журналах і газетах того часу феномен коміксів. Такі малюнки, які супроводжувалися текстом, як, наприклад, «Супермен», «Бетмен» («Людина-кажан»), «Спайдермен» («Людина-павук»), «Даркмен» («Людина-п'ятьми»), звертались до фантазійно-надприродно-

го – і тому вони ближче до фантастики.

КОРОТКОМЕТРАЖНИЙ ФІЛЬМ [англ. Short Film] – фільм, що складається з однієї-двох частин, зазвичай триває не більше півгодини.

КРИСЛАТА КЛЮКВА – цей вислів спочатку позначав нісенітні та безглузді заяви іноземців про Росію та її природу, людей та їхні звичаї. У Тлумачному словнику російської мови під ред. Д. М. Ушакова повідомляється, що вислів «крислата клюква» пішов «від опису Росії, в якому по-верховий автор – француз пише, що сидів під тінню величної клюкви». У кінематографі хибні фільми про Росію або фільми, в яких присутній «стандартний перелік національних особливостей Росії»: балалайка, мотрійка, самовар, личаки, ведмеді. До речі, недавній англійський фільм «Онегін» дає чудовий привід, щоб згадати цей влучний фразеологічний зворот!

КУЛЬТОВИЙ ФІЛЬМ [англ. Cult Film] – фільм, що має мінімальну популярність у широкій публіки, але викликає величезний інтерес у певній групі аудиторії.

ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ
ФІЛЬМ – див. «Аматорський
фільм».

«МОВНЕ КІНО» – так називали перші звукові кінофільми, оскільки їхні персонажі розмовляли, а не жестикулювали, як це було притаманно фільмам ери німого кіно.

МУВІБРАТИ [русифіковане Moviebrat – кінобратва, кінопаростки, кінопоріддя] – еру блокбастерів відкрив триумфальний успіх фільму С. Спілберга «Щелепи» (1975), тобто, з появою на авансцені нового покоління режисерів «мувібратів» – випускників каліфорнійських кіноінститутів, які черпали джерело натхнення з кіно та белетристики й вирішили підірвати основи «старого Голлівуду» новим режисерським баченням і стилістикою.

Трьома китами нової хвилі, яка незабаром затопила Голлівуд, і відповідно засновниками нової кіноміфології стали Коппола, Лукас, Спілберг та їхні гучні фільми, які утвердилися як еталони жанрів – кримінального (трилогія «Хрещений батько»), фантастичного (трилогія «Зоряні війни»), пригодницького (трилогія «Індіана Джонс»).

Мувібрати повернули кіно, яке все більше тяжіло до літератури і театральності, захоплюючий подих атракційності, вдавшись до знищення жанрових і вікових меж. Та все ж таки, незважаючи на новаторські прийоми режисури, все нове – добре забуте старе.

МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНЕ
КІНО – див. «Анімаційне
кіно».

НІМЕ КІНО [англ. Cinema Mute; Silent Film] – вид кінематографу у 1895-1927 роках, коли фільми були позбавлені звуку, який синхронно записувався, хоча кінопоказ зазвичай супроводжувався певним музичним акомпанементом. Орієнтуватися в сюжеті глядачеві допомагали титри. Розвиток кіновирозності йшов по шляху ускладнення глядацького ряду, мальовничо-пластичних і монтажних конструкцій, удосконалення драматургії, пристосованої до специфіки німого кіно. Одним із головних прийомів емоційного впливу став перехресний монтаж: пришвидчення темпу чергування фрагментів двох одночасних рядків подій, які немов нагнітають напругу.

Протягом першого двадцятиріччя історії кіно сформувалися основні жанри німого кіно: мелодрама, пригодницький фільм, «комедійний» та ін.

Розробка виразних засобів німого кіно привела до розуміння необхідності синхронного звуку. Потреба в природніх шумах особливо гостро відчутна у пригодницьких і воєнних стрічках, робили недостатньою музичну імпровізацію. Обмеженість міміки для вираження складних почуттів і взаємовідносин між персонажами викликали посилення ролі тексту. Зірками німого кіно у 10-20-ті роки були актори Голлівуду М. Пікфорд і Д. Фербенкс. Але, мабуть, найяскравішою зіркою німого кіно став великий Ч. Чаплін. У Росії німий кінематограф відкрив акторів І. Можухіна, В. Холодну, видатного кінорежисера Я. Протазанова. Німе кіно, досягнувши апогею свого розвитку, стало провісником звукового кіно і його перемоги в середині 30-х років ХХ століття. Див. «Великий німий».

ПАНОРАМНЕ КІНО – вид кінематографу, в якому фільм зазвичай знімають одночасно на три кіноплівки, при цьому на кожній виходить третина зображення об'єкту; проєкціювання здійснюється трьома кінопроекторами на відповідні частини сильно вигнутого екрана великих розмірів (декілька сот кв. м).

ПОЛІЕКРАН – вид екранного видовища, яке демонструється одночасно на декількох (трьох і більше) екранах, розташованих поблизу один від одного або ж являє собою один великий екран, при цьому зображення проєктується на різні ділянки цього екрана з різних кінопроекторів. Програма для такого показу складається з низки фільмів на одну тему, пов'язаних єдиною композицією і фонограмою.

ПОВНОМЕТРАЖНИЙ ФІЛЬМ [англ. Feature Film] – фільм, що відповідає стандарту щодо тривалості його перегляду (від 1,5 години й довше). Першим повнометражним фільмом була «Історія банди Келлі» (Австралія, 1906).

ПОСТАНОВОЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Oroduction Film] – фільм, розрахований на привернення уваги глядача масштабами, постановками, ефектними масовими сценами, пишністю костюмів і декорацій, участю кінозірок, тобто комплексом зовнішніх атрибутів, що створюють комерційний успіх. Постановочні фільми найчастіш знімаються на історичні та міфологічні сюжети, іноді це розкішні танцювально-музичні ревію. Постановочні фільми найбільш розповсюджені у США та Італії.

ПРІКВЕЛ [англ. Prequel] – фільм, який, на протигагу сіквелу, розповідає передісторію подій іншого фільму. Зазвичай, пріквел йде за популярним і комерційно вдалим фільмом, коли не має можливості зняти продовження – наприклад, коли у першому фільмі герої гинуть. Так, пріквелом до фільму «Буч Кессіді та Санденс Кід» (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969) став фільм «Буч і Санденс: юні роки» (Butch and Sundance: The Early Days, 1979). Фільм Фр. Ф. Копполи «Хрещений батько, частина II» (The Godfather Part II, 1974) був одночасно сіквелом і прік-

велом до «Хрещеного батька» (The Godfather, 1972). У 1997 році Дж. Лукас розпочав зйомки трьох пріквелів до власного серіалу «Зоряні війни» (Star Wars, 1977-1983).

У деяких «блокбастерах», таких як «Термінатор-2» (1991) і «Суддя Дред» (1995), наголос усе ще робиться на спецефекти. Але в інших картинах кошти здебільшого витрачаються на розкішні костюми та декорації, як, наприклад, в історико-авантюрних стрічках «Робін Гуд – король розбійників» (1991) і «Хоробре серце» (1995). Останнім часом у моду ввійшли й такі екранізації, як «Вік невинності» (1993) та «Інтерв'ю з вампіром» (1994).

У пошуках формули касового успіху Голлівуд надає перевагу діям напевно, створюючи продовження популярних фільмів, таких, як «Бетмен» і «Смер-

тельна зброя». Крім того, більше ніж будь-коли, увага приділяється блискучому минулому Голлівуду. Перезнімаються такі старі хіти як «Мис страху» і «Диво на 34-й вулиці». Багато інших картин, як-от, «Трое чоловіків із немовлям» (1987) і «Соммерсбі» (1993), є рیمейками широко відомих іноземних стрічок. Серед зростаючої кількості фільмів, нав'язаних телевізійними серіалами, можна виокремити картини «Утікач» (1993) і «Сімейка Флінстоунів» (1994).

Зрештою, великі витрати на створення картини зовсім не гарантують її успіх у глядачів. Щорічно увагу публіки привертає низка не настільки широко розрекламованих стрічок. Серед таких гучних «темних конячок» 1990-х років привертають увагу картини «Привид», «Наче сестри» і «Швидкість».

РІМЕЙК, РЕМЕЙК [англ. Remake – переробка] – фільм, який повторює сюжет раніше знятого фільму. Рیمейки характерні перш за все для Голлівуду. Їх мета – використання сюжету, який комерційно вже себе зарекомендував, у поєднанні з новими технічними засобами. Із запровадженням звуку в кіно з'явилося чимало звукових рیمейків німих фільмів. Низка сюжетів, зазвичай, екранізацій популярних творів, переносились на екрани багато разів («Попелюшка» – 100 разів із 1898 року, «Гамлет» – 74 рази, «Доктор Джекілл і містер Хайд» – 52, «Робінзон Крузо» – 44, «Собака Баскервілей» – 14 разів).

У більшості випадків римейк поступається оригіналу, але іноді й перевершує його. Так, фільм Дж. Х'юстона «Мальтійський сокіл» (The Maltese Falcon, 1941) був третьою й найкращою екранізацією роману Д. Хеммета. Хоча режисери нових версій зазвичай по-своєму переробляють оригінал,

іноді знімаються римейки, які з точністю повторюють кожну сцену оригіналу («Полонений Зенди», The Prisoner of Zenda, 1937 і 1952). Іноді дія відбувається в іншому культурному середовищі. Вестерн «Чудова сімка» (The Magnificent Seven, 1960) був римейком стрічки А. Куросави «Сім самураїв» (1954). Куросава у відповідь зробив пародію на стилістику вестерну у фільмі «Охоронець» (1961), який, у свою чергу, склав основу фільму «Пригорща доларів» (A Fistful of Dollars, 1964), що поклав початок жанру «спагеті-вестернів».

Останнім часом, у зв'язку з браком нових ідей, у Голлівуді все частіше знімають посередні римейки старих американських або іноземних (найчастіше французьких) картин. Навіть сюжети, які видаються за оригінальні, іноді виявляються запозиченими. Наприклад, основою фільму К. Тарантіно «Шалені пси» (Reservoir Dogs, 1991) був епізод стрічки Р. Лама «Місто у полум'ї» (Гонконг, 1986).

САСПЕНС [англ. Suspense – неспокій, занепокоєння чеканням, напруження] – у кіно сюжетне напруження. Тією чи іншою мірою саспенс є необхідним елементом майже будь-якого жанрового фільму, але особливо притаманний детективу, трилеру та фільму жахів. Атмосфера саспенса створюється поєднанням багатьох засобів, зокрема, операторською роботою (незвичайні кути зйомки, ефект «підглядаючої» камери тощо); музикою та звуковими ефектами (нервовий, гнітючий ритм, використання незвичайних інструментів тощо); художнім оформленням кадру (незвичайністю оточення, підкресленням значущих деталей), а також численними акторськими й режисерськими засобами.

Визнаним майстром саспенсу є англо-американський режисер А. Хічкок, який віртуозно використав технічні засоби кіно для того, щоб викликати у глядача стан занепокоєння. Хічкок або будував свої фільми як послідовність гострих ситуацій з видовищним, драматичним розв'язанням, як, наприклад, у фільмах «Іноземний кореспондент» (Foreign Corres-

spondent, 1940), «На північ через північний захід» (North by Northwest, 1959), або нагнітав напруження поступово, тонкими штрихами, готуючи фінальну конфронтацію й розв'язку – «Підозра» (Suspicion, 1941), «Вікно надвір» (Rear Window, 1954).

Іноді саспенс ефектно використовується у комедіях («Женев'єва», Genevieve, 1953); пригодницьких фільмах («Мобі Дік», Moby Dick, 1956), драмах («Маленька задня кімната», The Small Back Room, 1949, класична сцена знешкодження бомби), мелодрамах («У цьому наше життя», In This Our Life, 1942). В авторському кіно елементи саспенсу своєрідно застосував М. Антоніоні: «Фотозбільшення» (Blow-Up, 1966), «Професія: репортер» (Professione: reporter / The Passenger, 1974) та ін.

СЕКСБОМБА [англ. Sexbomb] – характеристика кіноактриси, ампула якої зводиться до зваблювання чоловіків і появи сексуального бажання у чоловічої категорії публіки. Часто акторська майстерність подібних актрис підміняється яскраво виявленими сексапільними зовнішніми даними. Див. «Вамп».

СЕРІАЛ [від лат. Series – низка; англ. Serial].

1. Багатосерійний фільм (часто телефільм), об'єднаний єдиною наскрізною сюжетною дією.

2. Послідовність фільмів (зазвичай телевізійних), кожен наступний з яких розвиває сюжетну лінію, розпочату попереднім. Буває, що чергова серія знімається у той час, коли демонструється одна з попередніх, а сценарист ще не знає, чим варешті-решт закінчиться історія, автором якої він є. Найперший серіал – «Що трапилось із Мері?» (США, 1912). Одним із найбільш популярних голлівудських серіалів вважається пригодницький фільм «Космічний корабель у Незнаме» (1936), він був також одним із найбільш дорогих серіалів (близько 350 тис. доларів). Після Другої світової війни зацікавленість у кіносеріалах зменшилась, зате незаперечні переваги серіал отримав на телебаченні, де з успіхом розвивається й сьогодні.

СЕРІЇ [англ. Series] – багатосерійний фільм, на відміну від серіалу не пов'язаний єдиним сюжетом, але відрізняються

певною спільністю для всіх серій – єдиним головним героєм (героями), подібним характером сюжету, який розвивається згідно з розробленою формулою. Існує ціла група фільмів, які не передбачалось перетворювати у серії, але які спровокували створення своїх сіквелів (продовжень) – «Дракула» (1931), «Франкенштейн» (1931), «Людина-невидимка» (1933), «Лессі повернулася додому» (1943).

Наприкінці 1970-х років серії переживали свій ренесанс у формі прибуткового сіквелу – науково-фантастичні фільми «Зоряні війни», «Зоряний шлях», бойовики «Індіана Джонс», «Супермен», «Роккі», «Рембо», комедії «Поліцейський з Беверлі-Хіллз», «Поліція нравів». Нумерувати назви стало особливо модно у 70-ті роки (Роккі, 1976 – 1990).

Серії давні як сама література. Ці давню традицію неважко прослідкувати з часів Гомера. Тільки-но кінопромисловість досягла певного рівня розвитку, серії були впроваджені й у кіно. Це відбулося під впливом декількох факторів: романів із продовженнями («Три мушкетери», «Шерлок Холмс»), книжок з одним і тим же геро-

ем, які періодично бачать світ («Нік Картер» або «Фантомас»), а також романів – фейлетонів, які друкувалися ще від епохи романтизму із номеру в номер великими накладами.

Приблизно з 1907 року Європу заповнили невеликі книжечки, які виходили щонеділі з яскраво розфарбованими обкладинками, надруковані дуже стислим шрифтом. Дешеві книжки пригод Ніка Картера, Ната Пінкертон, Буффало Білла, Моргана-пірата – виходили багатьма мовами.

Перші кіносерії з'являються на початку минулого століття: Франція – «Нік Картер» (1908); Данія – «Нат Пінкертон» (1909); Америка – «Що сталося з Мері?» (1910). Перші серії з (перехідним сюжетом) очікуванням продовження – «Пригоди Кетлін» (1913). Перше міжнародне визнання здобули серії з кіносеріалів «Небезпечні пригоди Поліни» («Perils Pauline», США, 1914, у гол. Ролі П. Вайт), «Фантомас» (Франція, 1913, 5 сер.), «Зігомар» (Франція, 1913), «Вампіри» (Франція, 1915, 20 сер.), «Протеа» (Франція, 1916), «Жюдекс» (Франція, 1917).

Кіносерії являли собою окремі фільми із завершеними

сюжетами, об'єднані спільним головним героєм або героями, схожим стилем, виробленою формулою – сюжетною схемою. Найбільш відомі – «Бетмен», «Супермен», «Джеймс Бонд», «Індіана Джонс», «Зоряні війни», «Міцний горішок», «Смертельна зброя», «Чужі», «Горянин», «Рембо», «Роккі», «Поліцейська академія», «Назад у майбутнє». Багато героїв серіалів перекочували в кіно з газетних коміксів (Бетмен, Супермен, Дік Трейсі, Бак Роджерс та ін.).

Найдовша серія про Дж. Бонда (більше 20-ти серій, див. «Бондіана») і жахи «Кошмари на вулиці В'язів», «П'ятниця, 13», «Хеллоуїн».

Часто фільм спочатку не задумувався навмисно як серія, але комерційний успіх спонукав творців продовжувати розробку «золотонової жили». Так з'являється сіквел (фільм-продовження, див. «Сіквел») – («Парк юрського періоду», «Термінатор»).

Набагато рідше зустрічається пріквел (фільм-передісторія, див. «Пріквел»), коли розповідається про події, які передували фільму – оригіналу (першоджерелу) (найбільш відомий «Зоряні війни»).

СІ-ДІ-АЙ [англ. C-D-A] – назва системи на компакт-дисках, яка дозволяє глядачам за допомогою спеціальної комп'ютерної програми взаємодіяти із зображенням (тобто змінювати його). За допомогою цієї системи зняті й деякі ігрові стрічки. Див. «Інтерактивне кіно».

СІКВЕЛ [англ. Sequel – результат, наслідок] – продовження комерційно успішного фільму, зазвичай, із тими ж самими акторами у головних ролях. Продовження популярних картин з'являлись ще у період німого кіно: «Шейх» The Sheik (1921) і «Син шейха» (The Son of the Sheik, 1926). У 30-ті роки особливо часто знімалися продовження популярних фільмів жахів.

Зразком сіквелів, які зберегли високий рівень оригіналу, може бути серія стрічок про Тонку людину («Тонка людина», The Thin Man, 1934, і п'ять сіквелів до 1947 року). Іноді оригінал і продовження пов'язані лише формальною спільністю персонажів: так, сіквел фільму жахів «Котяче плем'я» (Cat People, 1942) був поетичною притчею про дитинство та дитячі страхи («Прокляття

котячого племені», The Curse of the Cat People, 1944). У подальшому, однак, продовження все частіше поступалися оригіналам.

Автори фільму-хіта, намацавши «золоту жилу», починають її розробляти, так би мовити – «нові пригоди улюблених героїв». Часто фільм-продовження отримує порядковий номер, а грають у ньому ті самі актори. Першим сіквелом із цифрою в назві був фільм «Квотермас-2» (Quatermass II, 1957), однак розповсюдилась ця тенденція лише на межі 70-х-80-х років, з появою низки пронумерованих продовжень фільмів «Роккі» (Rocky, 1976-1990) і «Супермен» (Superman, 1978-1987). Сучасні сіквели часто механічно дотримуються вдалої формули оригіналу, не вносячи до неї нічого нового. Винятком є три фільми серії «Чужий» (Alien, 1979 – 1992), які належать до різних жанрів. Іноді між появою оригіналу і сіквелу минають десятки років: за «Чарівником з країни Оз» (The Wizard of Oz, 1939) продовження вийшло через 46 років – «Повернення в Оз» (Return to Oz, 1985).

Теперішнім блокбастерам це не загрожує: майже кожний ко-

мерційний успіх великої студії супроводжується неминучим продовженням. За межами Голлівуду сіквели з'являються рідше. Унікальним експериментом є серія продовжень, знятих Ф. Трюффо після свого багатого в чому автобіографічного фільму «Чотириста ударів» (Les Quatre Cents Coups, Франція, 1959), в яких простежується значний відрізок життя (на протязі двадцяти наступних років) його альтер-его Антуана Дуанеля. Див. «Пріквел».

СІНЕРАМА [англ. Cinerama] – система панорамного кіна, в якій фільм знімається декількома кінокамерами і демонструється на сильно вигнутому екрані великих розмірів, що створює у глядача ілюзію присутності; є різновидом широкоформатного кіно.

СПАЛЬНИЙ ВАГОН [англ. Sleeper] – неперспективний фільм, показ якого не супроводжувався попередньою рекламою, але який здобуває несподіваний комерційний успіх: «Marty» (Marty, 1955), «Домашня вечірка» (House Party, 1990), «Кримінальне читиво» (1994), «Відьма з Блер» (1997).

СТАРЛЕТКА [англ. Starlet] – молода початкуюча актриса, яка має гарні зовнішні дані.

СТЕРЕОСКОПІЧНЕ КІНО, СТЕРЕОФІЛЬМ [від грец. Stereos – твердий, просторовий + Skopeo – спостерігати; англ. Natural Vision Film] – вид кінематографу, технічні засоби якого створюють у глядача ілюзію об'ємності об'єктів, зображених на екрані.

Ще піонери кінематографії, такі як Вільям Фріз-Грін і брати Люм'єр, експериментували зі стереоскопічним, або тривимірним, зображенням на кіноекрані. Вони винайшли системи, за допомогою яких дві кіноплівки, пофарбовані у червоний і синьо-зелений кольори одночасно проектувались на екран для перегляду крізь спеціальні окуляри з аналогічно пофарбованим склом.

Перший стереоскопічний ігровий фільм – «Сила кохання» – побачив світ у 1922 році в чорно-білому варіанті. У 1930-ті роки були винайдені поляризаційні світлофільтри, які дозволяли контролювати кількість світла, яке потрапляло на кіноплівку. Це надало можливість розпочати експерименти з кольоровим стерео-

скопичним кіно, які одночасно здійснювались у Німеччині та Італії.

Але масштабне використання стереоскопічного кіно розпочалося лише у 1950-ті роки, коли Голлівуд шукав змоги повернути глядача. Картина А. Оболера «Диявол Бвана» стала однією з перших стрічок, створених великими кіностудіями у 1952 – 1954 роках. Більшість з них були пригодницькими і приголомшували публіку тим, що створювали ілюзію, наче палаючі стріли, стрибаючі тварини, потяги, що втратили управління і кинуте каміння рухаються з екрана безпосередньо у залу до глядачів. Нажаль, спеціальні окуляри, необхідні для перегляду стереофільмів, спричиняли глядачам чимало незручностей і з часом відвідуваність таких сеансів різко знизилась. Спробу оживити інтерес до стереокіно було знову зроблено в 1995 році, коли пригодницький фільм «Крила відваги» продемонстрували у 120 кінотеатрах по всьому світу.

У СРСР перший стереоскопічний художній фільм «Концерт» побачив світ у 1940 році. Широкого розвитку стереоскопічне кіно в СРСР не дістало.

СУБРЕТКА [фр. Soubrette, від прованс. Soubret – манірний] – акторське амплуа: спритна, винахідлива служниця, яка допомагає своїм господарям в їхніх любовних інтригах. Виникло в італійській комедії дель арте, перейшло у французьку комедію. Див. «Амплуа».

«СУБСАХАРСЬКЕ» КІНО – значну популярність у зарубіжних кінокритиків мали фільми, зняті у країнах на південь від Сахари. Головною рушійною силою цього «субсахарського» кіно був С. Усман із Сенегалу. Його короткометражка 1962 року «Людина з візком» стала першою з картин, які побачили світ у країнах «Чорної» Африки. Він розробив власний стиль із широким використанням натурних зйомок і непрофесійних виконавців. У таких картинах, як «Чорношкіра з ...» (1966) і «Ксала» (1974), що означає «прокляття», він висвітлює різноманітні сторони життя Сенегалу до і після здобуття незалежності від Франції.

Іншою центральною темою творчості Усмана був конфлікт між місцевими традиціями і сучасним суспільством. Ця проблема привернула увагу

й багатьох інших кінематографістів «Чорної» Африки. Серед них слід відзначити С. Сіссе з Малі, М. Хондо з Мавританії, І. Уедраого з Буркіно-Фасо і С. Фай із Сенегалу (перша жінка-режисер того регіону). Їхні

картини зажили широкої міжнародної слави. Але не всі вони мають популярність у себе вдома, бо місцева публіка здебільшого надає перевагу пригодницьким стрічкам з-за кордону.

ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ФІЛЬМ, ТЕЛЕФІЛЬМ – фільм, створений спеціально для демонстрації у мережі телевізійного мовлення. Знімається кінознімальною камерою (з урахуванням того, що кутові розміри екрана телевізора інші, ніж у кіноекрана) або фіксується на магнітній стрічці. Під час зйомки телевізійного фільму зазвичай враховуються особливості сприйняття кінозображень з телеекрана, пов'язані з тим, що кутові розміри екрана телевізора менші, ніж у кіноекрана. З урахуванням цих особливостей композиційна побудова і зображальні засоби телефільму мають свою специфіку: в ньому переважають середні й крупні плани, відсутні або наявні у незначній кількості загальні плани, зазвичай менше деталей на середніх планах

тощо. З 70-х років усе більшого розповсюдження набуває процес переведення на кіноплівку телевізійних фільмів, записаних на магнітній стрічці. Переведення відбувається за допомогою спеціальної апаратури перезапису.

ТРАВЕСТІ [фр. Travesti, від Travestir – перевдягати] – акторське амплуа; актриса, яка виконує ролі хлопчиків, підлітків, дівчаток, а також ролі, що потребують перевдягання у чоловічий костюм. Див. «Амплуа».

Навчальне кіно [англ. Teaching Film] – різновид наукового кінематографу, який об'єднує фільми, призначені для використання у середній та вищій школі, а також в інших освітніх закладах.

ФАБРИКА МРІЙ [англ. Dream Factory; Dream Works] – якісна характеристика кіно. Термін виник в Америці у 30-ті роки минулого століття, у період виходу суспільства з депресії, звільнення від жахливого тягаря невпевненості не лише в майбутньому, й у теперішньому. «Фабрикою мрій» називали Голлівуд, який здебільшого створював далекі від дійсності солодкуваті фільми з обов'язковим хепі-ендом, що віддаляли від реальності й занурювали глядачів у мрії. Див. «Голлівуд», «Велика ілюзія», «Великий німий».

ФІЛЬМ [англ. Film – плівка]

1. Сукупність зображень (кадрів), послідовно розміщених на кіноплівці (або на відеомагнітофонній стрічці), пов'язаних єдиним сюжетом і призначених для відтворення на екрані. Фільм є результатом колективної праці знімальної групи, до складу якої входять сценарист, режисер, оператор, художник, композитор, монтажер, звукооператор і (в ігровому фільмі) актори. З точки зору технічних особливостей фільми поділяються на німі, звукові, чорно-білі, кольорові,

широкоформатні, широкоекранні, панорамні, стереоскопічні.

2. Окремий твір кіномистецтва: художній (ігровий), мультиплікаційний, хронікально-документальний, науково-популярний, навчальний фільми.

ФІЛЬМ-ВИСТАВА – екранізація театральної вистави, здійснена з урахуванням особливих зображальних і виражальних засобів кіномистецтва. Зберігає, зазвичай, постановочний задум театральної вистави й акторське трактування образів. Під час зйомки дія іноді переміщується зі сцени до павільйонів кіностудії і на натуру.

ФІЛЬМ ФОРМУЛИ [англ. Formula Film] – фільм, зроблений за випробуванням зразком, який працював у минулому і, мабуть, працюватиме знову, бо аудиторія знає, чого очікувати: «Джеймс Бонд» (James Bond), «Перрі Мейсон» (Perry Mason), «Murder She Wrote», «Matlock».

ФІЛЬМИ-ГІГАНТИ – особливий вид кінопродукції у США, що виник через конкуренцію з телебаченням, які тривають більше трьох годин, на сюжети з Біблії, античності,

середньовіччя. До постановки фільмів-гігантів залучаються видатні режисери, в них знімаються десятки зірок, величезні гонорари яких разом із цифрами витрат на декорації, костюми, реквізит, оплату статистів широко рекламуються. Серед таких фільмів: «Бен Гур» (1960, реж. Вільям Вайлдер), «Сід» (1961, реж. Ентоні Манн), «Клеопатра» (1963, реж. Джозеф Маркевич). Фільми-гіганти набули найбільшого розповсюдження з кінця 50-х - до середини 60-х років.

ФІЧЕР [англ. Feature] – ігровий фільм завдовжки більше тисячі метрів. Цей термін, що означає в Америці, зокрема, окрасу програми, увів у вжиток у кінематографі ще в 1904 році Дж. Клейн з кінокомпанії «Калем».

Перші п'ятнадцять років існування американського кіно пов'язані виключно з одночасними фільмами (10 хви-

лин). І лише у 1911 році фільми збільшилися до двох і навіть трьох частин.

На початку ХХ століття фільми продавалися на фути, і Клейн прокатникам, які купували у нього картини, радив не складати програми з картин однакової довжини. Якщо ви купуєте 2 тисячі футів, повчав Клейн клієнтів, то треба один фільм узяти великий завдовжки у 850 футів. Це буде ваш головний фільм – «фічер», який і рекламувати треба особливим чином, окремо. Клейн був упевнений, що подібний спосіб подавання програми значно ефективніший, ніж якби реклама була розподілена рівномірно на декілька стрічок однакової довжини. Поняття «фічер» було спершу пов'язане, таким чином, не стільки з довжиною, скільки з якістю картини. «Фічерз» покликали до життя і бум кінотеатрів, які геть змінилися. Див. «Повнометражний фільм».

ХАЛТУРА [англ. Quickie] – малобюджетні фільми, зроблені з невеликими затратами і зазвичай низької якості. Деякі з цих фільмів належать до категорій «Психотронік» і «Кемп». Див. «Треш».

Хіт [англ. Hit – удар, вдале влучання] – окраса сезону, твір (зазвичай – новинка), який користується сенсаційною популярністю і, як наслідок, фінансовим успіхом. Див. «Блокбастер».

ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ [англ. Fiction Film] – у найбільш уживаному значенні те саме, що й ігровий фільм – кінострічка з відзнятою на ній вигаданою ситуацією, в основі якої лежить художнє відтворення життєвого матеріалу. Жанрові різновиди ігрового фільму – кінороман, кінопопея, кіноновела. У найширшому значенні – взагалі твір кіномистецтва.

ХЕПІ-ЕНД [англ. Happy End – щасливе завершення] – одне з основних правил для голлівудських кіновиробників у 30 – 50-х роках ХХ століття. Так, американський журналіст і кінокритик Бослі Кроутер

відзначає у своїй книзі «Лєвова частка», що відомий продюсер Луїс Мейєр домагався введення «хепі-енда» у фільм «Гесс із роду д'Ербервіллей» (1924). Марно режисер М. Нейлан посилався на роман Т. Гарді, на закономірний розвиток сюжету й образів і, нарешті, просто на здоровий глузд. Голова фірми «МГМ» був невблаганним. Тоді Нейлан став вимагати, щоб вирішальне слово було за глядачами. На одному з попередніх переглядів публіці показали цей фільм з обома кінцями. Глядачі, звичайно, надали перевагу трагічному. Але Мейєр все-таки наполіг, щоб у прокат надійшли два варіанти однієї і тієї ж картини, і власники кінотеатрів повині були самі обирати копію з тим чи іншим кінцем. Дізнавшись про наругу над його дітищем, Т. Гарді обурився. Але всі його протести були залишені фірмою без відповіді.

Захоплення щасливими кінцями у голлівудських фільмах дійсно мали масовий характер. У 1955 році була опублікована низка матеріалів адміністрації виробничого кодексу, серед яких, зокрема, була таблиця відсоткового співвідношення щасливих і нещасливих кінців

голлівудських фільмів за період з 1947 по 1954 рік. Вона виглядала так:

1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954
87,4	88,6	90,8	85,5	83,9	87,0	86,2	84,9
4,9	5,7	2,9	6,5	4,7	1,6	3,9	5,9

Цифри демонструють, що щасливий кінець не випадковість, не примха того чи іншого продюсера, а продумана політика Голлівуду. Головний її принцип дуже простий: глядач повинен покидати кінотеатр розімлілим і заспокоєним. Для цього підходять будь-які засоби. Вульгарна мелодраматичність, використання формули «Хлопець зустрів дівчину» як основного змісту характерні

не лише для численних голлівудських картин на сучасному матеріалі, але й для фільмів

про минуле. Див. «Нижній реалізм».

ЦИРКОРАМА [Circarama] – вид кіновидовища, в якому зображення з використанням дев'яти кінопроекторів проєктується на коловий екран з кутом огляду 360°. Циркорамма була розроблена спеціально для Діснейленда. Перший фільм за системою циркорамми був створений В. Діснеєм у 1955 році.

ШИРОКОЕКРАННІ ЕПОПЕЇ – головною зброєю Голлівуду у боротьбі з телебаченням стали широкоекранні епопеї. Починаючи з картини Кінга Відора «Війна ті мир» (1956) була зроблена низка так званих «блокбастерів», фільмів, які рясніли дорогими декораціями, розкішними костюмами, зоряними складами виконавців, а часто й тисячами статистів. Відтепер картини всіх жанрів робилися лише у широкоформатному варіанті. Але найбільше кіностудії пишалися історичними мелодрамами, дія яких розгорталась у біблійні або античні часи. Вважалося, що саме такі фільми наочно демонстрували переваги великого екрану перед телевізійним. Спочатку такі стрічки привертати увагу публіки, особливо після того, як «Бен Гур» Вільяма Вайлера (1959) здобув 11 «Оскарів». Але через три роки від грандіозних постановок довелося відмовитися, після того, як «Клеопатру» Джозефа Лео Манкевича – на той час найдорожчий фільм (43 мільйони доларів) – спіткала приголомшлива невдача.

ШИРОКОЕКРАННИЙ ФІЛЬМ [англ. Large Screen

Film] – технологія кінозйомки. У 1950-ті роки телебачення могло задовольнити публіку лише чорно-білим зображенням на маленькому екрані. Тому кінобоси прийшли до цілком логічного висновку, що можна повернути глядачів у кінотеатри, запропонувавши їм яскраве широкоекранне видовище, та ще й з стереофонічним звуком.

Технологія широкоекранного проектування розроблялася ще у 1920-ті роки. Серед перших подібних систем було й «Полібачення», створене А. Гансом. Але першою широкоекранною системою у 1950-ті роки стала «Сінерама». Спочатку вона застосовувалася для навчання авіаційних стрільців під час Другої світової війни.

«Сінерама» створювала ширше зображення на екрані, знімаючи кожен епізод трьома кінокамерами, розташованими у трьох різних місцях. Ці камери утворювали правильну дугу і розпочинали роботу синхронно. Потім три кіноплівки проектувалися на широкий напівкруглий екран трьома проекторами, що дозволяло отримувати зображення у шість разів більше від стандартного. Публіка, яка дивилася такі картини, як

«Це «Сінерама» (1952), не лише розташовувалась наче в самому центрі дії, але й наче переживала ті ж відчуття, що й персонажі на екрані.

«Сінерама» мала значну популярність у глядачів, однак вона не знайшла широкого застосування через надмірну ціну та чималу трату часу на зйомки. Згодом було створено систему «Сінемаскоп», яка давала зображення вдвічі ширше за звичайне й до того ж мала стереозвук. Вона також спочатку розроблялася з військовою метою для танкових перископів. «Сінемаскоп» дозволяв розмістити ширше зображення на стандартну 35-міліметрову кіноплівку. Кінопроектор був споряджений спеціальним об'єктивом, який немовби подовжував зо-

браження, проектуючи його на вигнутий екран.

Першою картиною, знятою за допомогою подібної технології, стало історичне полотно з історії Давнього Риму «Тога» (1953) Генрі Костера. Її успіх перевершив усі сподівання, і протягом двох років більшість кінотеатрів на Заході були переобладнані під широкоекранне кіно. Згодом з'явилася й низка нових систем. Наприклад, незалежний продюсер М. Тодд використав при зйомці мюзиклу «Оклахома!» (1955) систему «Тодд-АО». У ній застосовувалися ширококутові об'єктиви і плівка завширшки 70 мм. Але у 1960 році всі кіностудії перейшли на систему «панавіжн», яка давала більш чітке та яскраве зображення, ніж усі інші широкоекранні системи.

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ КІНО

АБСОЛЮТНИЙ ФІЛЬМ [Absolute Film] — див. «Авангард».

АБСТРАКТНИЙ ФІЛЬМ [англ. Abstract Film, від. лат. Abstractia — відвернення] — один з видів авангардного мистецтва. Абстрактні фільми з'явилися у Європі (Німеччина) у 1919 році. В. Егелінг і Г. Ріхтер зробили спробу надати рухливості мальовничим безпредметним композиціям за допомогою кінокамери. Вони назвали цей досвід «чистим», «абсолютним» або «абстрактним» кіно. У 20-ті роки у Німеччині абстрактні фільми знімали: О. Фішенгер («Етюди», «П'ятий танець Брамса»), В. Рутман («Опуси 1, 2, 3»); у Франції — Ф. Леже («Механічний балет»), М. Рей («Повернення до розуму» і «Емак Бакіа»). У фільмах Рея були зняті спіралі з паперу, булавки, гудзики, сірники, які чергувалися з крупними планами предметів, що рухались (див. «Авангард»).

У США режисер Р. Стейнер зняв фільм «Н₂О», який являв собою монтаж світлових відблисків на воді, що створювали безпредметні композиції. У США після Другої світової війни абстрактні фільми посіли значне місце серед «експериментальних фільмів». У галузі абстрактного фільму працюють режисери Д. Дейвіс, Д. Белсон, Д. Александр, Л. Твілжиллес, Р. Люс, Ф. Стоффейкер, М. Б'ют, Т. Немет. Див. «Підпільне кіно».

Канадський режисер Н. Мак-Ларен зняв фільм «Геть нудні турботи» (1950), в якому тонкі світлові лінії рухаються чорним тлом під музику джазу. Режисери абстрактних фільмів часто оперують рухливими лініями і кольоровими плямами, які створюють безпредметні композиції, в окремих випадках використовують образи реального світу, спотворені у процесі зйомки до того, що їхня сутність випадає з уваги глядача. Творці абстрактних фільмів іноді викреслюють безпредметні композиції на засвіченій чорній кіноплівці, використовують кольорові дими, спеціальні фільтри, розливають фарбу перед об'єктивом кінокамери тощо. Досвід

абстрактних фільмів у значній мірі був використаний у мультиплікації. Абстрактні фільми позбавлені самостійного значення у кіномистецтві і є лише похідними від абстракціонізму в живопису.

У кінці 60-х років пошуки в абстрактному кіно були практично припинені, лише англійський режисер Пітер Грінауей у своїх ранніх опусах, включно з картиною «Падіння» (1978), використав техніку абстрактного фільму.

АВАНГАРД [від. фр. Avant-gard, від Avant — перед + Gard — охорона, гвардія] — течія у кінематографі, найтіснішим чином пов'язана із загальноноваторськими тенденціями, що дістали бурхливий розвиток у європейському театрі, живопису й літературі 20-х років у Франції, Німеччині, Росії. Практична діяльність режисерів-авангардистів невід'ємна від їхньої значної теоретичної діяльності, обумовленої прагненням знайти таємницю нової образності, властивої лише кінематографу, в її пошуках режисери спирались на теорії інших мистецтв.

Французький авангард найчастіше звертався до до-

свіду живопису — імпресіонізму («Лихоманка» Л. Деллюка, 1922; «Незрадливе серце» Ж. Епштейна, 1921; «Дочка води» Ж. Ренуара, 1924), сюрреалізму («Мушля й священик» Ж. Дюлак, 1924; «Андалузський пес» і «Золотий вік» Л. Бунюеля у співпраці із Сальвадором Далі, 1928 і 1930), абстракціонізму («П'ять хвилин чистого кіно» А. Шометта, 1926; «Механічна фотогенія» Жана Гренійона, 1925). Пошуки «чистого кіноритму», однак, узгоджувалися з французькою традицією сюжетного кіно («Антракт» Рене Клера, 1925).

Крім Бунюеля і Далі автори не виявляли інтересів до соціальних тем, революційність французького авангарду обмежувалась спробою епатажу буржуазної публіки за допомогою новаторської форми. Переживши свій занепад на початку 30-х років, авангард проте справив грандіозний вплив на таких майстрів кіно, як Бунюель і Ж. Кокто, а фільм «З приводу Ніцци» Ж. Віго, який не входив до жодного руху, до сьогодні називають серед шедеврів «кіноавангарду по-французьки».

Німецький авангард почав з «оживлення» абстрактних зображень. Усі четверо його

найвідоміших представників (В. Еггелінг, Х. Ріхтер, О. Фішінгер, В. Руттман) були художниками-абстракціоністами. У 1919 р. Еггелінг перший з них зняв «Вертикально-горизонтальну месу» (1920) і, нарешті, «Діагональну симфонію» (1922). А «Ритм 21, 24 і 25» (1926) Ріхтера, «Опуси, 1–4» (1923–1925) Руттмана, «Вправи 6–8 і так далі» (1929–1932) Фішінгера експериментували з кінематографічним ритмом, використовуючи рух абстрактних малюнків і багато в чому прокладаючи шлях сучасній анімації. Еггелінг помер у 1925 р.. Фішінгер і Ріхтер з кінця 30-х років працювали у США. Ріхтер серйозно займався питаннями теорії мистецтва кіно. Руттману вдалося вирватися за межі абстракціоністського авангарду, використовуючи його кращі прийоми, коли він зняв фільми «Берлін – симфонія великого міста» (1927) і «Мелодія світу» (1929), які нині є класикою світового кіно. Авангард у 20-ті роки сприяв утвердженню кіно як мистецтва. Він допоміг розширити можливості ігрового і документального кіно.

Російський авангард був тісно пов'язаний із загальним

піднесенням мистецтва після жовтневої революції 1917 року і відрізнявся різноплановістю, пошуки велися як у галузі кінодокументалізму (фільми Дзиги Вертова), так і в ігровому кінематографі, який явно перебував під впливом театру (ФЕКС, фільми Г. Козінцева і Л. Трауберга). Багато відомих режисерів знімали підкреслено політично ангажовані стрічки, причому в найрізноманітніших жанрах – історико-революційному (С. Ейзенштейн, О. Довженко), комедійному (Л. Кулешов). Діячі російського авангарду, які в подальшому стали зовсім різними за спрямуванням, але великими художниками, залишили неоціненну теоретичну спадщину.

АВСТРАЛІЙСЬКА ХВИЛЯ [англ. Australian Wave] – найбільш визначні фільми зроблені в Австралії за період з 1969 по 1981 роки.

Після Другої світової війни в Австралії виробництво художніх фільмів практично зійшло нанівець, через те, що прокат опинився в іноземців.

Стан австралійського кіно погіршувався ще й відсутністю глибокої культурної традиції, спроможною протистояти

чужим стандартам. Віддаленість країни від Європи та Америки ще довгий час буде вважатися головною причиною її культурного провінціалізму. У цьому слід шукати причину того, що технічно провідна і все більш багатша економічно Австралія не лише не спромоглася протиставити своїм технологічним досягненням успіх у галузі літератури і мистецтва, але й навпаки, втрачала талановитих художників, які почали виїжджати за кордон уже в 30-ті роки (досить лише назвати акторів С. Олгуд, Е. Флінна, П. Фінча). Аналогічна доля переслідувала до 60-х років і кіно, хоча воно мало й фінансову, й технічну базу, створену зано-во за голлівудською моделлю після появи звуку.

Володіли австралійці й достатньо кваліфікованими кадрами, і тому післявоєнна криза кінематографа «самотнього континенту» могла здатися не зрозумілою. Але в будь-якій країні з невеликим населенням (близько 15 млн) і дуже незначним виробництвом домінує кінопрокат, який робить ставку на демонстрацію зарубіжних кінострічок. Будь-яка кризова ситуація згубно впливає на кіновиробництво, але мало по-

значається на прокатних компаніях і власниках кінотеатрів.

Післявоєнне малокартиння погіршувалося ще й тим фактом, що майже половина фільмів, які побачили світ за двадцять післявоєнних років, зняті англієцями й американцями. Як зазначали австралійські кінознавці, американські режисери зверталися до місцевої тематики лише тому, що голлівудські фірми не бачили іншого способу використовувати прибутки від прокату американських фільмів, «заморожені» урядовими обмеженнями на вивіз валюти.

Американці просто переносили до екзотичного і незвичного для власної публіки оточення традиційні голлівудські сюжети, ситуації та персонажі. Для американських продюсерів Австралія виглядала ідеальним місцем для постановок вестернів і дитячих пригодницьких драм. Нечисленні фільми австралійських режисерів не відрізнялися жанровою різноманітністю: декілька біографічних стрічок, пригодницькі фільми для дітей, мелодрами, австралійські вестерни, які згодом набули кумедного визначення «кенгуру-вестерн».

У цілому кінематографічна сцена Австралії 1945–1968 ро-

ків виглядала більш ніж бідно. Одуjuanня почалося лише наприкінці 60-х унаслідок рішення уряду вкласти кошти в мистецтво включно з кіно. Першою ластівкою нових тенденцій у кіно Австралії став фільм Тіма Берстала «2000 тижнів» (1969). Через два роки три новачка — П. Вейр, Б. Хенненг і О. Хоуз зняли фільм «Троє в дорозі». У тому ж 1971 році П. Вейр заворожив публіку сповненим вигадки й похмурої іронії фільмом «Хоумсдейл». Третім сюрпризом 1971 року став фільм «Лелека» Т. Берстала.

Першим загальноновизнаним твором «австралійської хвилі» став фільм «Пригоди Барі Маккензі» (1972) режисера Б. Бірсфорда. Безпрецедентна популярність цього фільму переконала прокатників у тому, що австралійські фільми спроможні з успіхом конкурувати із зарубіжними, а публіка може оцінити талановиті твори національного кінематографа. Успіх Бірсфорда відкрив шлях картинам його молодих колег, які змогли запропонувати публіці 70-х років цілу низку оригінальних за баченням, змістом і формою викладення фільмів. Разом вони й склали «австралійську хвилю», робити висно-

вок про яку найкраще за творами її лідерів — Т. Берстала, Б. Бірсфорда, П. Вейра, Ф. Скепесі, Д. Дайгена і Д. Кромбі.

Нове десятиліття знищило надії на подальше піднесення австралійського кінематографа. Лідери «австралійської хвилі» переїхали до Європи або до Голлівуду: Д. Міллер («Безумний Макс», «Іствікські відьми»); П. Вейр («Зелена карта»); Ф. Нойс («Мертвий штиль», «Ігри патріотів», «Тріска»); Д. Маккензі, Б. Бірсфорд («Водій Міс Дейзі»); Ф. Скепесі («Російський Дім»).

Рідкісні успіхи, як-от «Данді на прізвисько Крокодил», спиралися на зарубіжні стереотипи, спекулювали на австралійській екзотиці й не мали нічого спільного з характерами і знахідками забутої «австралійської хвилі».

Дія найкращих стрічок австралійської «нової хвилі» віднесена на початок ХХ століття, однак історичне тло використовується в них лише як засіб для аналізу актуальних проблем сучасності. Серед них варто назвати «Пікнік біля висячої скелі» (1975) П. Вейра, в основу якого була покладена дійсна історія зникнення декількох школярів, і «Моя блискача

кар'єра» (1978) Д. Армстронга. Успіх цих картин, а також фільмів «Безумний Макс» (1979) і «Крокодил Данді» (1986), спричинив масовий від'їзд кращих режисерів й акторів до Голлівуду.

Але й сьогодні в Австралії знімають захоплюючі й своєрідні картини, наприклад, «Лише у танцювальному залі» (1992). Новозеландський кінематограф також переживає розквіт: фільми В. Ворда, П. Джексона і Д. Кемпіона, чия історична драма «Піаніно» (1993) з триумфом обійшла екрани всього світу.

АВТОР У КІНО — проблема, серйозне обговорення якої розпочалося у другій половині 40-х років, коли французькі критики запропонували так звану авторську теорію («*theorie d'auteur*») кінематографа, за якою автором фільму є режисер з його унікальним баченням реальності й глибоко особистим ставленням до сюжету. Вихідним імпульсом у створенні «авторської теорії» стала стаття А. Астриюка «Камера — стіло» або «Камера — перо» («*La camera stilo*»), у якій стверджувалося, що фільм створюється завдяки камері «тут і зараз», незалежно від

заздалегідь сформульованих ідей і концепцій. Таким чином, коли створення стрічки було усвідомлено як творчий акт, що протікає у часі, виникло питання щодо суб'єкта цього творчого процесу. Відповідь на нього дав Ф. Трюффо, тоді ще критик журналу «Кайє дю сінема», в його статті «Визначна тенденція у французькому кіно» (1954). У ній Трюффо проголосив «політику автора» («*la politique des auteurs*») і піддав критиці картини, в яких сценарій механічно переносився на екран. Трюффо бачив у фільмі втілення глибоко особистого світовідчуття режисера, яке він трансформує в екранні образи, хай навіть і користуючись готовим сценарієм.

Погляди Трюффо та інших критиків «Кайє дю сінема» дістали розповсюдження й у США після того, як у 1962 була опублікована стаття Е. Серріса «Нотатки з приводу «авторської теорії», що зводилася до трьох основних положень: режисер повинен володіти технічним боком кінематографа; вміти висловити свою особисту позицію у фільмі, використовуючи технічні навички, а також надавати кожній своїй роботі внутрішнього значення,

похідного від конфлікту між персональним баченням режисера й кінематографічним матеріалом. Недоліки подібної авторської теорії очевидні. Вона не лише недооцінювала роль інших учасників кінопроцесу (сценариста, актора, оператора, композитора), але й не враховувала тих випадків, коли всі зазначені характеристики «авторства» мав не режисер (так, наприклад, специфічне бачення голлівудського хореографа Басбі Берклі робить його одноосібним автором багатьох мюзиклів, у яких він виступав постановником музикальних номерів, але не режисером). В «авторській теорії» погано пояснені випадки, коли «авторське начало» одного й того ж режисера отримує діаметрально протилежне вираження на різних етапах його кар'єри (порівняйте, наприклад, «Леді на день» і «Миш'як і старе мереживо» Ф. Капрі), а також коли дійсним «автором» стрічки стає епоха (чудовий «чорний фільм» «Поштар завжди дзвонить двічі» рядового режисера Т. Гарнетта).

Отже, більш правильно говорити не про режисера-автора, а про авторське начало у кінематографі, носієм якого

далеко не завжди буває лише сам режисер. В останні десятиліття «авторська теорія» підпала під жорстку критику з позицій структуралістських і постструктуралістських теорій, але несподівано відродилася у практиці американських продюсерів. Прагнучи здешевити кіновиробництво, у 90-ті роки вони все частіше почали звертатися до незалежного кінематографа у пошуках індивідуальних або, якщо хочете, «авторських» рецептів успіху.

АГІТФІЛЬМ — агітаційна кінопродукція радянських республік початку 20-х років, зазвичай низького художнього рівня. Основою агітаційного фільму був революційний поклик. Будучи по суті кіноплактом, агітфільми демонструвались у супроводі читця. Див. «Кінодекламація».

АЛЬТЕРНАТИВНЕ КІНО [англ. Alternative Cinema] — запроваджене західним кінознавством збірне поняття, що означає сукупність творів, які побачили світ і розповсюджуються поза системою кінопромисловості й комерційного прокату. Термін «альтернативне кіно», як і його менш розповсюджені

синоніми — «маргінальне», або «паралельне кіно», з'явився наприкінці 60-х років, коли стало очевидним, що форми творчості, які в тій чи іншій мірі протистоять комерційній орієнтації кіномонополій, не обмежуються суто естетичними експериментами, а охоплюють значно ширший спектр кінематографічних явищ. «Альтернативне кіно» являє собою конгломерат тенденцій, різних за своєю ідейно-художньою спрямованістю і джерелами фінансування.

«Альтернативне кіно» походить від авангарду 20-х років з притаманним його представникам прагненням знайти кіноваріанти найновіших пошуків в образотворчому мистецтві й поезії капіталістичних країн. Абстрактні стрічки, досвід кольорової музики, експериментальна мультиплікація, неповідні асоціативно-поетичні ігрові картини — найважливіший напрям розвитку «альтернативного кіно». Ці й подібні експерименти дістали особливо широке розповсюдження в американському «підпільному кіно». З кінця 40-х років «підпільне кіно» давало приклади визивних стрічок. Але разом з тим до альтернативного кіно, зокрема, «підпільного кіно» США,

входили й стрічки соціальної спрямованості. Ця тенденція, яка дістала назву «кіно, яке бореється» і стала провідною на межі 60—70-х років. Див. «Підпільне кіно».

А М Е Р И К А Н С Ь К И Й П Л А Н — застаріла назва великого плану. На початку ХХ століття у фільмах, які створювалися в Європі, використовувався загальний план, що демонстрував персонажів на повний зріст. Однак деякі американські компанії почали створювати фільми з використанням крупного плану. Європейські виробники вважали показ людини «по частинах» не естетичним. А нововведення дістало назву «американський план». Див. «План кінематографічний».

АНГЛІЙСЬКА КОМЕДІЯ — Англія по праву пишається своїми багатими традиціями у галузі літературної й театральної комедії. Найвідоміші коміки німого кіно — Чарлі Чаплін і Стен Лаурел — також були англійцями. Однак, як це не дивно, англійська кінокомедія не здобула особливої популярності на світовій арені. Хоча в минулому артисти мю-

зик-холу Грейсі Філдс, Джордж Формой і Віл Хей у 1930-ті роки мали шалений успіх у себе на батьківщині, за межами Великої Британії вони були практично невідомі.

Набагато відомішими стали інтелектуальні комедії, які випускалися кінокомпанією «Ілінг стьудіос» після Другої світової війни. З кращих треба відзначити «Селлі з нашої вулиці» (1931), «Співайте з нами» (1934), «Добряки й корони» (1949) і «Банда з Лавандер-Хіл» (1951). Такі картини називали ілінгськими комедіями, вони незлобливо кепкували з англійського національного характеру. Особливу популярність вони мали в Америці. Ще одним англійським хітом середини 1950-х років став фільм «Женев'єва», в якому простежувалися відносини двох парочок під час ралі на спортивних автомобілях.

У 1960–1970-ті роки дуже популярними були так звані робітничі комедії та грайливі пародії з циклу «З продовженням». У наступне десятиріччя група «Монті Пітон» досягла міжнародного визнання на те-

лебаченні та в кіно завдяки поєднанню абсурдистського гумору й сатири.

АНДЕГґРАУНД — див. «Підпільне кіно».

АНТИФІЛЬМ [Antifilm від грец. Anti — префікс, яким позначається протилежність + Film] — термін, що з'явився у кінознавстві наприкінці 50-х — на початку 60-х років; аналогічні терміни «антироман», «антитеатр» — означають заперечення образності мистецтва. На зміну художньому відображенню світу приходять відтворення суб'єктивних, ледь помітних емоцій, не організованих у композиційну єдність.

АРБАЙТЕР ФІЛЬМ [нім. Arbeiter Film — робітничий фільм] — жанр, що з'явився у Німеччині й приділяв особливу увагу «робітничому» або люмпенізованому прошарку в соціально-економічному масштабі. Жанр «прожив» усього лише близько семи років (1970–1976). Робітничі фільми зазвичай знімалися виключно для німецького телебачення.

«БЕНШІ» [«кацубен», «сецумейся»] — коментатор, який супроводжував демонстрацію німих фільмів у Японії. Першим «бенші» був Коє Камада, який з 1899 року коментував видові японські фільми. Були створені спеціальні школи «бенші», де навчались мистецтву імпровізації. Спочатку «бенші» коментували іноземні фільми, незрозумілі японському глядачеві, згодом участь «бенші» у демонстрації фільмів стала обов'язковою. На 1935 рік з припиненням виробництва німих фільмів професія «бенші» зникла.

БУРЕКАС ФІЛЬМ [іврит Bourakas — пиріжки + Film] — ізраїльський комедійний стиль фільмів, які критикують і пародіюють ортодоксальних євреїв сефардів та ашкеназі. Деякі фільми — мелодраматичні, але більшість відображають стереотип відмінностей двох типів єврейських людей. Цікаво у цьому напрямі працював режисер М. Голан у компанії «Голан — Глобус», яка створювала деякі фільми в цьому стилі: «Фортуна» (Fortuna, 1966), «Malkot hakvish», «Королева шляхів» («The Highway Queen», 1971).

ВАМП [англ. Vamp] — тип «фатальної жінки», «жінки-спокусниці», «жінки-вампи» зародився і сформувався у датському кінематографі у 1910—1915 рр. (див. «Салонна дама»), а згодом перейшов у кінематографію Італії та США.

Тип «фатальної жінки» утвердився у 1900-х роках, у період романтизму в театрі й літературі латинських країн. Цей персонаж був таким же обов'язковим для бульварних трагікомедій, як роконосці й коханці в кальсонах для водевілів. З 1908 року «жінки-спокусниці» почали з'являтися у французьких та італійських фільмах. Однак, тип «фатальної жінки», перш за все, укорінився в датському кіно. Про це свідчить зокрема фільм «Танець вампірів» (1911).

У 1913 році критик Фелікс Хальден помітив зміни, що відбулися в європейській кінематографії під впливом датської школи: «Цілком змінився поцілунок. Тепер вже не вдовольняються коротким поцілунком, як у добрі старі часи. Губи з'єднуються надовго, пристрасно, і жінка у знеможі відкидає голову».

З розвитком кінематографа видозмінювався й образ «жін-

ки-спокусниці». Холодні, жорстокі, розважливі, вони пробуджували у чоловіках шалені пристрасті й доводили їх до загибелі. А втім, іноді вони слабкі й нерозважні і самі стають жертвами своїх пристрастей. Демонічні жінки або покірні зняряддя фатуму, витончено порочні, або безвольні виступали в образах Асти Нільсен, Франчески Бертіні та інших актрис. У подальшому «фатальні жінки» з легкої руки американців дістали назву «вампи» — від містичних істот з давніх повір'їв — вампірів.

Першою «вампи» заведено вважати американську актрису, для якої все було вигадане: ім'я Теда Бара, екзотична біографія, демонічний характер і витончена манера акторського виконання. У 20-ті роки широкої слави в амплу «вампи» зажили актриси — Алла Назімова, Наташа Рамбова, Пола Негрі, Глорія Свенсон, що ефектно виконували ролі великосвітських дам — стриманих, егоїстичних, які розважливо грали своїми почуттями. У середині 30-х років з'являється новий тип «жінок-спокусниць» — «вампи із підвищеним сексапілом», більш відомий як сексбомба. Див. «Сексбомба».

ВЕЛИКИЙ НІМІЙ — обрідна назва кінематографа в Росії середини 10-х років ХХ ст.. Появі виразу «Великий німий» передував вираз Леоніда Андрєєва «Великий Кінемато». З часом андрєєвський вираз під впливом народної етимології перетворюється на «Великий Німий» — словосполучення, яке протягом певного часу використовувалося термінологічно.

ВІЛЬНЕ КІНО [англ. Free Cinema] — під цим гаслом у середині 50-х років об'єдналися молоді англійські режисери і теоретики Л. Андерсон, К. Рейс, Г. Лемберт, Т. Річардсон для боротьби із культурним консерватизмом, що панував у післявоєнному англійському кіно. Так була названа програма короткометражних ігрових і документальних фільмів, яка демонструвалась у Національному кінотеатрі у лютому 1956, зокрема й «О, країна чудес» (1953) Л. Андерсона, «Матінка не дозволяє» (1955) Т. Річардсона й К. Рейса та ін.

Режисери поставили собі за мету знімати малобюджетні невеликі документальні фільми про повсякденні проблеми англійського життя в авторському відбитті. Цей стиль

був визначений Річардсоном як «поетичний натуралізм». Народжене з ідеології та художньої практики італійського неореалізму, «вільне кіно» розвивалось одночасно з більш широким громадським рухом, що критикував існуючий в Англії розподіл класів і консерватизм у культурі (рух так званих «сердитих молодих людей»).

У результаті цих настроїв в ігровому кінематографі сформувався новий напрям, згодом названий «ною хвилею» (за аналогією з «ною хвилею» у французькому кіно). Першим кінотвором цього напрямку, що мав широкий розголос, був фільм К. Рейса «У суботу ввечері, у неділю вранці» (1960).

Нові англійські фільми, які зазнали значного стилістичного впливу французької «нової хвилі», знімалися на чорно-білій плівці, на природі в індустріальних містах півночі країни, грали в них молоді, нікому не відомі актори. Як і фільми «нової хвилі», вони створювалися незалежними продюсерами на незначні бюджети, але їх свіжість і новизна привернули увагу міжнародної аудиторії. Найбільш відомими серед них були: «Смак меду» (1961), «Самотність бігуна на довгу

дистанцію» (1962) Річардсона, «Свого роду любов» (1962), «Біллі-брехун» (1963) Шлезінгера, а також «Це спортивне життя» (1963) Андерсона.

Група «вільне кіно» розпалась через припинення будь-якої фінансової допомоги. Деякі його учасники відійшли від кіно, але найбільш талановиті — Андерсон, Річардсон, Рейс — склали ядро нового напрямку в англійському кіно —

так званих «розсерджених». Див. «Розсерджені».

ВУЛИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Street Film] — термін запроваджений американськими кінознавцями. Специфічний жанр фільму, розроблений у Німеччині в 1920-ті роки, щоб вивчити й пояснити знеособлення дегуманізму й наслідків урбанізації. Див. «Експресіонізм».

ГІНЬЙОЛЬ [фр. Guignol — персонаж Ліонського театру ляльок XVIII ст.] — назва кінокартин, вистав і театралізованих постановок з численними «жахами», злочинами, страдами тощо. Термін був розповсюджений наприкінці 10-х — на початку 20-х років XX ст..

ГОЛУБЕ КІНО [англ. Blue Movie] — термін, який у 1950-х роках мав на увазі еротичні й порнографічні фільми. Див. «Порнографічний фільм».

ГІРСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Mountain Film] — жанр фільму, що з'явився на початку 20-х років і широко розповсюдився на початок 30-х років у Веймарській республіці. Фільми звеличували красу природи й розкривали драматизм зусиль альпіністів — підкорювачів вершин. Гірські фільми були дуже популярні у Німеччині й спровокували культ альпінізму серед німецької молоді незадовго перед приходом Гітлера до влади. Режисер Лені Ріфенталь починала свою кар'єру як актриса й режисер гірських фільмів. Найвідоміші гірські фільми: «Пік долі» (Peak of Fate, 1924), «Піки долі» (Peaks of De-

stiny, 1926), «Struggle for the Matterhorn» (1927), «The White Hell of Piz Palu» (1929), «Лавина» (Avalanche, 1930), «Білий екстаз» (The White Ecstasy, 1931), «Приречений батальйон» (The Doomed Battalion, 1931), «Сине світло» (The Blue Light, 1932).

«ГРУПА ДЗИГИ ВЕРТОВА» — на зламі «нової хвилі» один з найзухваліших її новаторів Ж.-Л. Годар, який став ідейним лідером студентської «травневої революції» 1968 р., робить різкий ухил вліво. Він переглядає не лише стилістику, але й функціональне призначення кінематографа. Більшість його стрічок 70-х років, частково зняті на 16-міліметровій плівці, частково на відео, задумані як варіант політичного агітпропу. Створена ним кінематографічна «Група Дзиги Вертова» принципово заперечує будь-які широкі образні узагальнення, надаючи перевагу формам прямого інтерв'ю, агітплакату тощо. («Правда», 1969, «Вітер зі Сходу», 1969, «Володимир і Роза», 1970, «Лист Джейн», 1972). Лише на початку 80-х років режисер повертається до великомасштабних кінематографічних форм, які передбачають вихід у широкий прокат.

«ГРУПА ТРИДЦЯТИ» [фр. Le Groupe Des Trente] — умовна назва об'єднання французьких кінематографістів, організованого у 1953 році для захисту й просування на екран короткометражних фільмів. На кінець 50-х років до «групи тридцяти» входило близько 150 представ-

ників основних кінематографічних професій. У межах групи створювалися й експериментальні стрічки естетського плану. З переходом на межі 50—60-х років її провідних представників до створення повнометражних картин «група тридцяти» практично розпалась.

ДАДАЇЗМ [фр. Dadaisme, від Dada — коник, дерев'яна конячка; дитячий лепет; нім. Dadaism] — авангардистська літературно-художня течія у 1916—1922-х роках, яка була структурно-художньою реакцією на жахи Першої світової війни. Французькі й німецькі митці, які переїхали до Швейцарії, обрали ім'я «дада», що означало «коник, дитяче хобі». У фільмах руху дадаїзму видалялась ідея й виокремлювались образи й символи з контексту. Цим фільмам була притаманна підкреслена поетика, замість логіки й розповіді. Серед режисерів, які працювали у цьому напрямі, слід назвати Мея Рея, Рене Клера, Фернанда Легера, Дадлі Мерфі та Марселя Дюкампа. У 20-ті рр. дадаїзм у Франції приєднався до сюрреалізму, у Німеччині — до експресіонізму.

ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ — термін, що виник у мистецтвознавстві наприкінці 50-х років. Під цим терміном малась на увазі тенденція, яка заперечувала сюжет, композиційну побудову твору, характери. У фільмах, побудованих за принципом дедраматизації, мотиви розчарування, депресії, відчуття

химерності, нереальності життя мають вираження у хистких, невловимих образах. В основу дедраматизації покладено суб'єктивістську філософію, ідею декадансу.

ДОГМА [англ. Dogma] — 13 березня 1995 року в Копенгагені режисери Ларс фон Трієр і Томас Вінтерберг, протестуючи проти основоположних цінностей буржуазного суспільства, створили Догму-95 і присяглися: «Присягаюсь віднині як режисер утримуватися від проявів особистого смаку!» Так вони кинули бомбу у святая святих — свободу особистості.

«Присягаюсь утримуватися від створення «творів мистецтва», оскільки мить дорожча за вічність. Моя найвища мета — видавити правду з моїх персонажів і обставин, які супроводжували зйомки» — так вони розправилися зі свободою творчості.

Присягаюсь робити так і не інакше, навіть ціною гарного смаку й особистих естетичних уявлень — так вони послали під три чорти свободу совісті.

До абсолюту кінематографісти-догматики ввели звід абсурдних і наївних правил, спи-

раючись на які відтепер слід знімати фільми. Десять заповідей Догми, як одна, містили у собі забуте в ліберальній Європі слово «забороняється». Отже:

1. Забороняється проводити зйомки у декораціях, приносити із собою реквізит і будафорію.

2. Забороняється записувати звук окремо від зображення і навпаки. Музику використовувати не слід, за винятком випадків, коли вона сама по собі звучить на обраній натурі.

3. Забороняється встановлювати камеру на штативі. Знімати можна лише з рук.

4. Фільм Догми може бути тільки кольоровим. Догмою забороняється використання професійних освітлювальних пристроїв. Якщо світла недостатньо, оператору Догми дозволяється закріпити на камері всього одну лампу.

5. Забороняється знімати фільм на будь-якому носії, крім кіноплівки 35 мм.

6. Забороняється наслідування жанрових канонів.

7. Забороняється робити основою сюжету екшн, демонструвати зброю й кров.

8. Забороняється розповідати історії, які відбуваються не «тут і зараз».

9. Забороняється використовувати фільтри й комбіновані зйомки, тому навіть титри у Догмі пишуться від руки.

10. Забороняється вказувати ім'я режисера у титрах.

Більшість догматичних заборон спрямована проти технологічного ускладнення сучасного кіновиробництва, що перетворює режисера з митця у техніка.

У Маніфесті Догми про це сказано так:

«Кіно замордували красою до напівсмерті і з того часу з успіхом продовжують мордувати. Тиск технології призводить сьогодні до звеличення лакування до рангу Божественного. За допомогою нових технологій будь-хто охочий будь-коли може знищити останні сліди правди у смертельних обіймах сенсаційності. Вища мета режисерів-декадентів — обдурювання публіки. Невже це і є предметом нашої гордості? Невже до цього наслідку й привели нас горезвісні «сто років кіно»? Навіювати ілюзію за допомогою емоцій? За допомогою особистого вільного вибору митця — на користь трюкацтва? Результат — занепад. Ілюзія почуттів, ілюзія любові».

Але згідно з «Догмою-95» кіно — це не ілюзія!

Деякі фільми Догми: «Торжество» (Догма № 1, 1998, реж. Т. Вінтерберг), «Ідіоти» (Догма № 2, 1998, реж. Ларс фон Трієр), «Остання пісня Міфуне» (Догма № 3, 1999, реж. Сьорен Краг-Якобсен), «Джулієн, хлопчик-віслук» (Догма № 4, 1999, реж. Х. Корін), «Король живий» (Догма № 5, 2001, реж. К. Леврінг) та ін.

ДЗЬОСЕЙ-ЕЙГА [японська жіноча п'єса] — збірна назва японських «жіночих фільмів», які беруть свій початок з 20-х років. «Дзьосей-ейга» має два піджанри — хаха-моно — стрічки про жертвовність матері й цума — фільми про жінок, зайнятих пошуком власної індивідуальності.

ДЗІДАЙГЕКІ [японська історична п'єса] — збірна назва японських фільмів, в основу яких покладено історію і фольклор. Дія «дзідайгекі» головним чином звернена до епохи самурайства. Термін об'єднує багато жанрів, цілий світ фільмів — комедійних і трагічних, розкішних постановочних вистав і скромних побутових драм. Різні види жанру утримували першість на екрані залежно від соціальних і політичних запитів часу.

Самурай — постійний персонаж «дзідайгекі» — є героєм цього самобутнього й традиційного жанру японського кіно. «Дзідайгекі» сягає в історію, фольклор і літературу країни, він будується на матеріалі японського середньовіччя й живиться виробленими самурайством моральними й етичними нормами. Виявляючи дивовижну живучість, «дзідайгекі» з часу появи японського кіно міцно входить до його репертуару.

Протягом семи століть, до середини ХІХ ст., головною політичною силою Японії було самурайство. Його шлях до влади йшов через криваві міжусобні війни та нескінченні військові зіткнення. Жорстокість і насильство допомогли самураям не лише встановити свій військовий режим, але й зберегти його.

Живучість середньовічного мислення, тяжіння до традиції пояснюють народження жанру, який відбиває філософію самурайства й відтворює його життєвий уклад. «Дзідайгекі» пройшов довгий і складний шлях, постійно відображаючи у своїй еволюції соціальні і політичні зрушення в японському суспільстві, зміни в його духовному кліматі.

«Дзідайгекі» поєднував дві протилежні тенденції — героїзації й дегероїзації самурайського стану, які, втім, існували в японському кінематографі завжди. На частку комерційної продукції випала здебільшого роль оспівування самурайства, в той час як фільми, які викривали його життєвий уклад, робилися найвідомішими майстрами кіно.

У 30-ті роки — золота ера жанру «дзідайгекі». Саме в цей час частіше, ніж звичайно, екранізувалась відома легенда про відданість — «47 вірних» — квінтесенція саму-

райскої моралі. Новий сплеск «дзідайгекі» припадає на кінець 60-х років. Майже одночасно на екрани вийшли такі суперколоси, як «Червоне колосся» Кіхаті Окамото, «Свято Гіон» Тацуя Яматуї, «Група Сінсенгумі» Тадасі Савадзіма, «Останні дні Сьогунату» Дайске Іто.

Вид «дзідайгекі», який не сходить з екрана від самого народження кінематографа, — це «кенгекі». Див. «Кенгекі».

ДРУГИЙ КІНОРЕНЕСАНС — див. «Нове італійське кіно».

ЕКСПРЕСІОНІЗМ [від лат. Expressio — вираження, виявлення] — художній напрям у західному мистецтві. Експресіонізм виник і дістав найбільший розвиток у німецькому кіно в 1915—1925-х роках. Поява експресіонізму пов'язана із загостренням соціальних протиріч у Німеччині після Першої світової війни. Протестуючи проти війни і придушення особистості, майстри експресіонізму поєднували у своїх творах вираз протесту із почуттям містичного жаху перед хаосом буття. Принцип суб'єктивної інтерпретації дійсності, що став основою експресіонізму, обумовив тяжіння до ірраціональності, загостреної емоційності. У центрі кінотвору експресіонізму — герой-одинак, втілення абсолютного вічного «я», який вступає у безнадійну боротьбу зі спотвореним «світом речей». У експресіоністських фільмах світ зображався фантастично деформованим, позбавленим природних обрисів. Натура замінялась декораціями, використовувалися різкі контрасти між світлом і тінню, оптичні ефекти. У деформації предмета вбачався спосіб посилення виразності, виявлення його «внутрішньої сутності». Значне міс-

це займали галюцинації, сни, кошмари безумців.

Герої багатьох експресіоністських фільмів — містичні істоти: штучна людина Гомункулус («Гомункулус», реж. Р. Райнерт), легендарне страховисько Голем («Голем, і як він прийшов у великий світ», реж. П. Вегенер), вампір Носферату («Носферату, симфонія жаху», реж. Ф. Мурнау), вбивця-сомнамбула Чезаре і його господар, таємничий доктор Калігарі («Кабінет доктора Калігарі», реж. Р. Віне).

Висока пластична культура кращих експресіоністських фільмів, майстерність створення кінематографічного простору за допомогою світла й тіні вплинули на розвиток зображувальних засобів кіномистецтва.

ЕКСЦЕНТРИЗМ — термін пов'язаний із появою у 1927 році Фабрики Ексцентричного Актора (ФЕКС) — кіномайстерні, створеної молодими ентузіастами Петрограда. Як і належало романтичним 20-м рокам, творча група ФЕКС заявила про себе маніфестом. Він називався «Ексцентризм», його авторами були Г. Козинцев, Г. Крижицький, Л. Трауберг, С. Юткевич — вони назвали себе «Депо ексцентриків».

Маніфест ФЕКСів здається цілком звичайним для авангардистів 20-х років: той же задиристий натиск, те ж веселе знеславлення «класичної культури» — начебто затхлої музейної, далекої від динамічних ритмів сучасності. Їм протиставлявся певний «ексцентризм» — цирк, балаган, мюзик-хол та інші вуличні видовища. Місцем видання маніфесту зазначався якийсь «Ексцентрополіс», не більше і не менше — «колишній Петроград».

«ЕФЕКТ КУЛЕШОВА» [англ. Kuleshov Effect] — ефект, створений співставленням під час монтажу кадрів. Задум фільму про щастя нарешті теж розраховував на монтажний ефект моментів, які в житті між собою не були пов'язані, але які повинні були стати елементами реальності задуманого твору. Під час сприйняття тексту на людину впливає не стільки сам зміст частин, скільки їх монтажний взаємозв'язок. Цей феномен, який називається «ефект Кулешова», був уперше виявлений у кіно. Кінорежисер Л. Кулешов у 20-ті роки провів такий дослід: він по черзі демонстрував однаковий кадр —

обличчя актора І. Мозжухіна — з іншими кадрами. У тих кадрах були: тарілка супу, труна, дівчина. Глядач, залежно від сусіднього кадру, бачив в одному й тому ж обличчі вираз то голоду, то горя, то пристрасті. При цьому сам глядач не усвідомлював, що бачить один й той же вираз обличчя. Л. В. Кулешов виявив, що головна сила впливу на глядача міститься саме у взаємозв'язку кадрів, у їх монтажі, а не лише у змісті кадрів. Виходило, що емоція в кіно ілюзорна, її не треба грати, її можна змонтувати.

Кулешов уважав кадр літерою у слові, цеглиною у будівлі фільму. Згідно з цим, зміст кадру народжувався під час монтажу. Від актора вже не вимагається техніки переживання — це спадщина театру, яка відживає свій вік. Актор стає «натурщиком, який доцільно діє у просторі».

Спочатку Кулешов вирішив, що отриманий ним результат експерименту пов'язаний лише зі специфікою кіно, але наступні дослідження привели режисера до думки про те, що в художній літературі монтаж було винайдено задовго до появи кінематографа.

ЖАНР [фр. Genre, від. лат. Genus — рід, вид] — групи екранних творів, об'єднані за схожими рисами їх внутрішньої будови. В основу жанру покладено певний тип зображення людини та навколишнього середовища, системи поглядів на світ. Це визначає зміну жанрово-композиційної структури творів. Жанр — певний набір схожих складових ознак, що дозволяють об'єднати фільми у споріднені типи.

Механічно чітку межу між різними жанрами встановити неможливо. Як і будь-яка, історично обумовлена категорія, жанри розвиваються, видозмінюються, у певні періоди відчувають тенденцію до злиття, взаємопроникнення або навіть розпаду. У кінематографі еволюція жанру відбувається з особливою наочністю.

Спочатку кіно перейняло жанровий поділ у більш давніх мистецтв — театру і літератури (драма, комедія, детектив), але з часом стало виробляти свої власні специфічні жанрові утворення. Особлива заслуга у формуванні кіножанрів належить Америці, де у 30-х роках ХХ ст. склалась і культивувалась найбільш чітка система

стійких жанрів — вестерну, мюзиклу, комедії, гангстерського фільму та ін. Але саме американські режисери частіше за інших наважувались на експеримент, іноді створюючи незвичні жанрові гібриди. Вони ж утвердили в 70-ті роки постмодерністську моду на змішування жанрів, нові (новаторські форми) прочитання старих сюжетів.

У сучасному кінематографі жанрова класифікація поповнилась новим поняттям «поліжанровість», яке має на увазі фільми з неймовірним переплетенням, здавалося б, несумісних жанрових конструкцій. Сьогодні не існує чіткої єдиної жанрової класифікації, але певні базові моделі корисно відзначити: комедія, мюзикл, пригодницький фільм, дитячий, вестерн, екранізація, історичний, воєнний, бойовик, драма, мелодрама, жах, еротика. Див. «Поліжанровість», «Гібридний фільм».

ЖОВТИЙ ФІЛЬМ [Giallo — жовтий] — назва піджанру італійського хорору бере початок від серії романів класиків mystery, що видавалася в Італії, від Еллері Куїнадо Джона Діксона Карра. Книги цієї серії мали жовті палітурки Giallo — суміш

фільмів жахів і mystery — детективів. Від готики він перейняв атмосферу дії, від детективу — сюжетну модель, де особа вбивці з'ясується лише на останніх хвилинах фільму. Каталізатором народження giallo став успіх хічкоківського «Психозу». Завдяки йому незмінною ознакою піджанру стає маніяк-убивця, чий дії, зовні ірраціональні, все ж мають в основі певну збочену логіку, яку необхідно збагнути детективу-глядачеві. Остаточ-но жанрові канони були задані у фільмі Маріо Бава «Шість жінок для вбивці» (1964) — потужному саспенсі про маніяка, який знищує привабливих манекенниць. Відданий собі, Бава досяг у цій картині химерної атмосфери, характерної для його готичних стрічок, а вбивцю подав більш схожим на фантом із потойбічного світу, ніж на істоту з плоті та крові. Це була людина без обличчя, невизначеної статі й віку, одягнена у чорний плащ з піднятим коміром, чорні рукавички і насунутий на самі вуха капелюх; вона приходить нізвідки, вбиває із жахливою жорстокістю (завжди холодною зброєю) і після цього йде в нікуди. У фіналі маніяк, звичайно, був викритий і знищений. Образ, створений Бавою, став

відразу ж тиражуватися іншими режисерами. Вже через рік Тоніно Валері, Рікардо Фреда і Лючіо Фульчі відповіли своїми gialli, остаточно ж затвердив новий жанр у своїх правах Даріо Ардженто, чий «Птах з кришталевим оперенням» (1969) став найкасовішим фільмом року в Італії. Відтоді таємничий маніяк у чорному плащі й рукавичках стає фірмовою ознакою giallo.

Мабуть, лише Даріо Ардженто свідомо використав шлейф уявлень, що тягнулися за цим персонажем. В одному з інтерв'ю Ардженто так визначив формулу розвитку детективної інтриги в giallo: «Від раціонального до гіперраціонального й через ірраціональне до повного безумства». На практиці ця формула втілювалася так: герой (зазвичай, іноземець або жінка), існуючий ще в певному реалістичному просторі, стає свідком події, сенс якої вислизає від нього і від глядача). Прагнучи зрозуміти, пояснити побачене, герой робить певні кроки й непомітно переступає межу між «раціо» і «хаосом». Найбільш відомі фільми: «Суспірії», «Криваво-червоний» (1975), «Інферно» (1979). Див. «Спагеті-хорор».

ЗОЛОТА СЕРІЯ — високохудожні італійські фільми 1909—1919 років. Випуск італійської «золотої серії» був відповіддю на розповсюдження «художніх серій» французької фірми «Фільм Д'ар». Див. «Фільм Д'ар».

Починаючи з 1909 року, в італійській кінематографії помічається чітка тенденція до героїзації історичного минулого. Постановники все частіше звертаються до історії Стародавнього Риму, до творів еллінської літератури і світової класики: Данте і Гомер, Вергілій і Тассо, Шекспір і Шиллер, Мольєр і Кальдерон. Важко назвати хоча б один широко відомий літературний або драматичний твір, який не був би тоді екранізований. Найбільш відомі фільми «золотої серії» — «Останні дні Помпеї», «Нерон», «Галілей», «Людовік XI», «Віроломство», «Серце матері», «Геро і Леандр», «Заручники», «Мовчазне фортепіано» — піднесли італійську кінематографію на одне з перших місць у Європі. У цих фільмах «золотої серії» можна було побачити багато цікавого: вдумливе ставлення до змісту літературних та іс-

торичних джерел, на основі яких створювалися картини, прагнення до точної передачі стилю епохи, використання разом із декораціями справжніх архітектурних пам'яток та інтер'єрів палаців (Рим, Флоренція, Венеція); широке використання задля натурних зйомок уславлених своєю красою італійських пейзажів.

Значну роль в успіху італійських фільмів відіграли творчі працівники, які принесли із собою у кінематограф художню культуру суміжних мистецтв. Із живопису, літератури і театру прийшли в кіно і стали працювати режисерами — Ернесто Паскуалі, Джузеппе де Лігуро, Маріо Казеріні, Енріко Гуацціоні; операторами — Джованні Вітротті, Роберто Оменья, Сегундо де Шомон; декораторами — Луїджі Романо, Етторр і Рідоні.

Фільми італійської «золотої серії» мали вплив на європейський та американський кінематограф. У різних країнах почали з'являтися великі постановочні картини, звернені до історії та класичних творів. У Росії випуск картин «Російської золотої серії» налагодила кінофірма «Тіман і Рейнгардт». Див. «Російська золота серія».

ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН [італ. Sectio Autea] — співвідношення частин предмета або твору, яке вважається досконалим. Виникає тоді, коли менша частина співвідноситься з більшою, як більша до всього об'єкта. У цифрах це співвідношення виглядає так: 2:3 як 3:5. Термін «золотий перетин» належить Леонардо да Вінчі — до екранних мистецтв це поняття вперше застосував С. Ейзенштейн («Золотий перетин екрана»).

«Золотий вік» Голлівуду — період в історії американського кіно з 1929 до 1941 року. Як тільки Голлівуд розпочав випуск звукових картин, він швидко відновив свою репутацію постановника висококласної кінопродукції, що зробила його столицею світової кінематографії в еру німого кіно. 1930—1945 роки стали «золотим віком Голлівуду». Його кіностудії за цей час випустили у світ 7500 повнометражних стрічок.

Найбільшою з кіностудій була МГМ, яка стверджувала, що в неї більше зірок, ніж на небі. Вона спеціалізувалася на яскравих і життєрадісних родинних картинах. Продукція компанії «Парамаунт» відчувала значний вплив європей-

ського кінематографа. Багато її картин торкалися таких тем, як багатство, влада й людські пристрасті. Фірма «Юнайтед артисте» не випускала власних фільмів, а займалась прокатом стрічок незалежних продюсерів, таких як Семюел Голдвін і Девід О. Селзнік.

Компанія «Ворнер бразерс» ніколи не була багатою, але все ж спромоглася випустити декілька популярних гангстерських фільмів, стрічок соціального звучання і мюзиклів. «XX століття — Фокс» також знімав мюзикли, вестерни й історичні картини, розраховуючи на дуже скромний бюджет. Компанія «Юніверсал» не мала собі рівних в епоху німого кіно, але з появою звуку вимушена була перейти на постановку дешевих ігрових стрічок, зазвичай фільмів жахів. «Коламбія» ж перебувала в такому злиденному стані, що виживала лише за рахунок запозичення зірок і режисерів для своїх найбільш визначних картин в інших кіностудій.

Наприкінці 1930 років життя звичайних американців було нелегким. В епоху Великої депресії навіть найбільшим кіностудіям ледве вдавалося привернути глядачів у кінозали.

Одним із способів привернення публіки стала практика подвійних сеансів. Тепер фільм «А» або основна повнометражна стрічка, супроводжувався менш дорогим фільмом «В» у межах одного сеансу. Багато картин класу «В» випускалися

невеликими кінофірмами, що їх назвали «жебрацькою братією». Найбільш вдалим з них були фірми «Ріпаблік» і «Монограм», які створювали в середньому понад 40 фільмів на рік. Зазвичай це були вестерни, пригодницькі фільми й трилери.

ІСУС-РЕВОЛЮЦІЯ — близько 1967 року паралельно з рухом «хіпі» у середовищі американської молоді зародився рух «Ісус-революція». Учасники цього руху шукали позитивні етичні ідеали, і Христос для них став символом мислителя-гуманіста, втіленням чистоти й братерської любові, лідером руху протесту. Ці духовні пошуки втілилися у рок-опері «Ісус Христос-суперзірка» 23-річного композитора Ллойда Веббера, яка з'явилася у 1971 році на Бродвеї, а за два роки по тому на екрані (реж. Н. Джуїсон).

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНЕ КІНО [від лат. *Intellectus* — розум, здібність мислити, розуміти, скласти для себе уявлення] — термін, запропонований С. Ейзенштейном у 1928 році. Концепція «інтелектуального кіно» виникла у процесі роботи над фільмом «Жовтень». Режисер висунув гіпотезу про можливість безпосередньої «екранізації понять» і цілих «систем понять». На ранньому етапі теорії «інтелектуального кіно» була проголошена відмова від традиційної фабульної драматургії та «гри пристрастей»

із заміною їх «дією згідно з асоціативними шляхами» і «грою умовиводів». Уже через рік Ейзенштейн пояснив «інтелектуальне кіно» як «синтез емоційного, документального та абсолютного фільму», спроможного «покласти край боротьбі між «мовою образів» — на основі «мови кінодіалектики».

Доступність цього завдання кінематографа обґрунтувалась у статті «За кадром» (1929), де Ейзенштейн порівнював монтаж конкретних кінозображень (кадрів) із створенням понять з ієрогліфів у ідеографічному письмі (зокрема, японському) народів Далекого Сходу. Мета «інтелектуального кіно», за Ейзенштейном, — «навчити робітника діалектично мислити». Практичним втіленням «інтелектуального кіно» мав стати фільм «Капітал». У сценарних розробках цього нездійсненого фільму (1927–1929) Ейзенштейн використовував, разом із асоціативним монтажем кадрів, фабульні ситуації та матеріал для акторської гри.

На початку 30-х років Ейзенштейн відходить від крайнощів теорії «інтелектуального кіно», розвиваючи разом з тим її життєздатні елементи.

Під час роботи над сценарієм «Американської трагедії» (за Т. Драйзером, 1930) він уперше у світовому кіно використав принцип «внутрішнього монологу», поєднавши деякі відкриття «інтелектуального кіно» з поглибленим розкриттям психологічного процесу на екрані. У доповіді на Всесоюзній творчій нараді працівників радянської кінематографії (1935) Ейзенштейн по-новому визначив діалектику чуттєвого й інтелектуального, конкретного й абстрактного у кінообразі, долаючи суперечливість ранньої теорії

«інтелектуального кіно». Глибока, конструктивна самокритика цієї концепції ввійшла до циклу теоретичних праць (1937–1948), а також у мемуари Ейзенштейна.

Незважаючи на всі крайнощі та протиріччя концепція «інтелектуального кіно» все ж таки значно вплинула на теорію і практику кінематографа, стимулювала пошуки нових виразних засобів кіномови, нових шляхів впливу на глядача. Відгомін цих ідей можна знайти у суміжних мистецтвах, зокрема, у теорії та практиці «епічного театру» Б. Брехта.

КАЛІГАРИЗМ [Caligari-sme] — термін бере початок від німецького експресіоністського фільму «Кабінет доктора Калігарі» (1919) і був запроваджений у вжиток французами після Першої світової війни. «Калігаризм» застосовували відносно післявоєнної Європи, де все було поставлене з ніг на голову.

КАМЕРА СТИЛО [фр. Camera — Stylo — камера — перо] — термін запровадив французький режисер Александр Астрюк у 1948 році в одному зі своїх програмних текстів, порівнявши камеру з незмінним пером, яка дозволяє писати кінокамерою так вільно, як письменник — пером. Ставши дійсністю, «камера стилі» різко посилила позиції авторського кіно, де документаліст виступає єдиною особою — сценариста-режисера-оператора, а іноді й продюсера, де можна працювати без попереднього сценарію, його під час зйомок «пише» саме життя.

КАМЕРШПІЛЕ [нім. Kamerspiele — камерна драма] — різновид драми, що склався у німецькому театрі, мистецтві

й кіно на початку 20-х років ХХ ст., як своєрідний протест проти ірраціональності світопогляду експресіонізму. Характерними ознаками «камершпіле» є психологізм на межі з натуралізмом, намагання розкрити внутрішню сутність зазвичай нечисленних персонажів — представників середнього бюргерства і чиновництва, соціальний песимізм. «Камершпіле» характеризується єдністю місця й часу події у межах, як правило, нескладного сюжету, уповільненістю темпу, особливою увагою до дрібниць, яка набуває іноді символічного значення. Засновником «камершпіле» в кіно був сценарист К. Майєр «Скалки» (реж. Л. Пік) і «Чорний хід» (реж. П. Лені — обидва у 1921 році), «Вулиця» (1923, реж. К. Груне), «Свят-вечір» (1923, реж. Л. Пік), «Остання людина» (1925, реж. Ф. Мурнау), в яких реалістичне зображення життя поєднується із тонким психологічним аналізом характерів. Найвідомішими акторами «камершпіле» були Е. Яннінг, Х. Портер, Ф. Кортнер.

Авторів, які готували сценарії камерних фільмів, не лише задовольняли вузькі межі со-

ціального середовища, де жили і діяли герої, — вони свідомо обмежували й місце дії, не виходячи за межі одного будинку, однієї квартири. Ця обставина потребувала від авторів глибоко й тонко аналізувати вчинки й поведінку своїх героїв для того, щоб зацікавити глядачів тим, що відбувається на екрані. Звідси походила і ще одна особливість камерних фільмів — пошуки оригінальних сюжетів, створення оригінальних сценаріїв.

Численні екранізації того часу принесли у кінематограф значну кількість написів, зміст яких запозичувався з літературного твору, покладеного в основу фільму. Такі написи іноді не вміщалися в один титр, їх доводилося продовжувати в іншому. Глядачі галяли час на їх читання, і драматичне напруження фільму слабшало.

Автори і теоретики камерних фільмів проголосили нещадну боротьбу «літературщині» і для укріплення своїх творчих позицій почали створювати сценарії та знімати фільми без будь-яких написів. Своєю головною зброєю вони обрали відточений сюжет і виразну акторську гру. Значної ролі у них набули деталі. З їх допо-

могою сценарист міг порозумітися з глядачами, не вдаючись до важких написів.

Сценаристи «камершпіле» часто відмовлялись навіть від необхідних написів. Наприклад, замість короткого й лаконічного напису «другого дня» демонструвалися багатометрові кадри заходу сонця, настання ночі та згодом світанку.

Першим позбавленим написів фільмом вважаються «Скалки». Він був створений режисером Лупу Піком за сценарієм Карла Майєра у 1921 році. У ньому брали участь усього чотири особи.

КАЦУГЕКІ [театр двообою] — японські історичні, фантастичні фільми, розповсюджені на початку ХХ століття. У «кацугекі» дія обмежувалася фехтувальними двобоями. У драматургії підкреслювалися пригодницькі елементи і втручання надприродних сил. Ця спрощена модель театру кабукі стала прикладом для фільмів «кенгекі», в яких на зміну міфологічним персонажам прийшли самураї та роніни. Див. «Кенгекі».

КЕНГУРУ-ВЕСТЕРН [англ. Kangaroo-Western] — так жар-

тивливо називали австралійські вестерни. Витоки жанру — у драмі з життя «буш-рейнджерів» (слово «bush» в Австралії означає нечагарник, аліс; звідси «буш-рейнджери») — шляхетні розбійники австралійських прерій. Ці фільми відображали як релігійно-етичні ідеали білого населення, так і історію його утвердження на чужій та далекій землі.

В австралійських вестернах, як і в далекій Америці, зовсім недавнє минуле (освоєння материка, підкорення екзотично щедрої, але суворої природи, золота лихоманка середини ХІХ століття) оповивалося ореолом легенди. Життя перших переселенців (заслані карні й політичні каторжани), одісея фермерів і скотарів ХІХ століття, вплив золотошукачів — усе це стало джерелом романтичних сюжетів з епохи піонерів, і паралелі з фільмами класика американського вестерну Д. Форда не випадкові. Як не випадкове й народження жанру, що оспівує хоробрих і справедливих «лицарів великого шляху» в австралійських лісах, яких згодом витіснили ковбої з Далекого Заходу США.

КЕПЕР ФІЛЬМ [Caper Film] — французький піджанр, який розвивався з кінця 50-х років і складався з фільмів про пограбування, що розповідалися з позиції самих злочинців. Американський фільм «Асфальтові джунгли» (The Asphalt Jungle, 1950) Джона Х'юстона і «Шанси проти завтрашнього дня» Роберта Вайза (Odds Against Tomorrow, 1959) поклали початок виникненню піджанру та мали на нього значне значення. Класичні фільми: «Бійка серед чоловіків» (Du rififi les hommes, 1954), «Червоне коло» (1959). Піджанр Кепер у майбутньому був спародійований у радянському мультфільмі «Пограбування по...».

КІНО «КОНТЕСТАЦІЇ» — течія в італійському кіно, що виникла в середині 60-х років, коли бунтівна молодь будь-що прагнула розірвати зі своїм дрібнобуржуазним існуванням і поїхати у далекі краї — в Африку або Індію, де лише й можливо знайти шуканий сенс буття. Кіно «контестації» проголошувало революційний протест проти суспільства, системи влади. Його прихильники прагнули реабілітувати фізичну реальність людської плоті на екрані в

її художньому і філософському аспектах, вважаючи неприпустимим віддавати цю галузь на відкуп комерційному кіно. Біля витоків кіно «контестації» стояв Марко Беллоккьо — «Кулаки в кишені», 1965; Тінто Брасс «Са іра, повстання потік», (Са Іра Il Fiume Della Rivolta, 1965), «Задихавшись» (Col Cuore In Gola, 1967), «Зойк» (L'urlo, 1969). Одним із найяскравіших представників кіно «контестації» став режисер П'єр Паоло Пазоліні. У 1964 році виходить його фільм «Євангеліє від Матфея». В один рік із «Євангелієм від Матфея» Пазоліні знімає свій другий фільм «Напередодні революції» (Prima Della Rivoluzione, 1964), історію духовної «недозмужності» юнака буржуазного кола з відвертими біографічними алюзіями, що став провідним фільмом молодіжної італійської «контестації» у кіно, в її романтичному відбитті. У фільмі «Свинарник» (Pigpen / Porcile, 1969) досліджуються проблеми фашизму і неофашизму.

КІНОПРОПАГАНДА [Кіно + лат. Propaganda — розповсюдження]

1. Розповсюдження і поглиблене пояснення певних ідей засобами кіномистецтва;

2. Розповсюдження знань про кіно, лекції і концерти кінодіячів.

КЕНГЕКІ, ТЯМБАРА [Chapbara Eiga — у перекладі з япон. фехтувальний фільм] — японські фехтувальні фільми про епоху самураїв, динамічна дія яких зводиться до фінального двобою на мечех. Термін тямбара виник як звуконаслідувальний — він імітує брязкання мечів.

За структурою і характером героїв «кенгекі» близькі до вестерну. У «кенгекі» було багато легкості, руху, стрімкої динаміки. Його кульмінацією був запеклий і темпераментний двобій на мечех, до якого, по суті, й зводилася вся дія. Герої «кенгекі» долали неймовірні труднощі заради виконання свого обов'язку. Вони жили у світі боротьби, незвичайних пригод, неправдоподібних уникнень небезпек. Ці персонажі приваблювали мужністю й холонокровністю, фізичною силою та душевною стійкістю. Герой «кенгекі» міг розраховувати на симпатії широкої публіки, бо це був, зазвичай, самурай-відступник — ронін, котрий боровся із насильством і несправедливістю. Найбільш типовим героєм «кенгекі»

був блукач із загостреним почуттям справедливості, стикаючись із насильством і злом або зустрічаючись зі своїм споконвічним ворогом, вирішував конфлікт за допомогою меча і йшов із фільму на зустріч новим пригодам. Він викликав співчуття у глядачів тим, що в найскладніших життєвих обставинах знаходив вихід, був особистістю активною, яка спиралась лише на власний розум, силу, спритність, винахідливість.

Хоча прототипом «кенгекі» були реальні історичні постаті, він більшою частиною складався з персонажів фольклору, обробленого пізніше літературою. Найбагатший матеріал для таких характерів, сильних і мужніх, надавало насичене подіями життя безстрашних героїв стародавніх сказань. «Кенгекі» займає в японському кіно таке ж саме місце, як вестерн в американському. Спорідненість жанрів впадає в око з першого погляду. Динамічність дії й тип героя «кенгекі» разом із авантюрним сюжетом дійсно нагадує вестерн. І «кенгекі» і вестерн — специфічні жанри героїчного фільму, побудованого на фольклорному й історичному матеріалі. За стійкістю драматургічних схем

і антуражу, за характером і статтю головних персонажів, за романтичною умовністю ці фільми здаються близнюками. В обох жанрах діє сильна особистість. Герой-ковбой володіє важким кольтом з такою ж воістину цирковою спритністю, з якою самурай володіє мечем. І «кенгекі» і вестерн тримаються характерного для них кола тем, ситуацій і конфліктів. Можливо, їх близькість сприяє їх взаємопроникненню і взаємовпливу.

Жанр «кенгекі», реалізований кращими майстрами японського кіно, вплинув на кінематограф інших країн. Зокрема, фільм А. Курасави «Охоронець» був перенесений першовідкривачем італійського «спагеті-вестерну» — С. Леоне («За пригорщу доларів», 1964). Режисер Джон Ву також черпав звідти натхнення для своїх ранніх фільмів.

КІНОЗНАВСТВО [англ. Film Appreciation, Film Research] — наука про кіно, що вивчає теорію та історію кіномистецтва, зокрема, акторську майстерність, режисуру, проблеми кінодраматургії, кіномузику, мистецтво оператора і художника тощо. З кінознав-

ством безпосередньо пов'язана критика, яка аналізує поточне життя кіномистецтва.

КІНОДЕКЛАМАЦІЯ — спершу запозичені з фільмів, а в подальшому спеціально зняті коротенькі сценки, що демонструвалися публіці у супроводі читця-декламатора, який знаходився за екраном. Особливе розповсюдження кінодекламація дістала в Росії у 1909—1914 роках.

КІНОЖАНР — див. «Жанр».

КІНОКИ — група молодих російських документалістів, яка склалася на 1919 рік на чолі з Дзигією Вертовим. Вони вважали, що завдання кіно полягає у фіксуванні дійсності в усій її справжності. Подібно ЛЕФівцям, які заперечували роман, повість, розповідь і протиставляли їм нарис, кіноки заперечували ігрову кінематографію, протиставляючи їй кінохроніку.

КІНОЕКСПРЕСІОНІЗМ [фр. Impression — враження] — термін, запропонований Анрі Лангуа, прийняв Жорж Садюль. Історики кіно Рене Жан і Шарль Форд застосовують

термін «авангард». Див. «Авангард».

КІНОПАРЕМІЇ [Кіно + грец. Paroimia — приказка, притча] — певний сегмент тексту, який проголошується персонажем фільму і виокремлюється аудиторією з контексту картини та стає загальнозживаним прислів'ям або приказкою. Кінопареміями називають паремії, які мають коріння у кінематографі.

Пареміологія — розділ фольклористики, який вивчає народні вислови (паремії), виражені реченнями (наприклад, прислів'ями, приказками, прикметами) або короткими ланцюжками речень, які змальовують елементарну сценку чи діалог (наприклад, баєчки, короткі анекдоти, загадки).

Про прислів'я та приказки, які стали загальнозживаними завдяки кінематографу в до революційний період, відомо мало. Але у 20-ті роки стали мовні формули, запозичені з популярних фільмів, були вже доволі розповсюдженим явищем. Зазвичай, підхоплювалися і складали прислів'я написи, які передавали репліки персонажів фільму. Однак справді широке розповсюдження кінопаремії дістали

лише з появою звукового кінематографа. Уже в середині 30-х років щоденна мова російсько-московного населення СРСР була насичена десятками стійких мовних формул, запозичених із популярних кінофільмів: Спритність рук і ніякого шахрайства; Муля, не нервуй; Кортить драти й метати — ці та багато інших виразів, що перейшли з екрана, склали новий специфічний шар авторських висловів, які помітно посунули у масовому мовному вжитку традиційні літературні й фольклорні паремії.

Найбільш уживані афоризми, що мали кінематографічне походження, прийшли з фільмів 60—70-х років: Подарунок із Африки; Треба, Федю, треба («Операція «И», 1965); Коротше, Скліхасовський; Барбамбія кіргуду («Кавказька полонянка», 1967); «Буду бити акуратно, але сильно; Шампанське зранку п'ють або аристократи, або дегенерати («Діамантова рука», 1969); Я ось теж зараз доп'ю і кину; Митниця дає добро («Біле сонце пустелі», 1970); Украв, випив — до в'язниці, романтика; Їсти подано, сідайте жерти, будь ласка («Джентльмени удачі», 1972); «Танцюють усі!; Я вимагаю продовження

бенкету! («Іван Васильович змінює професію», 1973) і т. ін.

Досить потужний шар складають паремії, які у кінематограф потрапили з літератури і мають широке розповсюдження у побуті («Золоте теля», «Дванадцять стільців», «Собаче серце» та ін.). Серед зарубіжних фільмів можна відзначити картини «Блеф», «Сеньйор Робінзон», «Фантомас» та ін. Із розвитком еґо-медії (відеомагнітофони) до нашого вжитку ввійшла завдяки перекладачам-синхроністам продукція «чорного відеоринку», невластиві раніше словосполучення — Срань Господня; Дірка від задниці та ін.

Ще одне цікаве відгалуження кінопаремій спостерігається під час трансформації персонажів у фільмах, перероблених народною творчістю в анекдоти: Петька, Анка і Василь Іванович («Чапаєв» Абдула, Петруха, Сухов, Саїд («Біле сонце пустелі»), Штірлиць, Мюллер, Борман («Сімнадцять миттєвостей весни»), «Боягуз», «Балбес», «Бувалий», відповідно актори Віцин, Нікулін і Моргунов у фільмах Л. Гайдая. До цих персонажів можна додати й мультиплікаційні: Заєць і Вовк («Ну, постривай!»), Чебурашка і крокодил Гена.

Із широким розповсюдженням на телебаченні реклами стала проявлятися тенденція взаємопроникнення паремії з реклами у побут (Солодка парочка; О'кей — обі) та навпаки.

Підводячи підсумки, можна зазначити: відбір, який здійснює аудиторія, відбувається не лише і не стільки на рівні окремих реплік та висловів, скільки на рівні дійових осіб і ситуацій, ознаками яких є репліки. Таким чином, ми маємо справу зі складною багаторівневою системою взаємодії тексту й аудиторії, яку важко, а часто й неможливо уможлядно змодельовувати в «лабораторних» умовах. Як не дивно, кінопаремії ніколи не вивчалися ні в межах кінознавства, ні в межах пареміології.

КІНОСКРИПТ [кіно + Script від лат. *Scriptorius* — писальний] — письмове історичне джерело, фіксоване документальними кінокадрами. Найбільш часто тексти кіноскрипту це — вивіски, таблички з назвами вулиць, об'яви, афіші тощо. В історичному джерелознавстві кіноскрипти використовуються задля розшифрування й атрибуції документальних кінокадрів.

КІСТОУНСЬКІ КОМЕДІЇ [англ. *Keystone Comedies*] — комедійні фільми, які створювалися на «незалежній» студії «Кістоун», що була організована у 1912 році. Там розпочав свою режисерську діяльність Мак Сеннет, який спирався у своїх фільмах на практику мюзик-холу та бурлеску. Використовуючи досвід майстрів комедійного жанру і циркову клоунаду, він створив своєрідний гібрид, який і дістав назву «кінстоунські» комедії. Однією з «візитних карток» цих комедій були так звані «кремові» геґи, коли герої кидали у фізіономії одне одного тістечка з кремом чи торти й завершували цю процедуру, коли їхні обличчя перетворювались у суцільну маску, а ноги починали ковзати по крему, що впав додолу.

Мак Сеннет створив численні комедії з поліцейськими і купальницями. Він є засновником слепстіка — комедії ляпасів. У комедіях, казав Мак Сеннет, «головне — це дія», глядачеві ніколи розглядати, як грає актор, той повинен «хапати глядача за руку й вести за собою». За Маком Сеннетою, головне, що потрібно було для успіху, — це знайти свою «візитну карт-

ку». У Сеннета починали свою кар'єру всі найвідоміші комедійні актори німого кіно, і всі вони мали свою «візитну картку»: товстун Фатті, меланхолік Бастер Кітон, косокий Бен Тюрпін, бродяга Чарлі Чаплін.

Увесь комплекс прийомів, які використовувалися під час постановки комедій Мака Сеннета, як і методи його роботи, мали кінцевим результатом накопичення прийомів з метою викликати у глядача сміх. Сеннет боровся за кількісний показник і випускав два-три фільми на тиждень. Тому винайдений якимось прийом повторювався і варіювався у фільмах, аж поки набридав публіці. Успіх «кітоунських» комедій виявився тимчасовим, вони зникли разом із «нікель одеонами» і тією невибагливою публікою, що їх відвідувала.

КОМЕДІЯ АБСУРДУ — ідіотські комедії, розповсюджені у США в 20-ті роки завдяки братам Маркс і дуету Лаурел — Харді.

КОМІЧНИЙ — назва короткометражних комедійних стрічок, створених у період німого кіно. Використовували жанри цирку, вар'єте тощо, звід-

ки запозичували ексцентричні трюки. У «комічних» фільмах знімалися багато відомих майстрів комедії — Ч. Чаплін, М. Сеннет, М. Ліндер, Б. Кітон, Г. Ллойд та ін.

КОНТИНЕНТАЛЬНІ ФІЛЬМИ [англ. Continental Films — європейські фільми] — у 20-ті роки американська кінематографія міцно закріпила свої позиції в Європі і почала витіснити свого головного конкурента — Німеччину. Американська конкуренція сприяла виникненню своєрідної психології у німецьких підприємців. Вони вважали, що перемогти американців можливо, лише знімаючи фільми, які не поступалися б голлівудській продукції. Власники берлінських і мюнхенських кіностудій вважали, що космополітичні рецепти — найкраща гарантія успіху не лише на місцевому, але й на зарубіжних ринках.

Російський емігрант В. Венгерова, який створив фірму «Весті», виступав за виробництво «континентальних» фільмів — не французьких, не англійських, не німецьких або італійських, а просто європейських. Ось що казав про це сам Венгерова: «Повсюди, не зважаючи на всі зу-

силля, кінопромисловість у цій старій Європі ледве животіє. Необхідно, щоб у кожній європейській країні з'явився один чи два фільми, створені справжніми майстрами режисури. Тематика їх повинна будуватися на видатних літературних творах або оригінальних сценаріях, написаних відомими письменниками країни. Потрібно, щоб кращі художники вклали у ці фільми усю силу свого таланту, щоб взагалі для створення кожного фільму віддавався максимум художніх сил. Така моя концепція «Європейського об'єднання». Я пропоную, щоб чотири найбільші кінематографічні країни Європи — Франція, Німеччина, Велика Британія і Швеція — створювали щорічно по два фільми, Італія, Австрія, Іспанія і Росія — по одному, що дасть нам у цілому щорічно дванадцять фільмів. Ці картини мають бути створені за участю відомих акторів і найкращих режисерів Сполучених Штатів і Європи. Витрати на постановку кожного з цих фільмів повинні складати від 150 до 200 тисяч доларів».

Ідея Венгерова полягала в тому, щоб виробити спільно форму співробітництва і впровадити систему обміну, яка б дозволила прискорити амор-

тизацію створених фільмів. Створення «континентальних» фільмів, на думку Венгерова, відкривало можливість широкого показу фільмів по всій Європі й отримати компенсацію витрат, значних в усіх країнах. Американські картини були спроможні себе окупати на своїй території, і продюсери мали можливість продавати їх країнам Європи за порівняно невеликими цінами, тим самим завдаючи серйозної шкоди європейському кіновиробництву.

Однак, незважаючи на широкомовну заяву Венгерова, фірма його незабаром збанкрутіла, й ідея створення «континентального» кіно так і залишилась не реалізованою.

КОНТРОПРОПАГАНДИСТСЬКІ ФІЛЬМИ — вироблялися в СРСР наприкінці 40-х — наприкінці 80-х років. Зазвичай, хронікально-документальні фільми, в яких критикувалося буржуазне суспільство.

КУЛЬТУРФІЛЬМ — фільми навчально-просвітницького змісту, які створювалися в СРСР з 20-х років. На виробництві таких фільмів спеціалізувалася кіностудія «Культурфільм».

МАКГАФІН [англ. Macguffin — пристрій для ловлі левів у гірській Шотландії] — термін Альфреда Хічкока, що означав певний загадковий предмет, який залишився за кадром і сутність якого ніяк не пояснюється глядачам. МакГафін — абсурд у центрі логіки і, за твердженням Хічкока, МакГафін — «це ніщо». Будь-яка людина, яка має мінімальну належність до всесвіту Хічкока, знає, що МакГафін — це пристрій для ловлі левів у гірській Шотландії. І що леви у гірській Шотландії не водяться. І якщо вам сказали, що на полиці лежить МакГафін, то це не МакГафін. Але він все одно спрацьовує.

Хічкок першим звернув увагу на те, що деякі ключові деталі сюжету мають особливо міцний вплив, який не можна логічно пояснити. Ці деталі, що допомагають персонажам набути особливої сили, деталі, що спроможні врятувати від невідвортної небезпеки або погрожують якимись страшними бідами. Боротьба за таку деталь виглядає особливо напружено. Глядачі хвилюються так сильно, вони так хочуть перемоги героя, за якого пере-

живають, що їм немає справи до того, наскільки логічна ця деталь: лише б герой урятувався, переміг, покарав ворогів, досяг щастя.

Термін Альфреда Хічкока, яким він визначав сюжетний елемент чи ситуацію, що привертають увагу глядача або керують логікою розвитку фільму. За Хічкоком, МакГафіна можна навіть ігнорувати після виконання ним своєї ролі. Характерними прикладами є початок «На Північ крізь Північний Захід», а також увесь субсюжет із Джанет Лі у «Психозі». Власне кажучи, згідно з цією логікою, вся стрічка «Шосте відчуття» визначається винесеним у фінал МакГафіном, про що глядач спочатку не здогадується. Але ці останні десять хвилин повністю змінюють значення «всього вищезазначеного» — бо вони практично «керують логікою розвитку». Фінал так приголомшує, що мільйони збентежених американських глядачів йдуть на картину вдруге, щоб подивитися її, так би мовити, «під новим кутом». Судячи з усього, саме ця обставина зробила з фільму суперхіт.

У фільмах Хічкока МакГафін, зазвичай, являє собою певну

конкретну річ, зміст якої невідомий. Але відомо про її існування (про наявність таємної інформації, закодованої у вигляді мелодії, або знятої на мікрофільми, або завченої напам'ять), і сама ця новина стає рушійною силою сюжету, причиною багатьох пригод, переслідувань, убивств, весіль і розлучень. Сам режисер чим далі, тим більше сміється як з тих, хто прагнув угадати зміст МакГріфіна, так і з тих, хто почав вихвалити МакГріфіна як елемент блискучого драматургічного принципу. Здається, йому було не до вподоби ставитися занадто серйозно до чогось. Але сьогодні, коли Хічкок став синонімом самого аналізу кіно, велич хічкоківського МакГафіна бачиться в іншому світлі. Вигадавши цікавий спосіб зачепити цікавість глядачів, Хічкок зачепив разом з тим і щось набагато більше: одну з основних потреб людського інтелекту, виплекану західною культурою, — потребу в породженні сенсу (створенні інтерпретації).

Найбільш популярні приклади МакГафіна: вміст чемоданчика, який належав Марселусу Волесу у «Кримінальному читиві» (1994) і синя оксамитова коробочка у «Малхоланд Драйві» (2000).

МАРГІНАЛЬНЕ КІНО — див. «Альтернативне кіно».

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Modernist Film] — характерною ознакою модерністського фільму є його гадана невизначеність. Виробники фільмів прагнуть зазвичай залишити глядачів у легкому збентеженні, плутанині або з недостатнім розумінням основного сюжету. Більшість цих фільмів була розроблена в Європі у 1950–1960-ті роки режисерами Бергманом, Антоніоні, Мельвілем і Годаром.

МОЛОДЕ НІМЕЦЬКЕ КІНО — див. «Нове німецьке кіно».

МОНТАЖ АТРАКЦІОНІВ — спеціально змонтована група (два і більше) кадрів з метою викликати у глядача задумане автором відчуття (афект). «Монтаж атракціонів» демонструє об'єкти, ідеї та символи у зіткненні, для інтелектуального й емоційного впливу на глядача. «Монтаж атракціонів» не дозволяє фільму виходити за межі своєї структури і не дозволяє глядачеві по-своєму сприймати те, що він бачить на екрані. Монтажне кіно

надає глядачеві концептуальні алегорії, загадки й символи, які глядач повинен розгадати. Для Ейзенштейна побудова образу-концепції стає детермінантою в його розумінні кіно, де кінорежисер нав'язує глядачам власне інтелектуальне й емоційне уявлення про життя і світ. Термін запропонований С. Ейзенштейном у статті «Монтаж атракціонів» (1923).

НАВІЖЕНІ КОМЕДІЇ [англ. Screwball Comedy] — фільми, далекі від реальних подій і фактів. Вони засновані на дурнуватих витівках, позбавлених розумового навантаження. Характерною рисою цього кіножанру є сильна жінка-лідер, роль якої бути незалежною, інтелектуальною, агресивною і розумною. На її тлі роль партнера-чоловіка виглядає більш скромно з економічної точки зору, але він усіма силами прагне завоювати серце вищезгаданої дами. У 30-ті роки домінуючим типом комедії були фільми зі стрімкою зміною подій, гострими моментами й обов'язковими елементами сексуальних стосунків. У цих фільмах зазвичай показувалися відносини між середнім і вищим станом суспільства, з використанням розкішних костюмів і декорацій. Цей підхід віддзеркалював легкість і безтурботність певного економічного клімату, але ці фільми зникли з посиленням цензури у 40-ві роки. Яскравими представниками цього жанру є фільми: «Це трапилось вночі» (It Happened One Night, 1934), «Легке життя» (Easy Living, 1937), «Виховання крихітки» (Bringing up Baby, 1938).

«НАРОДНИЙ СТИЛЬ» — див. «Популізм».

НАТУРЩИК — поняття, яке виникло у практиці й теорії кіно 20-х рр. З метою визначення професії кіновиконавця на відміну від театрального актора, що працює в кіно (термін, який утвердився у кінотеорії завдяки Л. Кулешову). Це поняття пов'язане з новим ставленням до соціально-історичної, духовної та фізичної дійсності — природи, що трактувалася майстрами радянського кіно 20-х рр. як головна тема, провідна ідея та єдиний матеріал для творчості. Згідно з цією концепцією кінематографа, людина — органічний елемент природи; актор (професійний чи непрофесійний) повинен грати її з максимальним наближенням до об'єктивної дійсності. У майстерні Кулешова кінцевим завданням при підготовці натурщика було вироблення виразності техніки актора у поєднанні з природністю і життєвою достовірністю. Під натурщиком іноді мається на увазі також непрофесійний виконавець, зовнішність і форми поведінки якого соціально характерні й природно виразні. У цьому розумінні поняття

«природно-виразний актор» (С. Ейзенштейн) і «типаж» тожні. Часто в кіно керуються схожістю стану і долі персонажа й виконавця, «яке підтверджує» правдивість розповіді. У 40-ві рр. з натурщиками такого типу працювали італійські неореалісти Л. Вісконті, Р. Росселліні, В. де Сіка та ін. Пізніше до натурщиків зверталися П.П. Пазоліні, Ф. Розі, Е. Ольмі, К. Лідзані. З натурщиками працював Р. Брессон, ставлячи перед ними акторські завдання. Див. «Типаж».

«НІЖНИЙ РЕАЛІЗМ» — в історії американської літератури кінця XIX століття провідне місце займав Вільям Хоуелс (1837–1920) — романіст, поет і критик, який очолював школу так званого «ніжного реалізму». У своїх творах він всебічно відображав життя США, обережно критикуючи деякі негативні явища. Але це не заважало йому бути прибічником «виключного» розвитку США на шляху до загального процвітання.

Літературним творам Хоуелса, як і групі близьких до нього письменників (Г. Джонса, Д. Рілі, Л. Олькотта), притаманні зворушливе захоплення амери-

канською дійсністю, гуманізм і сентиментальність. Ці моральні постулати знайшли широке застосування у кіномистецтві США у 1908–1920-х роках.

Основна частина продукції компанії «Вайтаграф», яка випускалася під рубрикою «сцени повсякденного життя», послідовно і наполегливо прищеплювала публіці впевненість у тому, що у «благословенній» Америці всі неприємності закінчуються щасливо. Звідси походить і практика «хепі-енд» — щасливого завершення і поцілунок в діафрагму (див. «Поцілунок у діафрагму»).

Найбільш яскраво практика «ніжного реалізму» знайшла своє відображення у фільмах за участю Мері Пікфорд. «Це маленьке чортеня», «Нью-йоркський солоний капелюшок», «Тесс з країни бур» та багато інших неминуче завершувалися щасливим фіналом, а обивательське благополуччя буквально пронизувало їх.

Усі фільми «рожевого реалізму» будувалися за єдиною схемою — «з грязі — в князі». Кінематографія ділового процвітання утверджувала ідеалом «людину, яка сама себе зробила», тобто стовідсоткового американця. Сенсом існування

такого герою була віра в американське процвітання, а нагородою за труднощі, з якими йому доводилося зустрічатися, — бажаний «щасливий кінець» (див. «Хепі-енд»). У таких фільмах діяв герой, який став прикладом для наслідування, й давалися рецепти «як можна розбагатіти, не маючи ні цента в кишені».

НЕО ГОЛЛІВУД — див. «Новий Голлівуд».

НЕОРЕАЛІЗМ [від грец. Neos — новий + лат. Reales — речовий — новий реалізм] — цей термін, що означає «новий реалізм», притаманний фільмам, які створювалися в Італії у 1945–1949 роках. У них широко використовувалися натурні зйомки, природне освітлення й непрофесійні актори. Витоки неореалізму в кіно — діяльність антифашистів-інтелектуалів Дж. де Сантісі, Дж. Феррари, Л. Вісконті, У. Барбаро, Л. К'яріні, М. Алікати, К. Ліццані, М. Антоніоні, Ч. Дзаваттіні, які об'єдналися навколо журналів «Чінема» і «Б'янка е Неро», а також Римського експериментального кіноцентру.

У 1945 році був створений програмний неореалістичний

фільм, певною мірою фільм-пролог «Рим — відкрите місто» Р. Росселліні, присвячений героїчному національному Опору, а відразу потому ним же була створена «Пайза» (1946) — шірокофреска про визволення Італії від окупантів. Замість студійних павільйонів місцем зйомки стає натура післявоєнної Італії, непрофесійні виконавці багато в чому замінюють акторів учорашнього кіно, вносячи в екранний простір незнану до того глибину й відчуття справжності того, що відбувається, оновлюються кіномова, драматургія, монтаж і сама типологія кінематографічного твору.

Дзаваттіні закликав режисерів не захоплюватися мелодраматичними сюжетами, а сконцентрувати свої зусилля на зображенні реальних драм, які щоденно розігрувалися в житті звичайних людей. Він усіляко заохочував залучати на головні ролі непрофесійних акторів, а також зйомки на вулицях і в оселях простих робітників. Нарешті, для створення у картині правдивої атмосфери злиденності й безвихідності він пропонував знімати при природному освітленні, бо студійне освітлення штучно облагороджувало як акторів, так і декорації.

Але на кінець 40-х років економічний стан Італії поліпшився, і уряд заявив про підривно-реалістичними фільмами репутації країни за кордоном. У 1949 році був ухвалений закон, що заважав виходу на екрани таких стрічок. Основні фільми: «Рим — відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946), «Німеччина — рік нульовий» (1947) Р. Росселіні; «Земля дрижить» (1948), «Умберто Д.» (1951), «Викрадачі велосипедів» В. Де Сіка; «Немає миру під олівами» (1950) «Рим, 11 година» (1951) Д. де Сантіса, «Найвродливіша» (1951) Л. Вісконті.

НОВА РЕЧЕВІСТЬ [нім. *Neue Sachlichkeit*] — течія в німецькому кінематографі, що з'явилась у середині 20-х років на противагу експресіонізму. Ця тенденція проявлялася в різноманітних аспектах: у літературі, у театрі, в образотворчому мистецтві. Термін «нова речевість» запропонував мистецтвознавець Густав Хартлауб для визначення нового реалізму в живописі. Митцям, згідно з Хартлаубом, набридла метушня, злеті й бунти, які незмінно завершувалися поразкою. Настав час прийняти світ таким, яким він є. Адже у ньому є чимало речей,

самих по собі прекрасних, цінних і корисних.

«Нова речевість» не сприяла аналізу зв'язків між речами та явищами, вона прославляла прийняття дійсності в її існуючій формі. Першим фільмом цієї течії заведено вважати роботу Е. Дюпона «Вар'єте» (1925). У картині було правдиво відтворене життя людей, але не розкривався глибинний сенс подій. Такий метод обумовлювався духом часу, законом «нової сутності».

«Нова речевість», проголошуючи принцип нейтрального, об'єктивного погляду на світ людей, знайшла своє відображення у так званих фільмах-оглядах, які показували певний шматок життя на прикладі цілої низки спеціально зіставлених подій. Таким фільмом були «Пригоди десятимарочної кредитки» (1926, реж. Б. Фіртель). Такий огляд не мав за мету нічого, окрім констатації різноманітності явищ. Він демонструє, що життя безупинно тече, не маючи ні початку, ні закінчення, а фільм — лише відображення його: так у дзеркальній вітрині відображаються перехожі, автомобілі, автобуси...

Концепцію огляду було покладено і в основу репортаж-

ної стрічки «Берлін — симфонія великого міста» (1927, реж. В. Руттман).

Прихильники «нової речевості» — як режисери фільмів-оглядів, так і творець «Вар'єте» Е. Дюпон, — незважаючи на свою пристрасть до побутових деталей, були насправді далекі від справжнього реалізму. Філософія «нової речевості» — це примирення з дійсним станом речей. Тому безпристрасність сторонніх спостерігачів оберталася насправді натуралізмом, поверховим фотографуванням і механічною реєстрацією явищ. Фільми «нової речевості» виходили на екрани протягом декількох років і не залишили значного сліду в кінематографі.

«НОВА ХВИЛЯ» [фр. *Nouvelle Vague*] — художній рух, який радикально змінив характер національного кінематографа Франції на межі 50—60-х років. Сама назва ввійшла у вжиток з легкої руки критика П'єра Бійяра, який коментував на сторінках журналу «Сінема-58» одне із соціологічних опитувань, що торкалося так званої «молодіжної проблеми». Короткочасність цієї радикальної течії, яка зачепила кіно-

процес, прокат і телебачення (про її спад почали писати вже у 1962 р.), не відмінняє принципової значущості цього явища як національного, так і міжнародного масштабу.

Зародження «нової хвилі» заведено пов'язувати з іменем найбільшого французького критика і теоретика «десятої музи» Андре Базена і створеним його учнями й однодумцями кінематографічним журналом «Кайе дю сінема» (заснований у 1951 р.). Група кінокритиків, до якої входили Франсуа Трюффо, Жана-Люка Годара, Клода Шаброля й Еріка Ромера, почали знімати власні фільми, покликані довести, що кіно може не лише розважати публіку, але й пробуджувати думку, підштовхуючи до дії. У 1959 році одночасно вийшли такі стрічки, як «400 ударів», «На останньому подиху» і «Хіросіма, любов моя». Вони знаменували прихід так званої французької «нової хвилі».

Режисерів «нової хвилі» надихала творчість таких діячів «авторського кіно», як Жан Ренуар, Роберто Росселіні й Альфред Хічкок. Багато використаних ними нових методів, наприклад, зйомка ручною кінокамерою, варіювання

швидкості руху плівки і цитати з ключових картин в історії кінематографії, були кроком уперед порівняно із застарілими режисерськими канонами.

Найбільш важливим винаходом став метафоричний монтаж. Він полягав у несподіваних вставках у ту чи іншу сцену, що порушували повільний плин дії, нагадуючи тим самим глядачеві, що він бачить ігровий фільм, а не реальне життя. Картина Трюффо «400 ударів» (1959) стала одним з перших фільмів «нової хвилі», що привернула до себе пильну увагу.

Годар уважав, що фільм повинен мати початок, середину й кінець, але необов'язково саме у такій послідовності. Він цілком відобразив бунтарський дух «нової хвилі» у картині «На останньому подиху» (1959), де порушувалися всі можливі правила побудови сюжету. Теми й стиль він запозичив з голлівудських фільмів типу «В» і «чорних» фільмів. Однак ближче до кінця 1960-х років Годар став менше приділяти уваги сюжетам, а більше експериментувати, надаючи ігровим стрічкам політичного звучання. З цією метою він розробив принципово нову кіномову. Такі його картини, як «Вік-енд»

(1967), були наповнені інтерв'ю, гаслами й титрами, промовами перед камерою й кадрами із зображенням самих кінооператорів, які знімають фільм.

Французька «нова хвиля» породила й багато інших талановитих майстрів. Кожен з них виробив власний неповторний стиль. Ален Рене у картинах «Хіросіма, любов моя» (1959) і «У минулому році в Марієнбаді» (1961) проникав у глибини часу й пам'яті. Клод Шаброль спеціалізувався на зловісних хічкоківських трилерах, у той час як Ерік Ромер надавав перевагу створенню інтимних зліпків людських стосунків. Ан'єс Варда знімала феміністські картини, а її чоловік Жак Демі наслідував традицію голлівудських мюзиклів. Кріс Маркес використовував виразні засоби «нової хвилі» у документалістиці; цей стиль дістав назву «сінемаверіте», або «кіноправда».

Французька «нова хвиля» припинила своє існування як напрям у кіномистецтві після 1963 року. Але вона надала значного імпульсу творчим пошукам молодих митців у різних країнах Європи («розсердженій молоді» у Великій Британії, «кіно контестації» в Італії, «новому кіно» у ФРН) і США

(«ню-йоркській групі» кінематографістів). З часом у вжитку кінокритики й журналістики поняття «нова хвиля» стало загальним.

НОВА ХВИЛЯ «ОФУНА» — на межі 1960 року група молодих японських режисерів студії «Офуна» виступила зі своїми першими творами та у найбільш крайній формі висловила ідейно-художні концепції, притаманні в цілому «післявоєнній генерації». До тієї групи дебютантів, названої японською критикою «новою хвилею «Офуна» (за аналогією з гучним дебютом молодих французьких режисерів), входили Нагіса Осіма — визнаний лідер нової порості режисерів, а також Йосісіге Йосіда і Масахіро Сінода.

Вдалі виступи на екрані представників «нової хвилі «Офуна» активізували й інших кінематографістів-початківців.

У 1961 році молодий режисер Сохей Імамура, який створив до цього декілька стандартних стрічок, виступив із фільмом, що показав уже яскраво індивідуальне бачення світу. За ним один за одним з'являються на екрані твори Кей Кумаї, Кіріро Ураями, доля кожного з яких

так чи інакше пов'язана з рухом «незалежних». У тому ж 1961 році, на який припадає багато вдалих дебютів представників «післявоєнної генерації», відбувся режисерський дебют Йодзі Ямади. Згадана режисерська молодь кинула виклик традиційному японському кінематографу та пануючій ідеології. Гучний і попервах вдалий злет нової режисури відбувався нелегкими шляхами. Її доля виявилася мінливою.

НОВЕ АВСТРАЛІЙСЬКЕ КІНО [англ. New Australian Cinema] — див. «Австралійська хвиля».

НОВЕ АМЕРИКАНСЬКЕ КІНО [англ. New American Cinema] — див. «Новий Голлівуд».

НОВЕ ГОНКОНГСЬКЕ КІНО — кінематограф Гонконгу середини 70-х — початку 80-х років. У середині 60-х років гонконгська мелодрама втратила попит. Її змінюють вуція і кунгфу фільми, що досягли максимальної популярності на початку 70-х років. На кінець 70-х кіновиробники почали шукати нові жанри і напрями. Саме протягом цього періоду пошуків народилося нове гонконгське кіно.

У фільмах, створених групою молодих режисерів (Ен Х'ю, Ален Фонг, Им Хо, Алекс Чанг), знайшли своє відображення традиції і культура Гонконгу. Однак, комерційний тиск знищив цей напрям. Більшість талановитих режисерів йде на компроміс із комерційними потребами найбільших кіностудій Гонконгу. Основні фільми: «Батько і син» (Father and Son, 1981), «Таємниця» (The Secret, 1979), «Система» (The Sistem, 1980), (The Story of Woo Vie, 1982), «Човнярі» (Boat People, 1983), «Вбивства метеликів» (Butterfly Murders, 1979), «Прибуття додому» (Home Coming, 1985).

НОВЕ ІНДІЙСЬКЕ КІНО [New Indian Cinema] — фільми, зняті після 1979 року студіями, які не входили до системи Боллівуду. На відміну від масової індійської продукції нове індійське кіно більш реалістичне і відображає соціальні проблеми. Див. «Боллівуд».

НОВЕ ІТАЛІЙСЬКЕ КІНО — італійський кінематограф створив у 1950—1960-ті роки власну «нову хвилю», яку назвали другим кіноренесансом. Її найвизначнішими посталями стали Федеріко Феліні й Мікеланжело Антоніоні.

У багатьох ранніх картинах Феліні, таких як «Дорога» (1954), відчувається вплив неореалізму 1940-х років. Але найбільшої слави йому принесли завдяки своїй своєрідності такі фільми, як «Солодке життя» і «8 ½». «Солодке життя» (1960) була дошкульною сатирою на багатство і релігію, а «8 ½» (1963) розкрилася як сліпуча фантазія режисера. Правда, його наступні картини «Джув'єтта й парфуми» (1965) і «Сатирикон Феліні» (1969) — підпали під критику за надмірну екстравагантність. Пізніші ж стрічки режисера, зберігши слід його творчої індивідуальності, стали більш стриманими. Деякі мали автобіографічний характер, зокрема й «Амаркорд» (1973), що відродив його дитячі спомини про Ріміні.

Антоніоні був видатним майстром широкоекранної мізансцени. Наприклад, у картині «Пригода» (1959) він використав деталі ландшафту на вулканічному острові для показу переживань персонажів, які розшукують таємничим чином зниклу багату жінку. Ті ж теми самотності й безвиході сучасного життя розробляються ним у фільмах «Ніч» (1960) і «Затемнення» (1962). Під час зйо-

мок картини «Червона пустеля» (1963) він наказав пофарбувати у червоний колір цілі квартали міста Равени, щоб передати цю атмосферу безнадії й туги.

Видатними режисерами цього періоду були також П'єр Пазоліні й Бернардо Бертолуччі. Пазоліні знімав як жорсткі картини, що картали сучасне суспільство, так і яскраві екранізації класичних і середньовічних літературних творів. Його найвідомішим фільмом стала дуже незвичайна версія Євангелія від Матфея. Бертолуччі розпочав свою кар'єру під впливом, якого зазнало життя Італії від фашизму, але у подальшому став більш відомим як автор масштабних кіноепопей на зразок вшанованої «Оскар» картини «Останній імператор» (1987).

НОВЕ КИТАЙСЬКЕ КІНО [New Chinese Cinema] — після Культурної Революції з 1976 року в Китаї починають створюватися фільми, позбавлені стереотипу мелодрам і соціалістичних стрічок. У фільмах починає лунати критика суспільства у межах послабленої цензури. Завдяки цим новачкам китайські фільми змогли потрапити на зарубіжні ринки.

НОВЕ НІМЕЦЬКЕ КІНО [англ. New German Cinema] — рух у західнонімецькому кінематографі наприкінці 60-х — на початку 70-х років. Після Другої світової війни німецький кінематограф довгий час перебував у тіні. Лише у 1962 році Александр Клуге разом із групою 26 режисерів заснував рух «молоде німецьке кіно», покликаний стимулювати творчий підхід до кінорежисури. Багато з його членів стали видатними діячами нового німецького кіно, яке виникло наприкінці 1960-х років.

Серед перших німецьких режисерів, чий картини набули широкого визнання за межами країни, були Фолькер Шлендорф і Маргарет фон Тротта. У подальшому вони спільно працювали у жанрі політичного кіно над фільмами «Зневажена честь Катаріни Елюм» (1975). Пізніше Шлендорф спеціалізувався на екранізації романів на зразок «Жерстяного барабанщика» (1979), а фон Тротта зосередилася на проблемах фемінізму в таких картинах, як «Німецькі сестри» (1981).

Найбільш різнобічним і суперечливим режисером тих років був Райнер Вернер Фасбіндер. У його картинах, таких як

«Чому пан Р. схильний до амок?» (1970), де тиха людина несподівано вбиває свою родину, застосовувалися дуже прості образотворчі засоби. Але не минуло й двох років, як він перейшов на створення видовищних мелодрам із використанням яскравих, барвистих декорацій, призначених відтіняти порожнечу й нікчемність життя багатих людей.

Він також зняв декілька картин про проблеми людських взаємовідносин, особливо між людьми однієї статі або різних рас. Наприклад, у фільмі «Страх з'їдає душу» (1974) араб закохується у немолоду німецьку жінку. Більш пізні його картини, наприклад, «Заміжжя Марії Браун» (1978), присвячені наслідкам Другої світової війни для німецького суспільства.

Із творчістю Фасбіндера різко контрастували стрічки Вернера Херцога з тягучою, розміреною дією. У таких його картинах, як «Агірре — гнів Божий» (1972), «Скляне серце» (1977) і «Фіцкарральдо» (1982), часто фігурують персонажі, одержимі якоюсь нав'язливою ідеєю. У них майстерно створюється атмосфера тривожного очікування, дія відбувається у ворожому людині оточенню, напри-

клад, у незайманих джунглях або у неродючій пустелі.

Персонажі картин Віма Вендерса, навпаки, здебільшого зайняті пошуками сенсу життя. Творчість Вендерса підпала під значний вплив Голлівуду, і його фільми мали більший касовий успіх за межами Німеччини, ніж роботи будь-якого іншого німецького режисера.

НОВЕ ШВЕДСЬКЕ КІНО [англ. New Swedish Cinema] — «першою ластівкою» нового шведського кіно стала книга Бу Відерберга «Панорама шведського кіно» (1962) — полемічний твір, де автор вимагає вчитися аналізувати дійсність і показувати сучасну Швецію у нових і більш різнопланових аспектах, створювати фільми, які зображують не лише конфлікти між героями, але й матеріальні умови їхнього буття: як вони живуть, що їдять, де працюють. Відерберг закликав звернутися до теми людської гідності і відповідальності особи в реалістичному оточенні. Мішенню для молодого критика, окрім І. Бергмана, стали система кіновиробництва і смаки шведських продюсерів.

Відерберг вважав, що фільми мають бути «пов'язані з людь-

ми», з їх простими, «невигаданими» проблемами. «Шведський фільм у спеціві», — таким бачив молодий режисер свій фільм у 1962 році, коли він сформулював своє кредо. Кінематограф, за який Відерберг постійно боровся ще з 1957 року, повинен був принести на екран «безпосередність шведських буднів». Нововинайдене самим режисером слово «Samhallstivand» (цікавитися суспільством) він поклав у основу, в самий фундамент створюваної ним кіноестетики.

Викликаний книгою скандал дозволив Відербергу («Любов, 65», «Одален 31», «Джо Хілл») отримати першу постановку. «Дитяча коляска» (1963), під час роботи над якою він дотримувався принципів французької «нової хвилі» (малобюджетні картини, без зірок, зйомки на натурі). Він вийшов з ручною камерою на вулиці Мальмьо, відмовившись від павільйонів і штучних підсвічувань. Картина «Дитяча коляска» проклала шлях дебютам Вільгота Шемана («Плаття», «Моя сестра, моя любов», «Я цікава»), Яна Троелля («Ось твоє життя», «Переселенці», «Емігранти»), Яна Халльдорфа («Міф», «Життя прекрасне»,

«Ула і Юлія»), Йоноса Корнелла («Обійми і поцілунки», «Як ніч від дня», «Полювання на свиней»), К'елля Греде, Р. Андерссона та інших діячів нового шведського кіно.

НОВИЙ ГОЛЛІВУД — спочатку 70-х років у американському кінознавстві все частіше зустрічається термін «новий Голлівуд», яким характеризується американське кіновиробництво з кінця 60-х років.

Тривалий час Голлівуд постійно процвітав, прибутки його зростали, економіка розвивалась. Так тривало до кінця 40-х років. Потім сталася катастрофа. Постанова Верховного суду від 31 грудня 1946 року про розподіл виробництва і прокату, конкуренцію телебачення, а також низка інших причин підірвали монополію Голлівуду, що болісно вдарило по його економіці. З цього часу для Голлівуду настав тяжкий період. Катастрофічно скоротився об'єм виробництва. Якщо у кращі часи в голлівудських студіях робилося 700 фільмів на рік, то вже у 1951 році було створено близько 400 фільмів, у 1954 — 235, у 1961 — приблизно 160. Значні труднощі переживала система прокату. Широке розповсю-

дження телебачення викликало закриття багатьох кінотеатрів. Їхня кількість у США зменшилася з 21 тис. у 1946 році до 12,1 у 1967-му. Кількість акторів, які працювали за тривалими договорами або у штаті кіностудій, скоротилася з 742 до 229, а кількість режисерів зменшилась зі 160 до 92.

Скорочення кіновиробництва і зниження відвідування кінотеатрів тривало у США приблизно до середини 60-х років. Починаючи з цього часу, голлівудські кінокомпанії поступово пристосувалися до нових умов існування, знайшли джерела нових прибутків. Переломним для Голлівуду став 1968 рік, коли на хвилі молодіжного руху в Америці виник новий громадський інтерес до кінематографа. Збільшився об'єм кіновиробництва. Кількість фільмів, що створюються у системі Американської кіноасоціації (МПАА) починаючи з 1968 року, зростає. У 1973 і 1974 роках вона склала 246 і понад 250 назв на рік відповідно. Збільшуються й прибутки від прокату. У 1974 році прибуток дорівнював 1,7 млрд доларів, що було значно вище, ніж показник 1946 року, який вважався найвдалішим роком

за всю історію американського кіно.

На середину 1970-х років у Америці склалася вкрай пригнічена атмосфера. викликана поразкою у в'єтнамській війні та відставкою президента Ніксона після вотергейтського скандалу. Похмурі настрої американців знайшли своє відображення у низці вражаючих фільмів. Такі картини як «Розмова» (1974) Френсіса Форда Копполи, «Китайський квартал» (1974) Романа Поланського, «Хтось пролетів над гніздом зозулі» (1975) Мілоша Формана і «Таксист» (1976) Мартіна Скорсезе, були складовою частиною другого «золотого віку» в історії Голлівуду.

Провідною постаттю цього періоду був режисер Роберт Олтмен. Він заново переосмислив деякі традиційні жанри, у тому числі воєнний — «Пересувний військово-хірургічний шпиталь» (M. A. S. H., 1970), вестерн «Мак-Кейб і місіс Мілер» (1971), детективний трилер «Довге прощання» (1973) і мюзикл «Нешвіл» (1975), руйнуючи блискучий образ Америки, зазвичай створюваний Голлівудом. Він навіть дозволив собі глузувати із самого кінобізнесу в картині «Гравець» (1992).

«Новий Голлівуд», мов феєнікс, відродився з попелу і знову став тим, чим він був раніше, прибутковою «фабрикою мрій». Саме 70—80 роки — епоха режисерів супервидовищного кіно С. Спілберга, Д. Лукаса, Д. Камерона та інших гігантів американського кінематографа. Див. «Новітній Голлівуд».

НОВИЙ РЕАЛІЗМ — див. «Нова речевість».

НЬЮ-ЙОРКСЬКА «НОВА ХВИЛЯ» — див. «Підпільне кіно».

НЬЮ-ЙОРКСЬКА ШКОЛА — див. «Підпільне кіно».

ПАРАЛЕЛЬНЕ КІНО — див. «Альтернативне кіно».

ПАРИЗЬКИЙ ЖАНР — ви-ник у Франції в 1896 році. Перші однохвилинні фільми демонструвались у програмі братів Люм'єр («Купання Діани»). У подальшому інші французькі компанії почали виробництво фільмів про «підглядання у замкову шпарину». Термін був уведений у Росії на початку ХХ століття і характеризував еротичні фільми, створені у Франції. Див. «Порнографічний фільм».

ПІДЖАНР [лат. Sub — під + фр. Genre — жанр] — окрема група фільмів, що належить до певного жанру. Див. «Жанр».

«ПІДПІЛЬНЕ КІНО», АН-ДЕГРАУНД [англ. Underground — буквально «під землею», підпілля] — рух незалежного й експериментального кіно, яке протистоїть традиційній комерційній кінопродукції. Зародився у США, розповсюджений у Західній Німеччині та Англії. Термін «підпільне кіно» запровадив критик Мані Фардер на додачу до фільмів 30–40-х років, які розповіда-

ли про «чоловічі походеньки». Протягом певного часу термін «підпільне кіно» й означав фільми того особливого роду, «з полуничкою». Але у 1959 році критик Льюїс Джекобс застосував цей термін вже щодо всіх фільмів, зроблених поза Голлівудом, і слова «підпільне кіно» отримали нове розуміння і новий зміст.

Шелдон Рена, автор відомої книги «Вступ до американського підпільного кіно», прагнув з різних боків підійти до терміна, щоб визначити і його сутність і саме підпільне кіно: «1. Зроблено поза Голлівудом; 2. Задумано і знято однією людиною (помічники, звичайно, можуть бути, але це цілком «авторський фільм»); 3. Виражає особисте уявлення про дійсність; 4. Це фільм, радикально незвичний за формою, або за технікою, або за змістом, або, можливо, за всім».

Американське кінопідпілля має свою історію. Претендуючи на глобальний характер свого руху, американське кінопідпілля вказує на французький «Авангард» 20-х років, як на своїх попередників. «Другий авангард» — це американське позаголлівудське кіно 30–40-х років. Прикладами

продукції «другого авангарду» є картини Майї Дерен і Віларда Мааса. Нарешті, «третій авангард», те, про що йдеться тут, — почався у 50-х роках і триває й сьогодні. В середині третього авангарду, на думку Ренана, зародився четвертий — так зване розширене кіно, яке відмовляється від зображення реального світу, обходячись показом на екрані мерехтіння світла і гри світотіні.

У художньому плані американське «підпільне кіно» походить від європейського, передусім французького кінематографа. А його естетика — це варіації модерністських течій, також народжених у Європі в стародавні часи.

Сучасне «підпільне кіно» («третій авангард»), починалось і розвивалось бурхливо. У 1952 році Роберт Брієр зняв у Парижі декілька короткометражних фільмів — це можна вважати початком. У 1953 році дебютують Йонас Мекас, Кристофер Майлейн, Стен Брекхейдж. У 1956 році стають відомими Кен Джейкобс і Джек Сміт. У другій половині 50-х років дебюти відбуваються безперервно. У кінці десятиліття Джон Кассаветіс створює шедевр підпільного кіно Нью-Йор-

ку — фільм «Тіні». У 1961 році Шерлі Кларк знімає «Святого». Особливо важливе значення мав у 1955 році вихід журналу «Фільм Калчер», який одразу ж стає рупором ідей «підпільного кіно», його головним друкованим органом.

28 вересня 1960 року тридцять три кінематографісти зібралися у Нью-Йорку й проголосили створення «Нового американського кіно» (НАК), а у 1962 був створений незалежний «Кооператив кінематографістів». Наприкінці 60-х років у США, за підрахунками Йонаса Мекаса, діяло більше трьохсот режисерів, близьких за своїми поглядами до НАК. Тривалий час НАК було відоме під гучною назвою — «Нью-Йоркська школа», яка складалася з яскраво обдарованих митців: Шерлі Кларк, Лайонел Рогозін, Річард Лікок та ін. Документалізм і заперечення — спільна для ньюйоркців стилістична риса. Пошуки в галузі форми ньюйоркців заслуговують уваги, багато що у прийомах вищезазначених майстрів було дійсно новим і оригінальним.

Незважаючи на всю свою розмаїтість «підпільне кіно», проте, мало творчі напрями,

або творчі групи, які доволі легко проглядалися. У 60-х роках «підпільне кіно» розвивалося за трьома головними напрямками — «поетичним», «абстрактним» і «таким, що пасивно фіксує дійсність».

Найбільший сплеск «абстрактного кіно» відбувається у 50-х роках. Це можна пояснити й загальною кризою Голлівуду, й гостротою тем, які підіймалися та були під забороною в «офіційному кіно». В той час продовжували з'являтися «гіпнотичні», «магічні» фільми, фільми танцю та іншоперебування людського тіла — усі вони були поєднані галюцинаторною, символічною атмосферою, яка виражала підсвідоме «я» героя. На початку 60-х їм на зміну приходять фільми, в яких на перший план висувається визнання власне кінематографічних можливостей усіх складових елементів кінематографа — звуку, зображення, конструкції кінокамери, складу плівки тощо. На кінець 60-х років інтерес до «підпільного кіно» згасає. Цьому є декілька причин. Деякі режисери, досягнувши успіху у «підпільному кіно», почали знімати під «дахом» Голлівуду, та й сам Голлівуд після скасування «Кодексу Хейса» зміг

у своїх фільмах торкатися раніше заборонених тем.

ПІДСВІДОМИЙ ФІЛЬМ [англ. Subliminal Film] — рекламна техніка, яка застосовувалась у 1950-ті роки, щоб стимулювати людей до придбання певних товарів. Інформація розміщувалась на одному кадрі з інтервалом у 23 кадри. Таким чином інформували публіку, не отримуючи на це її згоди. Два фільми — «Терор у поліцейському відділку» (1959) і «Смертний час» (1959) — приклади використання техніки 24-го кадру. Однак після викриття процесу прихованої реклами, він був відразу ж заборонений.

ПОПУЛІЗМ — течія у французькому кіно 1910—1920-х років, близька до натуралізму. У фільмах, поставлених у народному стилі, люди праці та їх зубожіння зображалися поверхово, з використанням умовних конфліктів з умовних мелодрам.

ПОСТМОДЕРНІЗМ [Post-modernism, від лат. Post після + фр. Modern сучасний] — цей термін означає не якийсь вузько обмежений художній напрям або стиль, але певну

культурну доміанту сучасного суспільства, тому можна казати лише про те, як постмодерністське світосприйняття, постмодерністський менталітет знаходять відображення у самому підході до створення фільму.

Модернізм і постмодернізм, маючи за основу переосмислення ролі мови (тобто засобу організації й передачі значень) у пізнавальній та художній діяльності, протилежно до нього підходять. Модернізм, викриваючи умовний характер загальноприйнятої мови як усього лише суму прийомів, прагне дійти до сенсу за допомогою іншої, більш адекватної мови, а то й напряду, інтуїтивно. А постмодернізм, виходячи з тих самих засновків, проголошує принципову неможливість набуття сенсу й обмежується стилізованим відтворенням найрізноманітніших, але рівно умовних мов. Щодо кінематографа це означає: якщо первісний ефект правдивості фотографічного відтворення дійсності переважає умовності монтажу й жанру (особливо, коли вони навмисно зводяться до мінімуму, наприклад, у нео-реалізмі), мова кіно сприймається як адекватна й прозора.

Модернізм реконструює мову, розкриває прийом (монтаж у Ейзенштейна і сюрреалістів, колаж у Годара), заперечуючи цим старі значення як хибну свідомість, ідеологію. Постмодернізм, відмовляючись від будь-якої ідеології та ціннісної ієрархії, слідом за деконструкцією створює зворотну реконструкцію кінематографічної мови, але вже у межах свідомої стилізації. Якщо у 60-ті — на початку 70-х років «авторський» кінематограф переосмислював міфи і стереотипи традиційних жанрів, наприклад, вестерну («Макбейн і місіс Мілер» Р. Олтмена), гангстерського фільму («Хрещений батько» Ф. Копполи), то з часом акцент переноситься з «людського» змісту фільму, його психологічної достовірності на його формальні елементи, на «текст» сам по собі. Вже у «Клубі «Коттон» того ж Копполи важливіше його формальне вибудовування, ніж змістовний елемент.

Різноманітні «космічні фантазії» та авантюрні епопеї, що з'явилися на межі 70—80-х років, побудовані лише на інтересі до формальної розповіді і трюків, до того ж часто обидві складові подаються у пародій-

ній формі («Роман із каменем» Р. Земекіса). Стилiзаторський i пародійний пiдхiд до розповiдi викликає часте цитування й асоцiативнi посилання на iншi фiльми, на класику жанру, за рахунок чого зростає кiлькiсть нових фiльмiв за старими сюжетами (рiмейкiв). У кримiнальному жанрi, у трилерах майже зовсiм зникає моральна оцiнка героїв, бо вони iз самого початку заданi у пародійнiй перспективi, але не настiльки, щоб не створювати напруження («Справжнє кохання» Т. Скота, «Кримiнальне читиво» К. Тарантiно).

Оскiльки для постмодернiзму iєрархiя значень i цiнностей виглядає як прояв авторитаризму, мiж усiма «текстами» установлюється рiвнiсть, яка веде до «естетичного популiзму», коли елементи «високої» й «популярної» культури, стилi жанрiв i т. п. виявляються у повному змiшаннi.

ПОЦЛУНОК У ДIАФРАГМУ [англ. Kiss in Diaphragm] — так у 20-тi роки називали фiнальний кадр фiльму, в якому головнi герої цiлувалися на крупному планi, а перед появою титру «кiнець» зображення затемнювалось за допомо-

гою динамiчного каше у виглядi кола, що зменшується. Див. «Хепi-енд».

ПОЕТИЧНЕ КIНО — пiд термiном розумiють кiнематограф, який у своїх образах смiливо вiддаляється вiд тiєї фактичної конкретностi, картину якої дає реальне життя, i разом з тим стверджує власну конструктивну цiльнiсть, породжує символи, алегорiї. У 1963 році на екрани вийшов фiльм «Тiнi забутих предкiв» С. Параджанова — й одразу свiтовий успiх. Так починався процес вiдродження довженкiвських традицiй. А розквiт поетичного кiно — це вже «Бiлий птах з чорною ознакою» Ю. Илленка, «Камiнний хрест» Л. Осики, «Вавилон-XX» I. Миколайчука та iншi роботи, що перетворили поетичне кiно у школу. Поетичне кiно в Украiнi було заборонене на партiйно-державному рiвнi.

ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛIЗМ [фр. Poetik Realism] — течiя у французькому кiнематографi, яка важко пiддається визначенню i яка об'єднала на дуже короткий час (друга половина 30-х рокiв) режисерiв найрiзноманiтнiших творчих манер та

була тiсно пов'язана з пiднесенням руху Народного фронту. Наприклад, фiльм Жана Ренуара «Париж належить нам» був створений на замовлення французької компартiї.

Нетрадицiйнi для французького кiно того часу сюжети, сповненi поетичного бунтарства, а також надання дiї свiдомо фантастичного колориту за допомогою павильйонних зйомок при штучному освiтленнi свiдчать про тривожне передчуття майстрами «поетичного реалiзму» близьких суспiльних потрясiнь. Визначальними для цiєї течiї стали образи, створенi Ж. Габеном — трагiчного одинака, який кидає суспiльству заздальгiд приречений виклик («Набережна туманiв» i «День починається» М. Карне, «Пепе Ле Моко» i «Бандера» Ж. Дювiв'є) або М. Морган — її героїня у «Набережнiй туманiв» була простою люблячою жiнкою у свiтi, ворожому до кохання.

Значну роль у розвитку «поетичного реалiзму» вiдiграв поет i кiнодраматург Ж. Преве́р. Сам термiн був запроваджений у вжиток iсториком кiно Ж. Садулем, однак неодноразово оспорювався iншими iсториками, якi заперечува-

ли, що реалiзм, як його розумiв Золя (натуралiзм), не поєднується iз поетизацiєю дiйсностi. Вони пропонували використовувати визначення письменника П. Мак-Орлана — «соцiальна фантастика». Сьогодні обидва термiни спiвiснують. З «поетичного реалiзму» вийшли й iншi майстри кiно, такi як Ж.П. Ле Шануа i Ж. Беккер.

Елементи стилiстики «поетичного реалiзму» мiцно ввійшли до художнього арсеналу французького i свiтового кiно.

ПРАЗЬКА ВЕСНА — з 1947 року влада у Чехословаччинi належала комунiстам, тому бiльшiсть фiльмiв ЧССР дотримувалися меж соцiалiстичного реалiзму. Але у 1965-1967 роках влада зайняла лiберальнiшу позицiю щодо кiно. За цей короткий перiод режисери чеської «нової хвилi» створили низку найбiльш талановитих картин сучасностi. Фiльм Вери Хiтiлової «Маргаритки» (1966) був дошкільною сатирою на нудьгу, пануючу у чеському суспiльствi. Сюрреалiстичнiсть картини пiдкреслювалась вдалим використанням кольорових вiдтiнкiв, варiюванням швидкостi руху плiвки i метафоричним монтажем.

Мілош Форман у своїх картинах поєднав фарсову комедію, жорсткий реалізм і прийоми з практики французької «нової хвилі» для викриття вад комуністичного режиму. Прикладом цього може бути сатирична стрічка «Бал пожежників» (1967), де конкурс краси у невеликому містечку перетворюється на неймовірні події. Згодом Форман переїхав до Голлівуду, де отримав «Оскари» за фільми «Хтось пролетів над гніздом зозулі» (1975) і «Амадей» (1983), фільм, присвячений життю видатного австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта.

Інші картини того періоду — «Магазин на майдані» (1965) Яна Кадара і Ельмара Клоса та «Поїзди під особливим наглядом» (1966) Іржі Менделя — глузували з тем і сюжетів соціалістичного реалізму. Однак чеська «нова хвиля» проіснувала недовго, і наприкінці 1960-х років східноєвропейські кінематографії повернулися під суворий контроль комуністичної цензури.

«ПРЯМЕ КІНО» [фр. Cinema Direct; англ. Direct Cinema] — уживаний на Заході термін, який означає метод створен-

ня документальних фільмів, заснований на спостереженні за подіями по можливості без втручання в їх природний хід. Його практична реалізація була пов'язана з появою на межі 50—60-х років емульсії високої світлочутливості, легкої та відносно безшумної 16-мм кінознімальної і звукозаписувальної апаратури, а також із впливом телевізійного «прямого репортажу».

Представники «прямого кіно» зазвичай відмовлялися від дикторського тексту, широко використовуючи такі прийоми, як «прихована камера», тривале спостереження за одними й тими ж людьми, запис щоденних розмов, щоб поведінка людей перед камерою була природною.

Перші дослідження «вільного кіно» були проведені англійською групою «Вільне кіно» («О, чарівна країна», 1953, реж. Л. Андерсон; «Матінка не дозволяє», 1956, реж. Т. Річардсон і К. Рейс), а також американцем Л. Рогозіним («На Бауері», 1956, «Повернись, Африко!», 1959) та італійцем М. Рюсполі («Незнайомці землі», 1961, «Погляд на безумство», 1962).

Оскільки прокатні перспективи виробництва «вільного

кіно» були дуже обмежені, його представники шукали «вишарпані» сюжети, в яких брали участь популярні музиканти («Що відбувається? Бітлз у США», «Вудсток» та ін.).

На початок 70-х років найбільші представники «прямого кіно», переконавшись в обмежених можливостях пасивного

кіноспостереження, перейшли до створення документальних фільмів, де цей метод перестав відігравати провідну роль, або, як Андерсон, Труелль або Осіма, почали знімати ігрові картини. Принципи «прямого кіно» мали значний вплив на художнє рішення багатьох ігрових фільмів.

РОЗСЕРДЖЕНІ, СЕРДИ-ТІ — так в Англії у другій половині 60-х років називали режисерів, що відійшли від пряму «вільне кіно», К. Рейса, Т. Річардсона, Л. Андерсона, Д. Шлізенгера та ін. Див. «Вільне кіно».

«РЕАЛЬНЕ КІНО» — маніфест, створений Віталієм Манським і групою російських кінодокументалістів. Згідно з ними, як тільки документальне кіно стає мистецтвом, воно перестає бути документальним. Спираючись виключно на реальність, реальне кіно зберігає право на авторську суб'єктивність і підтверджує основний постулат мистецтва — створення художнього образу. Реальне кіно не відкидає праці попередників і не є кінцевим етапом в еволюційному розвитку неігрового кінематографа. Вершина — це сама реальність, що навряд чи вміститься в обмежені рамки кадру. Скоріше навпаки — реальність поглине кінематограф, перетворивши його на одну зі своїх субстанцій. Отже, сім повідей реального кіно:

1. Відсутність сценарію. Сценарій і реальність несумісні. До початку зйомок визнача-

ється лише місце зйомок фільму, іноді його герої та загальна концепція. З початком зйомок драматургію визначають лише реальні події. При цьому реальне кіно не претендує на безпристрасну фіксацію факту. Реальне кіно — не копія реальності.

2. Для автора у процесі зйомок не має жодних обмежень. Окрім юридичних. Етичні питання вирішуються не на зйомках, а у процесі монтажу фільму. Для заглиблення у простір об'єкту, що знімається, і у світ героїв припустимі всі існуючі технологічні методи: звична камера, кіноспостереження, прихована камера і т. ін.

3. Автор не повинен ставати заручником технології. Кіноплівкою, студійним звуком і світлом, ракурсом і композицією можна зневажати задля фіксації реальних подій. Якість зображення вторинна. Реальність первинна.

4. З перебігом фільму автор повинен титрами повідомляти глядачеві час і місце зйомки (якщо це не може завдати шкоди об'єктам, що знімаються, або персонажам).

5. Ніякого інсценування і реконструкції. Автор може проковувати героїв на будь-які дії і сам може бути учасником подій.

У реальному фільмі ігровий момент присутнім бути не може.

6. Обмежень за тривалістю фільму немає. Аж до нескінченної, прямої трансляції.

7. Відмова від поняття «кінець фільму». Ніякий фільм не може бути завершеним, бо реальність нескінченна. У результаті автор будь-коли може створювати нові версії та продовжувати зйомки після першого публічного показу. У фінальному титрі замість слова «кінець» розміщується дата першого публічного показу даної версії фільму. На випадок створення нових версій дата першого публічного показу ставиться після дати (дат) показу попередніх версій.

РОДИННА КОМЕДІЯ [англ. Domestic Comedy] — піджанр фільму, що відображає кумедні події, які найчастіше відбуваються із членами родини або невеликої групи знайомих людей. Такі вуличні скетчі були розповсюджені на початку і в середині 20-х років. Піджанр родинної комедії найширше розповсюдження дістав у 50-х роках на телебаченні.

РОЖЕВА СЕРІЯ [англ. Rose Series] — напрям в амери-

канському кіно у 1943—1945-х роках, заснований на принципі — замінити світ реальний світом вигаданим. «Рожева серія» мала на меті заспокоювати стурбованих військовими проблемами американців. У фільмах серії вихід треба було шукати в релігії, яка немов пластир накладалась на всілякі рани. А там, де це лише було можливе, релігійна тематика здобрювалася видовищними, навіть мюзик-хольними елементами.

У 1943 році численні премії здобула картина «Пісня про Бернадетте» Генрі Кінга — історія французької селянки Бернадетте Субіру, видінням якої зобов'язане своєю славою місце паломництва у Лурді. Критик Дженніфер Ейджі, високо оцінюючи роботу режисера та блискучу гру Дженніфер Джонс (ушановану «Оскаром» за кращу жіночу роль), визначив фільм у цілому як «красиву картинку, вкриту товстим шаром лаку, яку вміло підсвітили й виставили у скляній вітрині, за якою приховані одразу й вівтор, і каса кінотеатру».

У 1944 році рекордну кількість «Оскарів» (за кращий фільм року, за режисуру, за сценарій, за головну чоловічу роль, за кращу другопланову

чоловічу роль, за пісню) отримала картина Лео Мак-Кері «Йди моїм шляхом» з Бінгом Кросбі в ролі молодого католицького священника. Кросбі чуттєво співав, грав у футбол зі своїми парафіянами і приваблював серця своєю безпосередньою манерою триматися. Образ сучасного й прогресивного священника припав до смаку мільйонам глядачів. Фільм Мак-Кері не лише отримав лаври голлівудської Академії, але й виявився касовим рекордсменом. За цим же рецепту Мак-Кері створив у 1945 році картину «Дзвони собору святої Марії», в якій Кросбі знову грав священника, а його партнеркою була Інгрід Бергман у ролі настоятельки жіночого монастиря. Не отримавши, правда, цього разу «Оскарів», ця нова вилазка у світ релігійної тематики принесла студії «Парамаунт» мільйони доларів. Співаючі представники католицької церкви, карамельна солодкість, навіть комедій-

ні геги — такі були атракціони «рожевої серії».

РОЖЕВИЙ НЕОРЕАЛІЗМ — так у післявоєнній Італії охрестили розважальні фільми і комедії, в яких на противагу «неореалізму» був вихолощений притаманний цій течії критичний заряд і залишений тільки зовнішній антураж народного життя. Фільми «Хліб, кохання і фантазія» — один із прикладів «Рожевого реалізму».

РОСІЙСЬКА «ЗОЛОТА СЕРІЯ» — наслідуючи італійську «Золоту серію», у Росії компанія «П. Тіман і Р. Рейнгардт» почали випускати фільми, здебільшого екранізації класиків у постановці Я. Протазанова і В. Гардіна. Одразу після початку Першої світової війни компанія була перейменована в «Еру», а одного з її власників П. Тімана було інтерновано як німецького підданого, і випуск російської «золотої серії» припинився. Див. «Золота серія».

САЛОННА ДРАМА — різновид драми, який дістав найбільш широке розповсюдження у Данії та в Італії у 1910—1915-х роках.

За умови, що в Данії налічувалося всього 150 кінотеатрів, не було й мови про те, щоб окупити на внутрішньому ринку вартість постановок сотень художніх фільмів, які створювались у країні щорічно. Тому датські кінофірми випускали, головним чином, продукцію космополітичного характеру. У датських фільмах важко було зрозуміти країну, де відбувається дія. Зазвичай це були вигадані держави. Національні датські риси старанно затушовувалися. Більшість фільмів створювалася на сучасному матеріалі. Злочин й адюльтер займали провідне місце в тематиці. Таємничі кубла, гральні будинки, великосвітські бали та багаті замські вілли були місцем дії. Збуджені почуття, розгул пристрастей, катастрофи, вбивства, самовбивства, шалені обійми й пристрасні поцілунки зростали в датських фільмах у все більшій прогресії.

Салонні драми (ось найбільш типові назви фільмів того часу: «Танець вампірів»,

«Жриця пристрасті», «Цинізм азарту», «Загробна таємниця», «Кохання й корона», «Спірити» і т. ін.), мали одну характерну особливість. Майже в кожному фільмі фігурував образ фатальної жінки (див. «Вамп»). Вона могла бути дамою напівсвіту, канатною танцівницею або принцесою крові, але її життєвий шлях був незмінно вкритий трупами закоханих у неї чоловіків.

Драми ревнощів закінчувалися самовбивствами. Покинуті наречені йшли до монастирів або кидалися у вир. Кинуті напризволяще дружини, голодні діти, вмираючі від горя матері благали жорстоку спокусницю зберегти для них чоловіка, батька або сина, а вона... з гордовитим презирством одверталася від них. Єдине, чим живуть герої датських фільмів, — це кохання, зазвичай нещасливе, яке завершується смертю одного чи обох коханців. Датське кіно зробило «нещасливий кінець» своїм кредо, тому, коли в окремих випадках фільм закінчувався щасливо, глядачі протестували. Проте в Росії, де в ті роки процвітала песимістична декадентська література, трагічні фінали датських стрічок прийшлися до смаку.

В Італії, де основне виробництво було орієнтовано на коштовні постановки з історії Стародавнього Риму, творів еллінської літератури та світової класики, на 1913 рік стали модними салонні драми. Їх породив комерційний успіх датських салонних бойовиків. Однак італійські салонні фільми, на відміну від датських, були зроблені з більшим постановочним розмахом. Героїні, які утопали в хутрі й коштовностях, віддавалися невтомним любовним утіхам, перебуваючи у приголомшливих обставинках із золотих стільців, ведмежих шкур і шовкових драпіровок. Саме в таких апартаментах народжувалися любовні пристрасті, відбувалися сцени диких ревнощів, стрілялися через кохання або приймали отруту герої й героїні. Альковні походеньки титулованих героїв і героїнь притягували неначе магнітом публіку великих міст і провінційних закутків.

Для виконання ролей у таких фільмах потрібні були «привабливі», «пристрасні» та «чарівні» героїні. У ті роки їх з'являлося чимало в італійській кінематографії. Піна Монічеллі, Есперія Сантес, Марі Клео Тарларіні й «божествен-

на» Лідія Бореллі, яким покланялися численні прихильники передвоєнної Європи. Саме Лідія Бореллі закріпила в італійському кінематографі панування «кінодів». Її жінки-спокусниці рухалися хиткою ходою, набирали чуттєвих і ламаних поз.

Перша світова війна стала головною перепоною для експорту датських та італійських фільмів до інших країн і стала однією з головних причин кінематографічної кризи. Але вплив салонних драм був настільки значним, що схожі фільми продовжували знімати в Америці, Франції та Росії.

САМУРАЙСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Samurai Film] — див. «Дзідайгекі».

СРІБНИЙ ВІК — 30–40-ві роки в історії світового кіно заведено називати золотим віком. Якщо користуватися літературною аналогією, то період 60–70-х років можна окреслити як срібний вік кіно. Молоді режисери й актори, що повстали в середині 60-х проти засад благочинного «старого Голлівуду», підірвали традиційні жанри — детектив, мелодраму, соціальну драму, комедію —

своїм новаторським світовідчуттям, довівши їх до напруги трилера, гостроти фантасмагорії, фарсу, зарядивши гримучою сумішшю натуралізму і зухвалого значення.

СЬОМІН-ГЕКІ — див. «Шомін-гекі».

СЕМІОТИКА КІНО [грец. Semeiotikon, від Semeion — знак, ознака] — напрям у сучасному кінознавстві, що розглядає кінематограф як специфічну знакову систему або сукупність знакових систем. Свій метод семіотика кіно будує на основі сучасної лінгвістики, етнології, структурної поетики. Перші спроби семіотичного дослідження кіно належать до 1920-х років.

СІНЕМА ВЕРІТЕ [фр. Cinema-verite — кіно-правда] — уживаний на Заході термін, який означає метод зйомок документальних і художньо-документальних фільмів, заснований на розгорнутих інтерв'ю і спостереженнях за реальними або штучно спровокованими ситуаціями. Термін «сінема-веріте» впровадила у вжиток на межі 50–60-х років група французьких документалістів. Розповсюдження «сінема-веріте», як

і «прямого кіно», було пов'язане з появою легкої та безшумної знімальної та звукозаписувальної апаратури, високочутливої кіноплівки.

Як самостійна течія «сінема-веріте» існувала всього декілька років, але її методи значно вплинули на кінематографістів різних країн, знаходячи застосування у дуже різнопланових творах. Риси, близькі до «сінема-веріте», явно відчувалися у фільмах «вільного кіно» і в низці документальних стрічок, створених у Канаді, Японії та інших країнах, а також в ігрових картинах «ню-йоркської школи» і «нової хвилі»

СІНЕМА-НОВО [ісп. Cinema Novo — нове телебачення] — цей жанр зародився у Бразилії в 1960 роках і створив так зване національне кіно за змістом і за контекстом. У фільмах сінема-ново домінували соціальні теми. Жанр не прижився на батьківщині, бо не зміг привабити аудиторію, але деякі з його проявів знайшли послідовників за межами Бразилії у країнах, де національною мовою є португальська.

СІНЕМАТОЛОГІЯ [Cinematology] — повне вивчення фільму,

який включає, але не обмежує: усі жанри фільму, історія фільму; історичний контекст новацій фільму і рухів; фільм як артистичне середовище і засоби вираження; виробництво, обладнання і персонал; обробка; методи і теорія фільму. Італійський психолог Антоніо Менегетті ще на початку 90-х років створив новий різновид гуманітарної дисципліни під назвою «сінематологія». Кінопродукція відіграє у житті сучасного людства таку велетенську роль, що давно вже пора було підвести під це явище філософську базу. Професор Менегетті створив тривіальне відкриття, яке вже витало у повітрі, — кінематограф відображає «колективне несвідоме», він відображає ті реальні процеси, які відбуваються з людьми в тую чи іншу епоху. Але робить він це начебто мимоволі, «відвертість кінематографа» треба шукати не там, де він щось декларує, про щось каже ілюстративно, а там, де він «обмовляється». Див. «Кінознавство».

СИСТЕМА «ЗІРОК» [англ. Star System] — система «зірок» виникла у США в 1910 році. У перші роки розвитку американського кіно актори виступали безіменними, і глядачі

називали героїв, що їм сподобалися, за назвами кінофірм, у яких вони знімалися, а також за зовнішніми даними. К. Лемму — голові провідної компанії «ІМП» — першому спало на думку використати популярність актора або актриси для повернення публіки до кінотеатрів. Так було покладено початок системі «зірок». Першою «зіркою» в історії американського кіно стала у 1910 році актриса «ІМП» Флоренс Лоренс, яка отримала не лише підвищену платню, а й широке «паблісіті» (рекламу).

Початок вийшов удалим. Приклад «ІМП» наслідували інші компанії, що почали рекламувати імена своїх акторів. Спочатку для зйомок фільму запрошували одного популярного актора (М. Пікфорд, Д. Фербенкс, В. Херт та ін.). У 20-ті роки у фільмі брали участь, зазвичай, уже дві «кінозірки» (герой і героїня). У разі комерційного успіху фільму пару знімали в інших фільмах, а в разі невдачі — розлучали. Система «зірок», тривалі контракти підприємців із зірками визначали створення сценаріїв, які б мали успіх у глядачів.

У 60-х роках кінопідприємці почали практикувати постанов-

ку фільмів за участю багатьох «зірок» (іноді до 30). Разом з акторами тієї країни, де створюється фільм, залучаються й популярні іноземні актори.

СЛЕПСТИК [англ. Slapstick — хлопавка] — комедія стусанів і ляпасів, особливо популярна на початку ХХ століття. Засновником слепстика є американський режисер Мак Сеннет (див. «Кінстоунські» комедії).

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ, СОЦРЕАЛІЗМ [Socialist Realism] — офіційно визнаний у Радянському Союзі й інших соціалістичних країнах творчий метод у літературі та мистецтві, який утвердився наприкінці 20-х років ХХ століття. Соцреалізм відображав процес зміни світу в душі комуністичного ідеалу і з позицій марксистсько-ленінської ідеології й домінував у радянській літературі та мистецтві до середини 80-х років. Термін вживався у радянському літературознавстві й мистецтвознавстві з 30-х років. Естетичне поняття «реалізм» було поєднане з визначенням «соціалістичний», що на практиці вело до підкорення літератури і мистецтва принципам ідеології

та політики. Головним постулатом соціалістичного реалізму стали партійність, соціалістична ідейність. На кінець 80-х років він став історико-літературним терміном. Основні фільми: «Відданість матері» М. Донського. «Довіра» В. Трегубова, «Комуніст» і «Твій сучасник» Ю. Райзмана, «Доля людини» С. Бондарчука, «Летять журавлі» М. Калатозова і «Голова» О. Салтикова, «Твій син, Земле» Р. Чхеїдзе.

СОЦІОЛОГІЯ КІНО — наукова дисципліна, що вивчає кіно як соціальний інститут, тобто функціонування кіномистецтва у суспільстві (закономірності створення, розповсюдження та сприймання фільмів), суспільна потреба у кіно й ступінь її реалізації. Розвиток соціології кіно починається з його виникнення. З'являються теоретичні праці, в яких аналізувалися закономірності виробництва фільмів і кіновідвідування (Е. Альтенло «Про соціологію кіно», 1914, Німеччина). У подальшому робилися спроби осмислення соціальної ролі кінематографа — Л. Деллюк, Л. Муссінак (Франція), К. Іжиковський (Польща), Балаш (Угорщина).

Дослідна робота велася за двома напрямками:

1. Емпіричні дослідження інституціональних аспектів — кінематографа — публіки (Д. Майєр, Велика Британія; Ж. Дюран, Франція) і кіновиробництва (Л. Ростен, Д. Хендел, Г. Паудермейкер, США);

2. Вивчення змісту «екранного світу», механізмів впливу кіно на глядача (у США — М. Волфенстайн і Н. Лейтес, Д. Джонс, М. Мід, міжнародне дослідження кіногероя 1960—1963) і емпіричні дослідження впливу кіно (у США — Р. Алберт, А. Бандура, Л. Берковіч); значне місце займали праці, в яких під час аналізу змісту й впливу феномена кіно трактувалося як віддзеркалення «колективної свідомості» (З. Кракауер, США; Е. Морен, Франція).

Новий етап розвитку соціології кіно пов'язаний із виходом книги американського дослідника Д. Джарві «До соціології кіно» (1970), де були синтезовані обидва підходи попереднього періоду і комплексного вивчення різноманітних аспектів кіно як соціального інституту (виробництво, розповсюдження, зміст і сприймання фільмів). Програма ці-

лісного соціологічного аналізу була реалізована Джарві на матеріалі гонконгського кіно. У 70-ті роки важливе місце належало працям Е. Тюдора (Велика Британія), який провів аналіз кіно з позицій соціології масових комунікацій, і Д. Проккопу (ФРН), який досліджував вплив різних форм організації кінопромисловості на зміст і форму фільмів, на соціальну роль кіно.

«СПАГЕТІ-ВЕСТЕРН» [Spaghetti Western — макаронний вестерн] — доморощені італійські вестерни, розповсюджені в середині 60-х років.

Італійському пригодницькому кіно завжди був притаманний жанр міфологічний або псевдоісторичний. У цих стрічках про пригоди Одиссеїв і Гераклів, було щось, що нагадувало про італійську історію, культуру, легенди або літературні першоджерела. Але звідки в Італії було взятися ковбоєм, шерифам, мустангам, усім аксесуарам Дикого Заходу? Та неждано-негадано головною формою італійського пригодницького фільму стає саме вестерн. На відміну від американських вестернів, де сильніший захищає слабшого, а у двобої

перемагав не лише сильніший, але й найблагородніший герой, в італійських були зміщені акценти. Конфлікт, на якому будувався сюжет, зводився до боротьби між двома, а частіше трьома бандами або бандитами, які змагалися між собою за скарб або гроші.

У 1969 році на екрани Італії вийшло 80 вестернів, і це в той час, коли в Америці цей жанр почав переживати кризу. Герої італійських вестернів зазвичай цинічні, хитрі або дурні. Атмосфера у вестернах по-італійськи, як правило, похмура і гнітюча. Італійський вестерн увібрав усе, що було досягнуто американським пригодницьким кінематографом: ситуації, трюки, сюжетні та ігрові знахідки. Італійський вестерн — це свого роду антологія американського вестерну. Правда, італійські режисери творчо переробили вестерн. У створюваних ними фільмах все, що було притаманне американському кіно, переверталось з ніг на голову.

Найбільш популярні вестерни по-італійськи були створені у 60-х — на початку 70-х років відомими режисерами: Серджо Леоне («За пригорщу доларів», «На декілька доларів більше», «Хороший, поганий, злий»),

Серджо Корбуччі («Джанго»), Ніско Фугоцці («Хребет диявола»), Енцо Барбоні («Мене називають Трініті»).

«СПАГЕТІ-ХОРОР» [Spaghetti Horror — макаронний фільм жахів] — італійські фільми жахів, розповсюджені наприкінці 60-х років. Італійські фільми жахів увібрали все, що було створено раніше в цьому жанрі у Сполучених Штатах і Англії. Однак завдяки праці художників-декораторів і гримерів, ці фільми вийшли більш кривавими і страшними. Діячих фільмів відбувалася десь у Європі або Америці. Класик італійських жахів Даріо Ардженто у своїх кращих фільмах об'єднав крайню жорстокість із казковою нереальністю дії: «Птах із кришталевим оперенням», «Кіт з десятьма хвостами», «Зітхання» (Suspiria, 1977) і «Феномени» («Phenomena, 1985). Найбільш відомі італійські режисери італійських жахів: Маріо Бава («Чорний шабаш», «Кімната тортур кривавого барона»), Лючіо Фульчі («Зомбі»), Серджо Марітіно («Світ канібалів»), Умберто Ленці («З'їдені живцем», «Місто жахів»), Руджеро Деодато («Останні канібали»), Ентоні Даусен («Апока-

ліпсис канібалізму»). Найбільш розповсюджені в Італії були готичні фільми жахів, що дістали назву «жовті фільми». Див. «Жовтий фільм».

СЮЖЕТ [фр. *Sujet* — предмет; англ. *Plot*] — основний засіб розкриття фабульних подій, побудови сценарної історії. Розкриває склад подій, систему стосунків між героями, розвиток їхніх характерів під час екранної драматургії. Рушійна сила розвитку сюжету — драматичний конфлікт, втілення діалектичних життєвих протиріч. Способи сюжету в екранних мистецтвах різноманітні й обумовлені жанрами творів. Див. «Фабула».

СЮРРЕАЛІЗМ [фр. *Surrealisme* — надреалізм] — у кіно течія, спрямована на автоматичне відтворення свідомості й підсвідомості, що породжувало найхимерніші форми. Течія виникла у Франції, теоретично й організаційно склалася на середину 20-х років («Маніфест Сюрреалістів» А. Бретона, 1924). Термін увів у вжиток французький поет Г. Аполлінер. Теоретичні принципи сюрреалізму засновані на твердженні, що завданням мис-

тецтва є пізнання прихованих сфер дійсності, які недоступні для розуму. Витоки художньої творчості, згідно з естетикою сюрреалізму, — виключно у галузі несвідомого й підсвідомого. Сюрреалізм спирається на ідеї фрейдизму, вважаючи, що лише уві сні або у безумстві звільнена підсвідомість надає людям можливість досягнути дійсної істини. Це — напрям ірраціоналізму, що заперечує ідею, сюжет, характер і розглядає творчість як стихійний імпульс підсвідомості. Один з найсюрреалістичніших фільмів — «Андалузький пес» (1927) Л. Бюнюеля і С. Далі. Бюнюелю також належить визначення сюрреалізму: «Це агресивний напрям, заснований на повному запереченні існуючих цінностей». Бюнюель залишався до кінця свого довгого творчого і фізичного життя сюрреалістом. У 1987 р. американський дослідник сюрреалізму Д. Лінч у своєму фільмі «Блакитний оксамит» перейняв образну структуру Бюнюеля з «Андалузького пса».

Естетика сюрреалізму в кіно заснована на алогічних сполученнях елементів реальності, з яких створюється «надреальність». Сюрреалі-

стичні фільми — картини видіння, снів, туманної символіки. Виникнення сюрреалізму в кіно пов'язано з діяльністю французького «авангарду». У фільмах «Андалузький пес», «Мушля і священик» (1928, сцен. А. Арто, реж. Ж. Дюллак) у дивних, алогічних образах, складених з елементів реальності, втілені теми пригнічених еротичних прагнень, страждань, смерті. У деяких сюрреалістичних фільмах знайшли вираження, з одного боку, епатований протест проти комерційного кінематографа, з другого — елементи

соціальної критики. Фільм режисера Л. Бюнюеля «Золотий вік» (1930), був заборонений цензурою (див. «Авангард»).

З кінця 40-х років сюрреалістичні фільми створюють головним чином режисери США, що прилучаються до «підпільного», або експериментального кіно. Найбільшу відомість набули сюрреалістичні фільми режисерів М. Дерен, К. Харрінгтона, К. Енгера, С. Брекхейджа. Більшість сюрреалістичних фільмів перейнято настроями туги, самотності, смерті, багато з них передають патологічний стан людської психіки.

ТАЄМНИЦЯ СТАРОГО БУДИНКУ [англ. Old-Dark-House-Mystery] — іронічна назва детективних фільмів, де особа вбивці стає відомою лише на останніх хвилинах. Така модель була досить популярна у США в 30-ті роки і досягла найвищого втілення у фільмі Роберта Сьодмака «Гвинтові сходи», після чого про неї забули.

ТЕКСТ КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ — одне з основних визначень у семіології кіно в розумінні К. Метца — професора паризької Школи теоретичних досліджень у галузі гуманітарних наук, одного із творців сучасної кіносеміології. Заведено вважати, що саме праця Метца «Кіномова: діяльність чи система?» (1964) ознаменувала виникнення семіології кіно.

ТИПАЖ [Type] — термін, який має декілька значень. Характеристика виконавця в кіно, що передбачає особливу, концентровану соціально-типову виразність зовнішнього вигляду і манери гри. Часто під типажем розуміється натурщик, тобто непрофесійний виконавець, який має знайомий характерний вигляд, що демонструє

належність людини до певної соціальної, національної, культурної групи. Таке розуміння цього терміна зародилося в теорії і практиці радянського німого кінематографа 20-х років. Інтерпретація типажу такими режисерами, як Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, була діаметрально протилежною, що відображає розмитість терміна. Кулешов запропонував власну концепцію натурщика, тобто непрофесійного актора, що існував у межах кінотексту на рівних правах з усіма іншими його елементами (композиція, монтаж тощо) і наполягав на спеціальній підготовці натурщика, щоб він міг грамотно «бути присутнім» у кадрі. Зі школи Кулешова, орієнтованої на такі творчі принципи, вийшли чудові й різнобічні актори; О. Хохлова, Л. Оболенський, П. Подобєд, С. Комаров, а також майбутні режисери В. Пудовкін і Б. Барнет, оскільки ця школа давала найширше уявлення про специфіку роботи в кіно.

Ейзенштейн у своїх ранніх фільмах просто використовував непрофесіоналів з таким «знаковим» виглядом і здібностями актора, часто досягаючи високих художніх результатів

(найяскравіший приклад — селянка Марфа Лапкіна в ролі Марфи Лапкіної у «Старому і новому»). А от Пудовкін незмінно досягав блискучого результату роботи з професійними театральними артистами, яких він, однак, вибирав саме за принципом типажу (М. Баталов у стрічці «Мати» або В. Інкіжинов у «Нащадку Чингізхана»). Тут ми стикаємося з іншим значенням терміна «типаж» — психофізичний і соціокультурний тип, притаманний виконавцю. У цьому контексті цей термін може використовуватися і до професійних, і до непрофесійних акторів, це характеристика виконавця в кіно. Актори, як і інші люди, мають цілком визначений склад психофізики, що визначає також і характер їхніх ролей. Але й типи жіночої й чоловічої привабливості, і уяв-

лення про роль чоловіка і жінки в суспільстві багато в чому детерміновані історичним і національно-культурним контекстом. Припустимо, жіночий типаж представлений актрисами, які знімалися у Д. Гріффіта, або тип супермена, героя дії в американському та європейському кіно (досить порівняти Алена Делона і Стіва Маккуїна) — усі вони породження часу й культурного середовища. Отже, вводиться ще один супутній термін — типажний спосіб гри. Виконавець протягом усієї своєї творчої кар'єри варіює притаманний йому типаж, будуючи на ньому всі свої образи. Якщо його типаж привабливий, затребуваний часом, епохою — а дехто досягає успіху навіть за наявності дуже незначних драматичних здібностей. Таким є спосіб існування багатьох кінозірок. Див. «Натурщик».

ФАБУЛА [від лат. *Fabula*] — байка, розповідь; англ. *Plot*] — низка подій фільму, про які розповідається у сюжеті, в їх логічній причинно-часовій послідовності. У складі фабули розрізняють експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Іноді фабулою називають порядок, хід і мотивування розповіді про події. Див. «Сюжет».

ФЕЄРІЯ [фр. *Feeerie*, від *Fee* — фея, чарівниця].

1. Жанр театральних вистав, у яких для фантастичних сцен застосовуються постановочні ефекти. Виник в Італії в XVII столітті;

2. Циркова вистава з використанням різноманітних ефектів.

У кінематографі перші феєрії з'явилися у 1897 році. Засновником мод у цьому жанрі став француз Жорж Мельєс. У 1897—1903 роках великим успіхом у публіки користувалися чарівні казки Мельєса і фільми, в яких він демонстрував фокуси. Згодом феєрії стали цікавими лише для дитячої аудиторії.

ФЕЛЬДГРАУ [нім. *Feldgrau* — захисний колір вій-

ськових мундирів] — значна частина фільмів, створених у Німеччині в роки Першої світової війни, що мали явно пропагандистський характер. Знімали такі фільми протягом декількох днів («За батьківщину», «Рейд у ворожу країну», «Залізний кулак Міхеля» та ін.). Знімалися вони головним чином під відкритим небом. Для участі в масових сценах військове відомство безкоштовно надавало новобранців у новенькому обмундируванні, які охоче зображали «переможців», не побувавши ще в жодній битві. Але вже на 1916 рік, коли надії на швидке завершення війни зникли, фільми, зроблені у манері фельдграу, перестали користуватися успіхом і своєю вдаваною мажорністю викликали роздратування у солдатів-фронтовиків і глядачів тилу.

Характерним прикладом воєнно-патріотичної кінопродукції був фільм «Щоденник доктора Хартца», знятий режисером Паулем Лені у 1916 році. У ньому доволі примітивно поєднувалася любовна інтрига з епізодами із фронтового життя.

ФІЛЬМ Д'АР [фр. *Film D'art* — художній фільм] — назва французької кінофірми,

заснованої в 1908 році — у розпалі кризи сюжетів у кінематографі. Провідні актори великих театрів і Комеді Франсез, не в змозі протистояти кіно, вирішили взяти з нього користь. Так був створений «Фільм Д'ар». Під гаслом «Виконання відомих сюжетів відомими акторами», компанія випустила перший фільм «Вбивство герцога Гіза», який мав згодом величезний успіх. Після виходу фільму працівник найбільшої французької газети «Матен» писав: «Знаменитий кінематограф почнуть тепер забезпечувати сценаріями наші найкращі автори, а гратив в ньому будуть наші найкращі актори...». Для роботи у «Фільм Д'ар» були запрошені відомі майстри сцени — Сара Бернар, Габріель Режан, Ле Баржі; вони повинні були грати у постановках за відомими п'єсами В. Сарду, Е. Ростана.

«Вбивство герцога Гіза» і вся подальша продукція «Фільм Д'ар» здійснила щодо цього справжній переворот. Кіно не лише стало приваблювати літераторів, але й у пошуках тем і сюжетів звернулося до літератури. Заслуга «Фільм Д'ар» полягає і в залученні до кіно театральних професійних акторів.

Головною заслугою «Фільм Д'ар» — підприємства, керо-

ваного акторами, — було те, що воно спростувало застарілі правила драматичної гри в кіно. Театралізація кінематографу, розпочата «Вбивством герцога Гіза», мала свої позитивні моменти. Гарний літературний сценарій і гарні актори облагородили кіно, але відбулося це багато років по тому після прем'єри.

У всьому світі до «Вбивства герцога Гіза» поставились як до шедевру. Фільм «Вбивство герцога Гіза», революційний з точки зору гри акторів і традиційний у галузі постановки і монтажу, є знаменною подією в історії кіно. Після нього в кіно настало панування акторів і кінозірок. «Фільм Д'ар» породила великі розкішні постановки італійців, психологічні драми датчан, привела до створення американської школи на чолі з Девідом Гріффітом. «Фільм Д'ар» відкрила нову еру в історії кіно — ту, яка невдовзі дістане назву «ери німого кіно». Хоча сама компанія «Фільм Д'ар» за період свого існування створила не так уже й багато відомих картин («Мадам Сан-Жен», «Дама з камеліями»).

Але, незважаючи на своє історичне й естетичне значення, це починання зазнало невдачі.

«Художні серії» краще розвивалися за кордоном, ніж у Парижі, де обмеженість внутрішнього ринку і скупість великих фірм гальмували їх розвиток. Щоб привернути увагу справді визначних акторів і демонструвати історичні сюжети, треба було витратити значні кошти. Політика суворої економіки завела у глухий кут кінопрацівників, які шукали нових шляхів. До того ж із 1911 року конкуренція Італії, Данії та Америки ставала все більш небезпечною. Щоб їй протистояти, французьким промисловцям слід було використати всі свої козири, вдосконалюючи «художні серії». Купувати найкращі твори письменників і драматургів, закріпити за собою французьких акторів, дозволити режисерам проводити багато репетицій для відшліфування сцен, замовляти складні декорації й розкішні костюми — така була програма, що стояла перед «художніми серіями».

Але, не бажаючи збільшувати бюджет, фірми випускали картини, зняті нашвидкуруч серед намальованих на полотні грубих декорацій у виконанні третьосортних акторів. Саме тому, що у Парижі не зу-

мали розвинути ідею «Фільм Д'ар», французька продукція після 1911 року втрачає те провідне становище, яке вона мала у 1908—1910 роках. Францію, що повновладно панувала на світовому ринку, тепер у свою чергу заповнили зарубіжні фільми, головним чином, з Італії та Америки. Див. «Золота серія».

ФІЛЬМ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ [англ. Youth-Culture Film] — фільми, сконцентровані на потребах молодих людей, тінейджерів, підлітків, тих, хто постає проти корупції, особливостей суспільної моралі. Жанр зародився у пік в'єтнамського конфлікту й базується на вивченні культур «хіпі» та «лав-покоління». Фільми були популярні у коледжах і університетських гуртожитках. Яскраві представники цього жанру — «Ресторан Аліси» (Alice's Restaurant, 1969) і «Безтурботний їздець» (Easy Rider, 1969).

ФІЛЬМ-РЕВЮ [фр. Revue — огляд] — вид творів мистецтва, що складається з окремих музичних, вокальних, танцювальних або циркових номерів. Виник у 30-ті роки з появою звукового кіно. Фільми-ревю

склалися з самостійних номерів, об'єднаних образом головного героя чи єдиним сюжетом або і тим й іншим разом. У фільмах-ревю демонструвалася майстерність актора (американський фільм «Спів під дощем» за участю танцюриста Дж. Келлі). Фільми-ревю мають різноманітні побудови — фільм «Дівчина з Рошфора» (Франція, реж. Ж. Демі) — приклад музично-кольорової драматургії. Див. «Мюзикл».

ФІЛЬМ-ЕПЮР [від фр. Epure — креслення] — термін, винайдений французькими кіномитцями. Фільм-епюр — за аналогією із кресленням-епюром, відрізняється строгістю ліній у змалюванні персонажів.

ФІЛЬМОЗНАВСТВО — вивчення фільму через працю з фільмокопією на монтажному столі (написання монтажних аркушів тощо).

ФІЛЬМОГРАФІЯ [англ. Filmographe] — галузь знання, яка вивчає методи і принципи опису фільмів у довідникових працях. Існує фільмографія анотована, тематична, хронологічна, за жанрами, поточної продукції та ін. Фільмографія складається

у формі довідників, покажчиків, оглядів. Анотована фільмографія складається із стисло визначення теми, жанру, викладення змісту, короткої оцінки художньо-ідейної якості твору, основних виробничих даних — назви, кіностудії або фірми, яка випустила фільм, метражу, кількості частин, дати виробництва і випуску на екран, складу знімальної групи, переліку акторів. Хронологічна фільмографія надає можливість простежити зростання виробництва картин щорічно, розвиток кінографії в цілому та роботу окремих кіностудій, етапи творчої діяльності творців фільмів. Тематична фільмографія є матеріалом для вивчення питань, пов'язаних із розробкою окремих тем у кіномистецтві. Фільмографія — основа дослідження з питань кіномистецтва, без повної і точної фільмографії не може бути створено справді наукової історії кіно.

ФІЛЬМОЛОГІЯ [Film + Logos — слово, вчення — наука про фільм; англ. Filmology] — визначення кінознавства, запропоноване групою французьких теоретиків кіно, які займаються психологічними і соціоло-

гічними дослідженнями впливу фільму на глядачів і прагнуть виокремити зв'язок між закономірностями сприйняття фільму та його внутрішньою структурою. Фільмологія акцентує свою увагу на семантичних особливостях і займається вивченням фільму як дисципліни в різних проявах включно з філософією, соціологією. Фільмологія виникла у перші роки після Другої світової війни у Франції, де були створені Центр фільмологічних досліджень та Інститут фільмології у Сорбоні. У 1947 році почав видаватися журнал «Revue internationale de filmologie». Керівником Інституту фільмології та провідним теоретиком цього напрямку був французький вчений Ж. Коен-Сеа. У розробці проблем фільмології брали участь психологи (А. Валлон), естетики (Е. Суріо), соціологи (Е. Морен), психіатри, педагоги, представники природничих наук. Дослідницькі групи були створені у Великій Британії, Бельгії, Іспанії, США, ФРН, Швейцарії. На середину 60-х рр. через фінансові труднощі був закритий Інститут фільмології та припинилось видання огляду. Фільмологія практично розпалась на цикли спеці-

альних досліджень у галузі соціології, психології, семіотики та ін. Див. «Семіотика кіно», «Кінознавство».

ФІЛЬМИ БІЛИХ ТЕЛЕФОНІВ — фільми про безтурботне життя, створені великими голлівудськими студіями у 30-х роках. Цій продукції був притаманний багатий постановочний антураж, витончені інтер'єри, красиві й заможні герої.

ФЛЕППЕР [англ. Flapper — дівчина переломного віку, вертихвістка] — у другій половині 20-х років в американському кінематографі з'являється нова героїня — дівчина, яка шукає легкого життя й гострих відчуттів. Замість смислової, рішучої жінки приходять молоденька, доволі легковажна дівчина, яка виборює не життєві права, а кохання героя і демонструє при цьому активність, що іноді межує з безцеремонністю, навіть нахабністю. Флеппер, тільки-но увійшовши в життя, відчувала матеріальні труднощі, мріяла про багатство і благополуччя, досягнуте легким шляхом. Її образ складається у суперечливому зіткненні пороку й добродетності, наївності, незнання життя з хижим

прагненням ухопити для себе ласий шматок.

Однією з перших усіма визнаними представниць амплуа — флаппер стала Клара Боу, яка привернула увагу у фільмах із промовистими назвами: «Отруйний рай» (1924), «Нерозважлива стаття» (1925), «Вільна для кохання» (1925). В амплуа флаппер великий успіх мала Коллін Мур, яка грала наївних і простодушних дівчаток, що вирізнялися, однак, спритністю та хлопчачими звичками. Багато в чому вона продовжила своєрідний характер героїнь Мері Пікфорд.

ФОТОГЕНІЯ [від грец. Photos — світло + Genos — рід] — термін, винайдений французьким режисером, сценаристом і теоретиком кіно Л. Деллюком, що означав особливу естетичну якість людей і предметів, яка виявлялася й розкривалася засобами кіно, в однойменній праці (1920), невеликій за обсягом, але яка проте заклала основи всієї сучасної кінотеорії.

Категорично заперечуючи фотогенію як звичайну «красивість» людського обличчя або об'єкта, що знімається, Деллюк стверджував, що фотогенія — таємнича іманентна (внутріш-

ньо притаманна) якість усіх об'єктів. Але вона може виражатися лише через виразні засоби кіно: освітлення, ритм, нарешті, справжність аксесуарів, що знімаються на плівку. Також необхідна відповідність віку актора віковій зображуваного персонажа, бо «кінематографічний порядок — порядок математично точний». У той же час виокремити з об'єкта його приховану фотогенію може лише режисер, який володіє «почуттям фотогенії», тобто вмінням відчутти його кінематографічні можливості. Теорія фотогенії була однією з найбільш ранніх спроб пояснити сутність нового мистецтва — кінематографа і породила багато тлумачень, з яких найбільш відомі належать Л. Муссінаку і Ж. Епштейну. В радянській кінотеорії фотогенія не дістала розповсюдження через свою явну деідеологізованість (перший російський переклад книги Деллюка вийшов у 20-ті роки, другий — у 1988-му).

ФРОНТІЄР ФІЛМЗ [англ. Frontier Films] — воєнні хронікальні й документальні фільми США періоду Другої світової війни, створені поза Голлівудом у співробітництві зі Збройними

Силами. У більшості випадків ці картини не з'являлися в широкому прокаті та не підлягали звичайній цензурі. Вони призначалися для армії, щоб морально підготувати до війни людей, які були раніше повністю дезінформовані профашистською пропагандою.

Основне ідейне значення кращих документальних картин у тому, що війна за фашизм була в них показана як війна за свободу, проти жорстокості й насилля. Досвід американського документального кіно і залучення відомих кіномайстрів привели до створення документальних творів, що вплинули на ігрове кіно. Це явище знайшло своє відображення вже в деяких художніх картинах 1943–1947-х років. І якби ці тенденції в американському кінематографі не перервалися на початку «холодної війни», у США, можливо, міг би з'явитися напрям, близький до італійського неореалізму.

Кількість хронікальних і документальних фільмів під час війни була величезною. Не лише різні групи командування, але й усі роди військ мали свої кінослужби, укомплектовані великим штатом кінопрацівників. Кіношкола не встигала

готувати фронтових кінооператорів.

До роботи у документальному кіно були залучені Ф. Капра, Дж. Форд, В. Вайлер, В. Дісней, А. Літвак, Г. Хатауей, Е. Любич та інші. Джон Форд, прикомандирований до морського флоту, втратив око, знімаючи «Битву за Мідуей»; Вільям під час зйомки повітряних боїв був тяжко контужений і майже втратив слух. Найбільш талановитим кінодокументалістом став Френк Капра. За наказом Рузвельту Капра був у грудні 1941 року призначений керівником Кінослужби військового департаменту, згодом перетвореного на Кінослужбу армії.

Найцікавішим явищем в американському документальному кіно стала серія «Чому ми воюємо?», знята Ф. Капрою разом із А. Літваком. Ф. Капра створив особливий документальний стиль. Він комбінує хроніку й ігровий матеріал, використовує старі хронікальні стрічки, малюнки і діаграми. Ці картини Капри характеризуються підкоренням потоку зображень головної думці, цільністю та ясністю концепції, чіткою структурою, логікою і драматизмом викладу, точністю співставлень.

Документальні фільми, створені під керівництвом Капри, були завжди гостродраматичні. У випадках, коли вони потрапляли до кінотеатрів, вони мали не менший успіх, ніж ігрові. Разом із А. Літваком Капра розробив методику монтажу, зрозумілу та переконливу мову розповіді.

Серія була завершена у 1944 році. Була припинена робота над фільмами серії «Чому ми воюємо?», а згодом та ж доля спіткала й дві інші серії, керівництво якими здійснював Капра, — «Знати наших союзників» і «Знати наших ворогів».

ХЕЙМАТФІЛЬМИ — фільми про Німеччину, псевдопатріотичні стрічки, що склали основний репертуар кінематографа Третього Рейху.

ХЕММЕРОВСЬКІ ЖАХИ [англ. Hammer Studios] — компанія «Хеммер» займає видатне місце у світі кінематографічних жахів. Ця маленька кінокомпанія створила міцну репутацію у цьому жанрі, розпочавши у 1950-х роках створювати ремейки класичних фільмів жахів. «Хеммер» заново перерозповів історію Дракули, Франкенштейна, Мумії, вовкулаків і Привида Опері, надавши їм особливо зловісного забарвлення. Ці картини знімалися за прискореним графіком і з незначними витратами. Але це не завадило їм зажити світової слави і перетворити таких акторів, як Пітер Кашинг і Крістофер Лі, у світових зірок.

Щоб зробити жахи ще жахливішими, «Хеммер» використав крупні плани при зйомках найстрашніших сцен. Можна було побачити, як монстр Франкенштейн розчиняється у ванні з кислотою, можна було спостерігати, як граф Дракула встромляє ікла в оголену шию,

як наливаються кров'ю його очі під час жахливої трапези. Можна було детально розглядати нутрощі чергової жертви вовкулака, що виблискували у сріблястому місячному сяйві.

Такі хеммеровські фільми, як «Прокляття Франкенштейна» (1955) і «Дракула» (1958), зазвичай дотримувалися знайомої сюжетної лінії. Однак у більш пізніх стрічках, наприклад, у картині «Доктор Джекіл і сестра Хайд» (1971), застосовувалося більш оригінальне рішення: цього разу доктор, випиваючи свій чудовий напій, перетворювався на жінку.

Утім, творці таких «підліткових жахів» часто приділяли набагато більшу увагу кривавим спецефектам і зловісному гриму, ніж сюжетній привабливості. Після фільму «П'ятниця, тринадцяте» (1980) у галузі кіножахів почали домінувати дешеві картини, так звані «треш», багато з яких випускалися відразу на відеокасетах.

На початку 1980-х років розгорнулася бурхлива дискусія про вплив відеожахів — таких картин як, наприклад, фільм Абея Феррари «Вбивство зі свердлом» — на психіку юного глядача.

ЧЕСЬКЕ КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ ДИВО — див. «Празька весна».

«ЧОРНИЙ» СПИСОК [англ. Blacklist] — існуюча у розпалі холодної війни практика занесення до «чорного» списку кінематографістів-комуністів або лояльних до комуністів. Ці списки публікувалися у пресі та розсилалися до всіх кінофірм. В епоху «полювання на відьом» потрапляння до «чорного» списку означало крах кар'єри. Тому багато хто з тих, що потрапили до «чорного» списку, змушені були працювати під псевдонімами. Серед таких були: Майкл Вілсон, Карл Фореман, Волтер Бернстейн, Мартін Рітт, Зеро Мостел, Джон Рандолф, Гершель Бернарді та ін.

«ЧОРНИЙ» ФІЛЬМ [фр. Film Noir — фільм нуар] — термін був запроваджений французькими критиками для позначення стилю, що набув популярності в американському кіно наприкінці 30-х — у середині 40-х років. Для нього були характерні кримінальний сюжет, похмура атмосфера цинічного фаталізму і песимізму,

стирання меж між героєм та антагоністом, відносна реалістичність дії, темне освітлення сцен, зазвичай нічних, і значна доля жінконенависництва. Незважаючи на вузькі рамки цієї стилістики, «чорний» фільм досить різноманітний у своїх найкращих зразках.

У центрі розповіді «чорного» фільму — герой, найчастіше, приватний детектив, який не належить ані до «офіційного» суспільства, ані до злочинного світу, однаково ворожих до нього, і потрапляє між двох вогнів: з одного боку, гангстери, з другого — пов'язана з ними поліція. Герой не лише здійснював акт справедливості, знаходячи винного, але й виступав критиком суспільства, його соціальних, моральних і політичних законів. У «чорних» фільмах мелодраматична природа детективної історії поступилася місцем трагізму пристрастей, доведених до крайнощів. Детектив здавався майже міфічним героєм, який, проте, мав реалістичне змалювання. На відміну від класичних сищиків він не проти випити, розмовляє жаргоном, добре знає механізм гангстеризму та вмів сам користуватися його законами, відповідаючи насиль-

ством на насильство. Він мовби балансує між беззаконням і правосуддям. Внаслідок дій героя стає очевидною глибинна внутрішня спорідненість «нормального» світу і світу злочинного, їх взаємопроникнення. Свій двобій із супротивником герой «чорного фільму» зазвичай виграє, але повинен внутрішньо підкоритися законам суспільства, де злиття «норми» права із злочинном саме стало нормою, звідси — подвійність моральної оцінки героя.

Одним із попередників цього напрямку був детектив Д. Х'юстона «Мальтійський сокіл» (The Maltese Falcon, 1941), який увів в американське кіно тип жорсткого, цинічного героя і образ розважливої, користлюбної жінки-зрадниці. Все це значно контрастувало із життєрадісними героями 30-х років. Наприкінці війни з'явився один із перших і кращих «чорних» фільмів — «Подвійна страховка» (Double Indemnity, 1944, Б. Вайлдера). Це був фільм «без будь-яких слідів кохання або жалості». Сюжет про жінку, яка обманювала коханця, щоб позбутися багатого чоловіка, поєднував героя й антигероя воєдино, і був доволі жорстким для того часу. Нова стилістика

відповідала настроям часу: завершення війни і повернення солдатів із фронту змушували американців дивитися в лице реальності.

«Чорні» фільми використовували, зазвичай, детективні сюжети, запозичуючи їх у таких авторів, як Р. Чандлер («Убивство, моя люба», «Скляний ключ», The Glass Key; 1942), Д. М. Кейн («Поштар завжди дзвонить двічі», The Postman Always Rings Twice; 1946), Е. Гемінгвей («Вбивці», The Killers; 1946) та ін. Їх стилістика була вигідною для дрібних студій, які створювали малобюджетні стрічки категорії «Б», бо знімати можна було вночі, користуючись мінімальним освітленням, часто на натурі. Найбільш вдало користувались обмеженнями бюджету такі режисери, як Е. Дж. Улмер («Автостоп», Detour; 1945) і Е. Дмітрік («Перехресний вогонь», Crossfire, 1947). Їхні картини, як і праці Ж. Дассена, Г. Хетувей та ін., наблизили Голлівуд до реального життя.

Іноді «чорний» фільм звертався до канонів психологічної драми, відходячи від умовностей детективу: кращі зразки такого роду — «Полонянка» (Caught, 1948, М. Офюльса),

«Подвійне життя» (A Double Life, 1948, Д. К'юкора), «У відлюдному місці» (In a Lonely Place, 1950, Н. Рей). Інколи стилістика «чорного» фільму з'являлася й в інших жанрах, як у вестерні «Переслідуваний» (Pursued, 1947, Р. Волша).

Елементи цієї стилістики перероблялися американськими режисерами пізнішого періоду: «Печатка зла» (Touch of Evil, 1958, О. Веллса), «Довге прощання» (1973, Р. Олтман), «Китайський квартал» (1974, Р. Поланський), «Блейд-раннер»

(Blade Runner, 1982, Р. Скотт). Її використовували французькі режисери, такі як Ф. Трюффо («Стріляйте у піаніста», Tirez sur le pianiste, 1960), Ж.-П. Мельвіль («Самурай», Samourai, 1967) та ін. Серед кращих сучасних зразків «чорного» фільму у США — «Вбий мене знову» (Kill Me Again, 1989), «На захід від Ред-Рока» (Red Rock West, 1992), «Остання спокуса» (The Last Seduction, 1993).

«ЧИСТЕ КІНО» [фр. «Cinema-Pur»] — див. «Авангард».

ШВЕДСЬКА ШКОЛА — див. «Нове шведське кіно».

ШЛОКМУВІ [ідиш Schlock — шлак + Movie — кіно] — сленг, який означає мотлох. Такі фільми зазвичай створюються з

низьким бюджетом протягом декількох тижнів. Як правило, це фільми жахів і наукової фантастики, створені компаніями AIP і AAR: «Робот страховисько» (Robot Monster, 1953), «Гігантський пазур» (The Giant Claw, 1959). Див. «Треш».

ЖАНРИ І ПІДЖАНРИ

АВАНТЮРНЕ КІНО — піджанр пригодницького кіно, основна тема — цікаві, часто неймовірні («як у кіно») пригоди героя, зазвичай авантюриста, у незвичних або екзотичних умовах. Дуелі, переслідування, скарби...

АНТИУТОПІЯ [англ. Dystopia, Anti-utopia] — вперше термін використав англійський філософ та економіст Д. Міллер у 1868 році. Антиутопія виступає логічним розвитком утопії,

формально також може бути віднесена до цього напрямку. Однак якщо класична утопія концентрується на демонстрації класичних рис описаного у творі суспільного устрою, то антиутопія прагне вивчити його негативні риси. Часто дія в утопії розгортається в тоталітарному майбутньому. У кінематографі — піджанр науково-фантастичного кіно. Найбільш відомі фільми: «Метрополіс» (1927), «451 за Фаренгейтом» (1966), «Планета мавп» (1974), «1984» (1984), «Бразилія» (1984), «Людина, яка біжить» (1987), «Згадати все» (1990), «Дванадцять мавп» (1995), «Суддя Дред» (1995). Див. «Науково-фантастичне кіно».

БАГРОВИЙ ФІЛЬМ [англ. Crimson Film] — див. «Воєнний фільм».

БАДДІСІНЕМА [англ. Buddy Film — фільм приятеля] — в основі цих фільмів — стосунки між двома жінками. Цю важливу частину масової культури у 90-х роках було відтворено у фільмі «Тельма і Луїза» (Thelma and Louise), в контексті якого розглянуті аспекти жіночої дружби. Вдалі приклади Баддісінема: «Буч Кесседі й Санденс Кід» (Butch Cassidy and the Sundance Kid), «Жало» (The Sting).

БІОГРАФІЧНИЙ ФІЛЬМ, БАЙОПІК [англ. Biopic — скор. від Biography — біографія + picture — картина] — фільми присвячені життю та діяльності історичної особи — громадського діяча, полководця, представника науки та культури.

БЛЕКСПЛУАТАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Blaxploitation Films — експлуатація чорного] — напрям в американському кінематографі, коли фільми були зроблені за участю чорних виконавців і розраховані на «чорну аудиторію», хоча зазвичай ці фільми створюва-

ли білі продюсери. Такі стрічки здобули особливу популярність на початку 70-х років минулого століття. Фільми створювалися майже за всіма звичними жанрами, хоча, мабуть, найвідомішими були жорстокі та кримінальні драми. Одним із найпомітніших у цій групі був фільм «Шафт» (Shaft, 1971) Гордона Паркса з Річардом Рундтрі в головній ролі. Деякі фільми були зроблені чорними режисерами за сенсаційними темами, що відтворювали злочин, страх, секс і насилля.

БЛЕНК ФІЛЬМ [англ. Film Blanc — буквально білий або світлий фільм] — зроблений на протигагу песимістичним чорним фільмам, частіше за все відображає деякі аспекти життя після смерті та проголошує ідею, що життя прекрасне. Ці фільми були дуже популярні в середині 1940-х. Зазвичай бленк фільми — створені в комедійному руслі: «Чудове життя» (It's a Wonderful Life, 1946), «Небеса можуть зачекати» (Heaven Can Wait, 1979) і «Завжди» (Always, 1989).

БОЙОВИК [англ. Action] — у нашій кінолітературі та в ужитку глядачів часто за-

стосовується термін бойовик щодо фільмів, насичених дією з несподіваними поворотами сюжету. Бойовик, зазвичай, є ще й синонімом «касового фільму», тобто такого, що має особливу популярність. Американці надзвичайно щедри на вигадування всіляких назв для супервидовищних картин, що стають рекордсменами прокату. Крім уже вживаного в нашій мові поняття «хіт» (англ. Hit — укол), вони використовують терміни «блокбастер» (англ. blockbuster) і «смеш» (англ. smash — руйнування). Майже завжди ці стрічки дорого коштують і є постановочними, хоча бувають випадки, коли «блокбастерами» або «смешами» несподівано стають малобюджетні фільми. Визначальним, ключовим моментом є незмінний успіх подібних стрічок у прокаті. Але поняття бойовик або фільм дії можна застосовувати і в більш вузькому значенні слова — відносячи твір до того чи іншого жанру.

Бойовик — це фільм, у якому основну увагу приділено часто непередбачуваному розвитку дії. До розряду бойовиків можуть потрапити різноманітні пригодницькі, фантастичні, кримінальні картини. Попу-

лярні стрічки «48 годин» (1982) В. Хілла і «Поліцейський з Беверлі-Хілз» (1984) М. Бреста за участю коміка Е. Мерфі — у значній мірі комедії, точніше детективні, поліцейські комедії. Фільм «Глибокий сон» (1946) Х. Хоукса і його «рімейк» (повторна постановка) (1977) — типові зразки «чорного фільму», а «Великий переполох у Малому Китаї» (1987) Дж. Карпентера — розважальна фантастика, те, що американці називають фентезі; «Чорна неділя» (1976) Дж. Франкенхаймера можна вважати політичним трилером, а «Молодий Боннер» (1972) С. Пекінпа — сучасним вестерном і т. ін.

Ще одну групу бойовиків, які не мають інших жанрових ознак, складають стрічки про втечі з в'язниць («Велика втеча» Дж. Стерджеса, 1963; «Втеча» С. Пекінпа, 1972; «Втеча з Алькатрасу» Р. Олдрича, 1979; «Танго і Кеш» А. Кончаловського, 1989; «Метелик» Ф. Шефнера, 1973; «Потяг втікачів» А. Кончаловського, 1985), щоправда, дві останні картини глибші за думкою і здаються притчами. Крім того, існують фільми, в яких герої стикаються в житті з системою влади, ворожими силами, непе-

редбачуваними обставинами, але на відміну від трилера або фільму «саспенсу» розповідь ведеться без нагнітання страху, хоча цікаво, з «атракційними» сценами. Можна згадати такі стрічки, як «Шугарлендський експрес» (1974) С. Спілберга, «Автоколони» (1978) С. Пекінпа, «Усі запобіжні заходи» (1986) В. Хілла, «Швидкість» (1994) Я. де Бонта.

Особливий загін бойовиків складають так звані «фільми катастроф» — термін не зовсім

точний, оскільки картини доволі різноманітні: «Пригоди «Посейдона» (1972) Р. Німа, «Пекло у піднебесі» (1974) Е. Аллена і Дж. Гіллерміна, «Землетрус» (1974) М. Робсона, декілька варіантів «Аеропорту», «Лавини» (1978) К. Аллена, «Ланцюгова реакція» (1980) І. Беррі, «Смерч» (1996) Я. де Бонта, «Пік Данте» Р. Доналдсона і «Вулкан» М. Джексона (обидві 1997).

Див. «Блокбастер», «Фільми категорії «А».

ВЕРВУЛФ [англ. Werewolf — вовкулак + Movie] — першим німим фільмом, що яскраво зобразив «людину-вовка», була стрічка Г. Макрея «Вовкулак» (1913). У звукове кіно вовкулаки прийшли з С. Вокером, який створив у 1935 році фільм «Вовкулак із Лондона». Першим відомим актором, що став людиною-звіром, був Г. Халл. Почуття страху вражало глядача 40-х і 50-х років ХХ століття передусім завдяки блискучій психологічній грі майстрів жаху тієї пори. Неперевершеною «людиною-вовком» у той час був Л. Чайні-молодший, який зіграв цього персонажа в шести фільмах. Естафету дволикої істоти з іклами і шерстю перейняв від нього наприкінці 60-х років П. Наши, який знімався здебільшого в іспанських стрічках. Часто картини про вовкулаків вторгалися на чужу територію, захоплюючи шматочки легенд про інших великих персонажів «хорору». Франкенштейн зустрічається з вовкулаком в однойменному фільмі Р. В. Нейла (1943), а іншу недолудину чекають у «Будинку Дракули», завдяки старанням Е. К. Кентона (1945). Еббот і Костелло потрапляють на очі

вовкулаку (Л. Чайні-молодший) у фільмі про Франкенштейна (1948), у чий твір прагне вставити чужі мізки сам... Дракула (Б. Лугоші). Нарешті, товариство з дуже обмеженою відповідальністю створюють у фільмі Л. Клімовські Доктор Джекілл і чергова тінь чергового вовкулаки (1971) у виконанні П. Наши. Кількість стрічок про вовкулаків за останнє десятиліття хоча й помітно зменшилась, проте в якісному відношенні ці стрічки цілком можуть посперечатися з класикою 30-х років: «Американський вовкулак у Лондоні» Д. Лендіса, «Виття» Д. Данте, як і самопародіюючий жахлик «У компанії вовків» Н. Джордана, дивилися майже всі фанати відео в нашій країні. Найбільш відомі фільми про вовкулаків: «Вовкулак» (Велика Британія, 1933), «Лондонський вовкулак» (1935), «Людина-Вовк» (1941), «Франкенштейн зустрічається з людиною-вовком» (1943), «Будинок Франкенштейна» (1944), «Вовк» (1994).

ВЕСТЕРН [англ. Western — західний] — пригодницький фільм (зазвичай із життя ковбоїв) про освоєння заходу США у ХІХ столітті. Витоки

вестерну треба шукати, звісно, в американській літературі минулого століття, у творах Ф. Купера, М. Ріда, Ф. Брет-Гарта. Вестерни слід визначати за часом дії, за тематикою картини. Обов'язковою умовою вестерну є розгортання дії на Дикому Заході, що завойовувався та освоювався переселенцями, які прямували вглиб континенту на шляху до Тихоокеанського узбережжя і до сусідньої Мексики. Одна з епічних, масштабних стрічок так і називалась: «Як був завойований Захід» (1962) Дж. Форда, Г. Хетауея і Дж. Маршалла.

Коли у 1898 році з'явився перший ковбойський фільм «Закусочна у Кріппл-Крік», підкорення Дикого Заходу ще не вивітрилося з пам'яті більшості американців. І справді, в таких картинах як «Напівкровка» (1915) і «Пригоди Буффало Білла» (1917), часто фігурували реальні персонажі, головним чином знамениті шерифи та ковбої, у даному разі Вайтт Ерп і Коуді — Буффало Білл. Першим значним явищем став вестерн «Велике пограбування потягу», створений у 1903 році. Одним з виконавців ролей у цій картині був Дж.В. Андерсон, який після фільму «Брончо

Білл і малюк» (1908) став першою ковбойською кінозіркою. Цього «доброго поганого хлопця» він зіграв у сотнях короткометражок.

Відправною точкою в розвитку цього жанру вважається вихід на екрани фільму «Велике пограбування потягу» (1903) Е.С. Портера, який був доволі рідкісним поєднанням вестерну й гангстерського фільму. В ті роки бандит із Заходу був ще сучасником авторів вестернів. Через десятиліття по тому, в 1969 році Дж. Р. Хілл з іронією відтворив стиль перших вестернів у пролозі своєї картини «Буч Кессіді та Санденс Кід», аби потім розповісти трагічну історію двох відщепенців, індивідуальностей-одинаків, яких витісняли на межі віків із авансцени історії та знищували безжальною системою влади, цивілізацією, добре налагодженим механізмом колективного придушення.

Епоха самотніх героїв вестерну закінчувалась, хоча була штучно подовжена до періоду мексиканської революції 1910—1917 рр., коли на окраїнах США, на задвірках наддержави, що лише утворювалась, останні американські ідеалісти, доволі розчаровані, пошар-

пані життям, перетворившись на циніків, намагалися використати шанс вільного існування, перебування «поза»: поза цивілізацією, поза законом, поза всім. Крах цих ілюзій відтворено у відомих вестернах «Дика банда» (1968) С. Пекінпа і «Пригорща динаміту» (1971) С. Леоне. Вони створені в той час, коли жанр, що переживав наприкінці 50-х — на початку 60-х років ХХ ст. занепад (але ж було славне минуле — фільми «Залізний кінь», 1924; «Диліжанс», 1939; «Моя дорога Клементина», 1946; «Ті, що подалися на пошуки», 1956 — усі Дж. Форда, «Людина із Заходу» В. Хайлера, 1940; «Червона ріка» Х. Хоукса, 1948; «Рівно опівдні» Ф. Циннемана, 1952; «Шейн» Дж. Стівенса, 1953 та багато інших), переосмислювався, наповнювався реальним змістом, часто гірко та безпристрасно розвінчувався, вивертася навиворіт.

Серед антиміфотворців, які знищували хибні мрії про чудовий Дикий Захід і розкривали зворотний бік легендарного вигляду улюблених героїв, окрім названих Дж.Р. Хілла, С. Пекінпа і С. Леоне були також А. Пенн («Маленька Велика Людина», 1970), Р. Нелсон

(«Солдат у синьому», 1970) і, звичайно ж, Р. Олтмен («Маккейб і місіс Міллер», 1971, «Буффало Білл та індіанці, або Урок історії сидячого Бика», 1976). До речі, С. Пекінпа створював й інші вестерни («Перегони горами», 1962, «Майор Данді», 1964, «Балада про Кейбла Хога», 1970, «Пет Гаррет і Біллі Кід», 1973), перетворившись на одного з визначних майстрів жанру. До переліку відомих вестернів цього періоду входять «Професіонали» (1966) і «Прикуси кулю» (1975) Р. Брукса, «Ієремія Джонсон» (1971) С. Поллака, «Ковбої» (1971) М. Райделла, «Життя й часи судді Роя Біна» (1972) Дж. Х'юстона.

Особливе місце посідає творчість уже згаданого італійського режисера С. Леоне, першого з європейців, який зазіхнув на суто американський винахід. Його трилогія за участю К. Іствуда («За пригорщу доларів», 1964, «За декілька зайвих доларів», 1965, «Добрий, Поганий, Злий», 1967), а також стрічка «Якось на Дикому Заході» (1968) визнана класикою вестерну навіть американцями. Не випадково ці фільми, як і «Пригорща динаміту» (1971), склали цілий розділ з історії

цього жанру, викликали чимало наслідувань.

Однак наприкінці 80-х років жанр вестерну втратив свою особливу популярність. За іронією долі це відбулося в період правління адміністрації Р. Рейгана, який, звісно, не був ковбоєм № 1, як Дж. Вейн, але любляв зніматись у вестернах. Попри те що особливі, майже райдушні надії виникли після появи своєрідних вестернів-драм «Танці з вовками» (1990) К. Костнера і «Непрощений» (1992) К. Іствуда, які, після дуже значної перерви (першим лауреатом «Оскару» серед вестернів став «Сіммарон» В. Раггльза, 1931) виборили головні нагороди Американської кіноакадемії, все ж таки в 90-ті роки відродження вестерну ще не відбулося. Можливо, мають рацію Лукас і Спілберг, що сучасній комп'ютерній Америці потрібна колишня міфологія в супермодній обгортці, необхідні «електронні вестерни» з тим самим безтурботним героєм, який тепер підкорює Далекий і Середній Схід, як у фільмах про Індіану Джонса, або Дикий Космос у фантастичних стрічках. Див. «Спагетті-вестерн», «Кенгуру-вестерн», «Істерн», «Саутерн».

ВИРОБНИЧИЙ ФІЛЬМ [англ. Labor Film] — багато трудових фільмів орієнтують на робітничий клас. Більшість фільмів торкаються проблеми взаємовідносин ієрархії, кращих умов праці й боротьби пролетаріату. Трудові фільми є субкатегорією соціальних фільмів. Назвемо деякі фільми: «Моллі Магвайр» (The Molly Maguires, 1969), «Округ Харлан, США» (Harlan County, USA, 1972 — 1976), «Кулак» (F. I. S. T., 1978) і «Норма Рей» (Norma Ray, 1979). Подібний жанр у СРСР називався «Виробнича драма».

ВОЄННИЙ ФІЛЬМ [англ. War Film] — прибічники суворої жанрової класифікації навряд чи погодяться з появою такого новоутвореного терміна «воєнний фільм». Тим часом на Заході ним користуються часто: «War Film» — в англійських країнах, «Kriegsfilm» — у ФРН і просто «Guerre» — у Франції. Отже, якщо прийняти умовне поняття «воєнний фільм», необхідно в даному жанрово-тематичному новоутворенні виділити декілька підгруп.

До першої можуть увійти масштабні, грандіозні за розмахом, епічні твори про війну.

Визнаним майстром таких стрічок є англійський режисер Д. Лін, який зняв «Міст через ріку Квай» (1957) про англійських вояків у японському таборі для військовополонених у роки Другої світової війни. Особливо популярною була тема висадки союзників на європейському континенті, тобто відкриття «другого фронту» в Другій світовій війні й ведення різних бойових дій («Найдовший день», 1962, К. Аннакіно, Е. Мартона, Б. Віккі; «Битва за виступ», 1965, К. Аннакіно, «Міст біля Ремагена», 1968, Дж. Гіллерміна, «Битва за Британію», 1969, Г. Гемілтона, «Одним мостом далі», 1977, Р. Атенборо).

Американці не відставали від своїх англійських колег, створюючи великі «вистави» про різні періоди Другої світової війни («Тора! Тора! Тора!», 1969, Р. Флейшера, Т. Масуди, К. Фукасаку, «Паттон», 1970, Ф. Шефнера, «Мідуей», 1976, Дж. Смайта, «Мак-Атруп», 1977, Дж. Сарджента — в останньому фільмі відомий американський генерал бере участь у боях у Кореї. Не залишилися поза епічним зображенням військових подій і кінематографісти інших країн («Чи па-

лає Париж?», 1966, Р. Клемана, «Підводний човен», 1981, В. Перерсена, «Сталінград», 1992, Й. Вільсмайєра), включно із соціалістичними («Битва на Неретві», 1969, В. Булаїча, «Сутьєска», 1973, С. Деліча).

Наприкінці 70-х років ХХ ст. мода на масштабні стрічки про Другу світову війну почала спадати, точніше, тему було вичерпано. У цей час грандіозну сагу про другу, в'єтнамську битву зняв Ф.Ф. Коппола («Апокаліпсис сьогодні», 1979). Мабуть, через різке подорожчання виробництва фільмів, а також із зростанням інтересу до окремої особистості, невеликому підрозділу, що приймав участь у військових операціях, у 80-ті роки американці не прагнули знімати воєнні епопеї про В'єтнам. Та й в інших країнах у цей період із масштабними картинками про війну було сутужно (крім уже згаданого «Підводного човна», можна назвати лише «Галліполі» австралійського режисера П. Віра — фільм 1981 року про Першу світову війну).

Незмінний успіх протягом десятиліть мають стрічки із другої підгрупи «воєнного фільму». Вони розповідають,

хоча й без залучення багатотисячних масовок і численного арсеналу техніки, про більш локальні операції, зухвалі рейди невеликих загонів, про диверсії, напади тощо. У 60–70-ті роки знімалося багато схожих картин про Другу світову війну. Одним із перших у цьому переліку був фільм «Гармати Навароне» (1961, Дж. Лі Томпсона), який невдало через 17 років було продовжено картиною Г. Гемілтона «Загін із десяти людей у Навароні». Після декількох стрічок, серед яких можна виділити «Герої Телермаку» (1965) Е. Манна, «Експрес фон Райяна» (1965) М. Робсона, «Тобрук» (1967) А. Хіллера, з'явився майстерно зроблений бойовик Р. Олдрича «Брудна дюжина» (1967) про підготовку загону для засилання в німецький тил і підризу замку, де розміщувався штаб фашистів. Картина викликала чимало наслідувань: «Охорона замку» (1968) С. Поллака, «Коли орли ризикують» (1969) і «Герої Келлі» (1970) Б. Хаттона, «Диявольська бригада» (1968) Маклаглена, згодом він зробив другу, більш легковажну серію «Залізного хреста» (1978) і фільм «Морські вовки» (1980), «Орел

приземлився» (1976) Дж. Стерджеса, «Операція «Світанок» (1976) Л. Гілберта.

Але найбільший успіх мали все ж таки реалістичні (іноді натуралістичні), гіркі, гострокритичні драми про війну у В'єтнамі, які розкривали якщо не всю правду, то її вагому частку. Певний тон задала стрічка «Мисливець на оленів» (1978) М. Чіміно, яка розповіла про зламаних долі американських хлопців, відправлених у «пекло на Землі». «Нова хвиля» у відображенні цієї теми захлеснула американське кіно в середині 80-х років. Безпосередні учасники війни у В'єтнамі розповідали про «окопну правду», про події з точки зору звичайного вояка, зазвичай новобранця («Взвод», 1986, О. Стоуна). Майстри виводовищного кіно, відчуваючи потребу у філософському осмисленні подій, продовжили лінію Чіміно і Копполи; режисер Кубрик зняв чергову притчу про дегуманізацію — «Суцільнометалева оболонка» (1987), Б. де Пальма здивував багатьох прихильників безжальною картиною «Військові втрати» (1989), оснований на реальному факті згвалтування в'єтнамської дівчини взводом американських вояків. У жорсткій,

схожій, але більш холодній манері створений фільм «Висота «Гамбургер» (1987) Дж. Ервіна.

ВУЦІЯ [Wu Xia] — китайський літературний жанр, аналог європейського лицарського роману. Героям вуцїї властиво літати, линути по воді та стінах, погойдуватися на лисках бамбуку, притягувати речі поглядом, блискавично переміщатися в просторі, зазирати у думки супротивника і творити інші чудеса. Вони — самітні

мандрівні воїни. Вони літають завдяки таємним даоським знанням, тривалим рокам медитації та подвижництва. Бойові мистецтва для вуцїї — не лише засіб самооборони, але шлях до просвітлення. Середній об'єм романів у жанрі вуцїї — 1000–1500 сторінок. Героїв десятки, а то й сотні. У гонконгському кіно вуцїя з'явилася наприкінці 60-х років минулого століття. Найдорожчим фільмом у жанрі вуцїї став «Герой» (2003, реж. Чжан Імоу).

ГАМБЛІНГ ПІКЧЕ [англ. Gambling Picture — кіно про азартних гравців] — фільми, в яких азартні ігри складають основу інтриги, невизначеності та гумору. Зазвичай, дія у цих фільмах відбувається у Лас-Вегасі й Лос-Анджелесі. Герої «гемблінг пікче» — азартні гравці (покер, чорний джек, рулетка, пул чи будь-яка гра), які живуть мрією про великий виграш. Найбільш відомі фільми — «Шкуродер» (The Hustler, 1961), «Каліфорнійський покер» (California Split, 1974) і «Гравець» (The Gambler, 1974).

ГАНГСТЕРСЬКИЙ ФІЛЬМ [від англ. Gangster — гангстер, бандит] — розквіт гангстерського жанру припадає на кінець 20-х — початок 30-х років ХХ ст.. Американське кіно відобразило зростання організованої злочинності, виникнення гангстерських синдикатів та різного роду мафій в епоху «сухого закону» і Великої депресії. Поява звуку радикально змінила гангстерське кіно. Тріск автоматних черг, крики випадкових свідків і скрегіт шин автомобілів поряд із крутими діалогами зробили всю дію куди більш хвилюючою і динамічною. Прототипа-

ми екранних громил класичної гангстерської ери (1930—1933) часто були реальні гангстери, які орудували в американських містах. Багато сюжетів цих ігрових стрічок базувалися на кримінальній хроніці з газет.

У таких картинах, як «Маленький Цезар» (1930), «Ворог суспільства» (1931) і «Обличчя із шрамом», велике місто нагадувало міські джунглі, де небезпека чигала на людину буквально на кожному розі. Задля посилення відчуття постійної загрози більша частина дії розгорталася вночі. Неонові вогні, виблискуючи на мокрих від дощу тротуарах, надавали місту холодного і ворожого вигляду. Такий похмурий антураж мав пояснити глядачеві, що саме штовхнуло людину на злочинний шлях, і тому симпатії публіки зазвичай опинялися на боці гангстера. До того ж грали злодіїв зірки першої величини — Д. Кегні, Е. Дж. Робінсон і Х. Богарт, що гарантувало цим фільмам касовий успіх. Оскільки наприкінці фільму їхні персонажі, як правило, гинули під градом куль, ці актори набули репутації трагічних героїв.

Імена «ворогів суспільства № 1» Аль Капоне і Джона Діллінджера, ватажків найві-

доміших злочинних організацій, стали ще популярнішими, ніж оспівані у вестернах образи бандитів-одинаків. У картинах «Маленький Цезар» (1930) М. Ле Роя, «Ворог суспільства» (1931) В. Веллмана, «Обличчя із шрамом» (1972) Х. Хоукса, що стали класикою гангстерських фільмів, герої злочинці мали інші прізвиська, але глядачі вгадували в них біографії Капоне і Діллінджера.

Кінематографісти не залишили поза увагою й інших реальних гангстерів, які грабували банки, наприклад, Бонні Паркер і Клайда Берроу («Живеш лише раз», 1937, Ф. Ланга).

Але час «біографічних» гангстерських стрічок, де бандити виведені під справжніми прізвиськами або прізвиськами, настав лише після війни. Тобі з'являються «Діллінджер» (1945) М. Носсека, «Нельсон-немовля» (1957) Дж. Сігела, «Кулеметник Келлі» (1958) Р. Кормена. Завдяки зусиллям Кормена тема гангстеризму та історії життя окремих представників злочинного бізнесу продовжувала існувати на екрані й пізніше — у стрічках «Різанина в день св. Валентина» (1967) про відому розправу Аль Капоне над конкуруючими угрупованнями,

«Кривава мати» (1970) про матусю Баркер та її чотирьох синів, які тероризували американців у роки депресії. А його учні замінили вчителя, який залишив режисерську діяльність, створивши нові розповіді про незабутніх героїв: «Діллінджер» (1973) Дж. Міліуса, «Капоне» (1975) С. Карвера.

Проте всіх затьмарив найкращий вихованець «школи Кормена» — Ф. Ф. Коппола, який увійшов в історію не лише американського, а й світового кіно, знявши три частини «Хрещеного батька» (1972, 1974 і 1990) — епічну гангстерську «родинну сагу». До речі, Ел. Пачіно, італоамериканцю за походженням, чудовому виконавцю ролі Майкла Корлеоне у «Хрещеному батькові», довелося зіграти відомого сучасного мафіозі, кубинського емігранта в Маямі, у фільмі «Обличчя із шрамом» (1983). Його режисер Б. де Пальма (теж італоамериканець) вступив у творче змагання не лише з Ф. Ф. Копполою, але і з уже згадуваною картиною 1932 року з цією ж назвою. Не «здолавши» епічного дихання протягом усього тригодинного фільму, заслуживши раніше славу «відданого послідовника Хічкока», він з другої спроби узяв реванш в ін-

шій гангстерській сазі «Недоторканні» (1987), змалювавши історичний портрет «епохи Аль Капоне». В ролі відомого гангстера з'явився ще один італоамериканець Р. де Ніро, який знявся у «Хрещеному батькові-2» в ролі молодого Віто Корлеоне. Крім того, Р. де Ніро блискуче зіграв бандита на прізвисько «Локшина» в гангстерському епосі «Одного разу в Америці» (1983) італійського режисера С. Леоне.

Крім епічної тенденції, що бере свій початок від етапного твору «Хрещений батько», умами американських кінематографістів у середині 60-х років ХХ ст. заволоділа антимифотворча, антигангстерська ідея, що вперше знайшла відображення у ключовому фільмі «Бонні і Клайд» (1967) А. Пенна. Історія грабіжників 30-х років натякала на зростання бунтарських настроїв молоді в Америці 60-х. Романтичний погляд на бунтарів Америки, які стихійно протестували проти порочних інститутів влади і підкорення особистості, був типовим для кінематографа тих років, коли наївно вірили, що бунт «блудних синів» дасть негайні результати, які докорінно змінять дійсність. Талановита стрічка А. Пенна про знехтуваних лю-

дей зазнала тверезої переоцінки у фільмах «Спустошені землі» (1873) Т. Маліка і «Злочинці, як ми» (1974) Р. Олтмена. В них герої бандити позбавлялися будь-якого легендарного ореолу, але старанно і вражаюче розкривалась людська драма, метафорично відтворювалося середовище проживання — як проекція внутрішнього стану персонажів, «перпендикулярно» до жанру гангстерського фільму розповідалася наближена до реальності сучасної Америки історія життя ізгоїв суспільства. Приклади фільмів: «Безвихідь» (1937), «Янголи з брудними обличчями» (1938), «Бурхливі двадцять роки» (1939), «Біла спека» (1948), «Аль Капоне» (1958), «Бонні і Клайд» (1967), «Діллінджер» (1973), «Одного разу в Америці» (1983), «Багсі» (1991).

ГЕЙ КІНО [англ. Gay Film] — фільми про гомосексуалістів, зроблені як гомосексуалістами, так і режисерами гетеросексуалами. Напряма гей кіно, що змалював стиль життя гомосексуального суспільства, дістав розповсюдження у 70-ті роки: «My Beautiful Laundrette» (1985), «Розподіл поглядів» (Parting Glances, 1987), «Torch Song Tril-

ogy» (1988). Фільми останнього часу відображали проблеми, що стоять перед суспільством, як, наприклад, проблеми СНІДу («Філадельфія», Philadelphia, 1993).

Сьогодні відбуваються кінофестивалі гомосексуальних і лесбійських фільмів, хоча останні мають менше розповсюдження. Див. «Лесбійські фільми».

ГЕРОЇЧНА ФАНТАЗІЯ — різновидфантастичних фільмів. Основна відмінність таких фільмів у тому, що дія відбувається у світах, якими керує не технологія, а «меч і магія». У фентезі часто фігурують не лише люди, але й різноманітні міфологічні істоти — ельфи, гноми, дракони, вовкулаки, люди-кішки, а також боги та демони. В основі героїчної фантазії — подвиг, який здійснює головний герой заради благородної мети. Див. «Фентезі в кіно».

ГЕРОНТОЛОГІЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Gerontological Film] — попри те, що середній вік населення США зріс, деякі фільми відображають проблеми і ситуації, пов'язані з процесом старіння. Зазвичай такі фільми викликають співчуття,

оскільки демонструють самотність, старече слабоумство та інші проблеми людей похилого віку. Приклади геронтологічних фільмів: «На Золотому ставку» (On Golden Pond, 1981), «Поїздка в блаженство» (The Trip to Bountiful, 1985).

ГІБРИДНИЙ ФІЛЬМ [англ. Hybrid Film] — це жанр, що об'єднує багато жанрів в одній картині. Гібридний фільм не може бути класифікований лише як комедія, жахи чи бойовик. Найбільш відомі гібридні фільми: «Серце янгола» (Angel Heart, 1987), «Волл Стріт» (Wall Street, 1987), «Іствікські відьми» (The Witches of Eastwick, 1987) і «Привид» (Ghost, 1990). Див. «Поліжанровість».

ГОТИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Gothic Film] — піджанр, що характеризується своєю схожістю з готичним романом. Такі спільні якості включають — старі садиби або замки як настановні параметри, а в основі сюжету — таємниця, покрита темрявою.

«ГЕНДАЙГЕКИ» [сучасна японська п'еса] — японські фільми про сучасність, починаючи з кінця ХІХ століття. Термін поєднує багато жанрів.

ДАНС ФІЛЬМ [англ. Dance Film — танцювальний фільм] — фільми, в яких панівне місце займають танці або балет. Ось приклади деяких танцювальних фільмів: «Відомість» (Fame, 1980), «Танець-сяйво» (Flashdance, 1983), «Хорова лінія» (A Chorus Line, 1985), «Брудні танці» (Dirty Dancing, 1987), «Стукіт підбора» (Tap, 1989).

ДЕТЕКТИВНИЙ ФІЛЬМ, ДЕТЕКТИВ [англ. Detective, від лат. Detecteo — розкриття] — основу сюжету детективного фільму складає розслідування злочину, зазвичай убивства. Більшість кінодетективів є екранізаціями літературних творів. Першим сищиком, який з'явився на екрані, був Шерлок Холмс у стрічці «Шерлок Холмс спантеличений» (Sherlock Holmes Baffled, 1900). Справжній розвиток жанру зі складною сюжетною структурою почався лише з появою звуку в кіно. У фільмі «Справа про вбивство канарки» (The Canary Murder Case, 1929) і трьох сіквелах В. Пауелл грав популярного в Америці детектива Файло Венса. Того ж року почалася серія фільмів про сищика-китайця Чарлі Чена, що знімалася

впродовж 20 років. Величезну популярність здобув комедійний детектив «Тонка людина» (The Thin Man, 1934, за романом Д. Хеммета).

У 1939 р. Б. Ретбоун і Н. Брюс зіграли Шерлока Холмса і доктора Вотсона у невдалій картині «Собака Баскервілей» (The Hound of Baskervilles). Але 13 продовжень зробили серію дуже популярною. Їх сценарії використовували лише окремі мотиви розповідей А. Конан Дойла, вільно переробляючи їх і часто доповнюючи елементами готики, яскравими візуальними рішеннями окремих сцен. Більшу частину фільмів серії поставив Р. В. Нілл, майстер створення зловісної й таємничої атмосфери, який раніше часто працював у жанрі фільмів жахів. Багато критиків до цього часу вважають Ретбуона кращим із екранних Холмсів (усього цю роль виконували 75 акторів).

Із початком 40-х років популярності в кіно набув «крутий» детектив: його головним героєм був цинічний одинак у світі корупції та насилля на відміну від класичного детективу з його затишним вигаданим світом. Х. Богарт зіграв Сема Спейда, персонажа Хеммета у фільмі

«Мальтійський сокіл» (The Maltese Falcon, 1941) та Філіпа Марло, героя романів Р. Чандлера, у стрічці «Великий сон» (The Big Sleep, 1946). Детективний сюжет поступово став слугувати приводом для постановки соціальних проблем («Перехресний вогонь», Crossfire, 1947, Е. Дмитрика) і набував усе більшої жорстокості («Цілуй мене на смерть», Kiss Me Deadly, 1955, Р. Олдрича). Звертання до класичного детективу ставали все рідшими, але серед безперечних успіхів були фільми «Свідок звинувачення» (Witness for the Prosecution, 1957, Б. Вайлдера) і «Список Адріана Мессенджера» (The List of Adrian Messenger, 1963, Дж. Х'юстон). У 60–70-ті роки кращі зразки американської школи «крутого» детективу набули статусу серйозної літератури, що викликало нову хвилю екранізацій. П. Ньюман зіграв героя Р. Макдональда Лу Арчера (у кіно — Лу Харпера) у фільмах «Харпер» (Harper, 1966) і «Басейн для утоплення» (The Drowning Pool, 1975). Роль Марло вдало інтерпретували Дж. Гарнер («Марло», Marlowe, 1969) і Роберт Мітчум («Прощай, кохана», Fawcett, My Lovely; 1975). Серед

детективних картин, заснованих на оригінальних сюжетах, виділився фільм Артура Пенса «Нічні рухи» (Night Moves, 1975).

У Великій Британії низку вдалих детективів було знято у післявоєнний період: «Зелений означає небезпеку» (Green for Danger), «Людина жовтня» (The October Man, обидва 1947). А. Гіннес блискуче зіграв персонажа Г.К. Честертона, священника-детектива, у картині Р. Хеймера «Отець Браун» (Father Brown; 1954). Комедійна актриса М. Разенфорд зіграла міс Марпл, героїню Агати Крісті, у серії з чотирьох фільмів, кращий з яких «Убивство в готелі Геллоп» (Murder at the Gallip, 1963). Великий успіх мали стрічка «Вбивство у східному експресі» (Murder on the Orient Express, 1974) з А. Фіні у ролі Еркюля Пуаро. П. Устинов зіграв Пуаро у фільмі «Смерть на Нілі» (Death on the Nile, 1978) та в деяких менш вдалих продовженнях. У 90-ті роки цю роль максимально наблизив до літературного оригіналу Д. Сачет у серії телефільмів: «Смерть у хмарах» (Death in Clouds, 1993) та ін. До жанру детективу можна віднести також три складних за класифікацією фільми, знятих

за п'єсами Е. Шаффера: «Нишпорка» (Sleuth, 1972), «Людина з лозини» (The Wicker Man, 1973) і «Відпущення гріхів» (Absolution, 1981).

У Франції в жанрі детективу часто працював А.-Ж. Клузо («Набережна Орфевр», *Quai des Orfevres*, 1947 і «Дияволиця», *Les diaboliques*, 1954), а пізніше К. Шаброль («Жахливе десятиліття», *La decade prodigieuse*, 1972 та ін.) Ж. Габен тричі грав інспектора Мегре, героя романів Ж. Сіменона: «Мегре ставить тенета» (*Maigret tend un piege*, 1957) та ін. До детективу також зверталися такі режисери, як К. Лелуш («Кіт і миша», *Le chat et la souris*, 1976), Едуар Ньйорманс («Янгольський пил», *Poussiere d'ange*, 1987) і навіть Ж. Л. Годар («Детектив», *Detective*, 1985).

Елементи детективу часто присутні у фільмах інших жанрів, насамперед у трилерах (див. Трилер, Полар, Кримінальний фільм, Якудза-ейга, Чорний фільм). Класичні детективи: «Мальтійський сокіл» (1941), «Шерлок Холмс на краю загибелі» (1943), «Брудний Гаррі» (1972), «Вбивство у східному експресі» (1974), «48 годин» (1982), «Поліцейський з Беверлі-Хіллз» (1985, 1987, 1994),

«Смертельна зброя» (1987, 1989, 1992), «Недоторканні» (1987), «Мовчання ягнят» (1991).

ДЖАЗОВІ КОМЕДІЇ — американські музичні комедії 30–60-х років ХХ ст. синтез комедії та музичних фільмів («У джазі тільки дівчата»).

ДИНА-ФІЛЬМ [англ. Dupa-Movies] — фільми, в яких зміст сюжету використано ситуацію, до того ж далеку від реального життя. Режисери цих фільмів у своїй уяві малюють далекий від реальності світ, здатний існувати лише в кіно. Створювані ними фільми правильніше назвати діна-фільмами, бо вони скоріше динамічні, ніж гостросюжетні. Вправно оперуючи різними сенсаціями, вони примушують глядача здригатися від того, що відбувається на екрані. Сила їх впливу — в спеціальних ефектах, а їх ігрова будова вказує, що перед нами не більш ніж прорахований і старанно розіграний жарт.

У більшості фільмів перед глядачем в одному кадрі з'являється який-небудь окремий образ, здатний викликати відповідну зворотну емоцію. Що ж до динамічного кінема-

тографа, то він висуває більш високі вимоги до зору, бо за допомогою очей ми повинні слідкувати за кожним сантиметром кадру, очікуючи блискавичного трюку.

Разом із своєю високошвидкісною технічною винахідливістю, зовнішнім блиском і здоровим цинізмом діна-фільми виступають ідеальним різновидом мистецтва для покоління, вихованого на музичному телебаченні протягом останніх десятиліть. Навіть дорослим, які народилися до епохи MTV, гра може здатися захопливою, але не більше однієї години, бо фільм починає явно втрачати оберти, видихатися, тим часом як інші кінострічки, зазвичай, нарощують оберти. Діна-фільм, наприклад, повинен уповільнити свій хід у марних пошуках емоційного піднесення. Наприкінці фільму глядачі неодмінно відчувають утому через надлишок інформації. Після завершення фільму починається так званий ефект продовження фільму в уяві глядачів.

Перші діна-фільми з'явилися на початку 80-х років. До їх появи приклав руку Стівен Спілберг, а також молоді режисери, які знімали своє кіно

під прискіпливим наглядом метра. В американському кінознавстві про явище, яке в подальшому дістало назву діна-фільм, заговорили після появи фільму Джо Данте «Гремліни». Кінокритик Л. Малтін відізвався про «Гремлінів-2» як про фільм, «що містить на смішку над своїм власним попередником «Гремліни».

ДИСТОПІЯ [англ. Dystopia] — див. «Антиутопія».

ДОКУДРАМА [англ. Docudrama] — фільми цього жанру демонструють нам із певною ідеалізацією реальних людей і подій, що відбувалися в їхньому житті. Часто люди у фактичних подіях фільму виступають як консультанти для більш точного трактування подій.

ДОРОЖНЄ КІНО [англ. Road Movie] — фільми, основа сюжету яких містить автомобільні перегони і подорожі на машинах: «Ванда» (Wanda, 1970), «Брудна Мері шалений Гарі» (Dirty Mary Crazy Harry, 1974), «Corvette Summer» (1978), «Перегони Гарматне ядро» (Cannonball Run, 1980), «Тельма і Луїза» (Thelma & Louise, 1991).

ЕКСПЛУАТАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Exploitation Film] — фільми, в яких з метою отримання прибутку, використовують екстраординарні події та ситуації, зазвичай ті, що вважалися нелітературними, шокуючими та огидними щодо основних героїв. Зазвичай теми, використані в експлуаторських фільмах, торкаються людських емоцій, і педалюють насильство та секс.

ЕКСТРЕМАЛЬНЕ КІНО [англ. Extreme-protilezhnits'ya] — зараз цей термін досить закріпився в нашому лексиконі. Він став для нас синонімом слова «ризик». У фільмах цього жанру не останню роль відіграють сучасні екстремальні види спорту і захоплення.

ЕКСЦЕНТРИЧНА КОМЕДІЯ — ключовим моментом таких фільмів завжди стає вторгнення в нудний, упорядкований чоловічий побут фатальної жінки, в яку після багатьох кумедних злигоднів закохувався герой. У двох зразкових комедіях такого роду — «Це трапилося якось вночі» (1934) і «Виховуючи дитину» (1938) — підбурювачкою спокою ставала нудь-

гуюча багата спадкоємиця. Але нею з рівним успіхом могла бути й честолюбна ділова жінка, яка вирішала довести в цьому двобої статей, що вона не гірша за колег-чоловіків, як, наприклад, у веселій комедії «Його дівчина П'ятниця» (1940).

Френк Капра швидко закріпився в ролі провідного майстра ексцентричної комедії, додавши до традиційного набору її засобів трохи сатири і провінційного здорового глузду. Сатирою називають використання гумору для висміювання суспільних вад. Творчість Капри надихнула творців сотень романтичних комедій, а також «старого доброго кіно» 1990-х років. Фільм Д. і Е. Коенів «Повірений Хадсакера» (1994) став прямою даниною поваги великому режисеру.

Сценарист і режисер П. Стердженс також відчув значний вплив ексцентричної комедії. Він посилив її сатиричне звучання і наважився торкнутися таких небезпечних тем, як секс, політика, війна і смерть. Приклади фільмів: «Двадцять століття» (1934), «Нічого святого» (1937), «У чому справа, лікарю?» (1972), «Ознака класу» (1973), «Артур» (1981), «Рибка на ім'я Ванда» (1988). Див. «Комедія».

ЕКШН [англ. Action — «мотор!», дія]

1. Команда режисера для початку зйомки;

2. Фільм із сюжетом, який активно розгортається і тримає глядача у напрузі, фільм, у якому герої вирішують проблеми силовими методами. Див. «Бойовик».

ЕПІК [англ. Epic — епічний фільм] — фільми, які вважаються епічним жанром або епопеєю, відображають історичні явища та героїчні подвиги. Теми в епічних фільмах взяті з Біблії, Стародавньої Греції, Стародавнього Риму та історії Індії, а також легенд середньовіччя. Зазвичай історична точність в епічних фільмах приноситься в жертву касовим перспективам.

ЕРОТИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Erotic Film] — жанр роз-

рахований зазвичай на чоловіків. Його основним знаряддям передачі емоцій виступає сексуальність, чуттєвість і ню. Поведінка персонажів, зображених в еротичному творі, може бути пов'язана як зі щирим, майже божественним почуттям кохання, так і з звичайною сексуальною похиттю. Контрастуючи з порно і сексеплуаторськими, еротичні стрічки засновані на більш змістовному і чутливому ставленні до людської голизни. Голизна є основним елементом цього жанру. На відміну від порнографії, еротичні фільми не акцентують увагу на графічних деталях статевих органів і статевого акту. В еротичних фільмах часто присутній елемент недомовленості, незавершеності сюжету — закінчення зображеної любовної прелюдії, її деталізація віддається на відкуп увазі глядача. Класичні фільми: «Еммануель», «Історія О».

ЖІНОЧИЙ ФІЛЬМ, ЖІНОЧЕ КІНО [англ. Women's Film] — фільми про жінок, жіночі проблеми, соціальний стан жінок, що дістали широке розповсюдження у 30—40-х роках. Деякі фільми початку звукової ери робили акцент на пропавших жінках, чиє життя було понівечене сумнівними або невдалими зв'язками.

Один із них, «Крістофер Строїт» (1933), зняла Д. Арзнер, одна з нечисленних жінок-режисерів у Голлівуді 1930-х років. У 1934 році тема пропавших жінок була заборонена цензурою, але у публіки як і раніше мали значну популярність героїні-страдниці. Улюбленою актрисою стала Г. Гарбо, яка надала картинам «Королева Христина» (1933) і «Анна Кареніна» (1935) неповторного аромату таємничості й трагедії. Гарбо пішла з кіно у 1941 році. Її змінили Б. Девіс і Д. Кроуфорд, чиї героїні у фільмах «Ізабель» (1938) і «Гумореска» (1946) прагнули помститися тим, хто завдав їм лиха.

«Жіноче кіно» незмінно мало успіх у публіки, але це не переконувало кінокритиків, які звинувачували його в надмірній мелодраматичності. Напри-

клад, у картинах «Стелла Даллас» (1937) і «Мілдрет Пірс» (1945) Барбара Стенвік і Джоан Кроуфорд грали нещасних матерів, які все своє життя присвятили допомозі своїм дочкам. Але з часом ставлення критиків до таких фільмів почало змінюватися, бо в них стали вбачати сміливі спроби показати сильних і незалежних жінок, які не здаються у найтяжчих життєвих обставинах.

Труднощі, що чекають на жінок, які прагнуть поєднати ділову кар'єру з мінливостями родинного життя, знайшли своє відображення і в картині Джона М. Сталя «Імітація життя» (1934). Крім традиційного конфлікту матері й дочки, у ній йшлося ще й про расові забобони. Цей фільм перезняв у 1959 році Д. Серк. Він спеціалізувався на витончених мелодрамах, активно використовував яскраві кольори і стильні декорації, немов трохи глузуючи із самого жанру. Такі його картини, як «Чудова одержимість» (1953) і «Накреслене під вітром» (1956), значно вплинули на інших великих кінематографістів, наприклад, Райнера Вернера Фасбіндера, а також на творців телевізійних «мільних опер» на зразок «Далласа»

чи «Династії». Деякі «жіночі» фільми: «Імітація життя» (1934, 1959), «Стелла Даллас» (1937), «Чудова одержимість» (1935, 1954), «Мадам Боварі» (Madame Bovary, 1949), «Все, дозволене

небесами» (1955), «Накреслене під вітром» (1956), «Аліса тут більше не мешкає» (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974), «Умови прихильності» (1983), «Листи Коханню» (Love Letters, 1982).

ЗАПЕКЛА КРОВ [англ. Gore — у перекладі може означати й «густо пролита кров»] — так характеризують напрям фільмів жахів, де важливим елементом, що породжує почуття страху, стає сцена кривавого вбивства. Вікова історія піджанру ознаменувалася своїми «шедеврами» і невдачами, злетами й падіннями. Великий Д.В. Гріффіт у «Нетерпимості» (1916) вперше показав масову та ефектну сцену кривавого вбивства в палаці Валтазара. Бенджамін Крістенсен у фільмі «Відьомство крізь століття» натуралістично зобразив картину шабашу і жертвоприношень дітей. У 20-ті роки кіноцензура відсікала епатажні сцени кривавих убивств, вбачаючи у них падіння суспільної моралі.

Новий злет «gore» відбувся у 60-х роках і пов'язаний з італійською школою відомих кіннопопрошителів: Маріо Бава, Даріо Ардженто. Серед лідерів останнього двадцятиліття у цьому напрямі: Т. Хупер, Л. Фульчі, К. Баркер та ін. Окремо стоять стрічки, зняті Д. Ромеро, починаючи з його невмирущих «Ночі живих мерців» (1968) і «Світанок живих мерців» (1978), де кров ллється рікою.

У цьому піджанрі працювали режисери різних кіношкіл, різного світовідчуття, які вносили власне психологічне сприйняття дійсності. У найбільш відомих фільмах «П'ятниця-13», «День усіх святих», «Різанина в Техасі механічною пилкою», «Повсталі з пекла» акт убивства ірраціональний і не має соціальної мотивації. І все ж деякі режисери шукали раціональне пояснення причин кривавих убивств, через що звичайні люди ставали кровожерними недолюдками («Маніяк», 1962, реж. М. Карерас; «Генрі: портрет убивці», 1991, реж. Дж. Макнаутон).

ЗОМБІ-ФІЛЬМ [англ. Zombie Movie] — цей піджанр базується на воскресінні мертвих, і весь фільм заснований на прагненні вбити цього мерця, хоча це важко, бо він уже мертвий. Важко визначити, на яку аудиторію розрахований цей жанр, усе залежить від режисера фільму. Своім народженням жанр зобов'язаний давнім повір'ям африканських племен, що мешкали на території сучасної Гвінеї та Беніну. Їхні нащадки були вивезені на американський континент в епоху работоргівлі й були роз-

селені на острові Гаїті та в Бразилії. Серед легенд переселенців збереглися традиції культу «вуду», що наділяли чаклунів властивостями оживляти мерців і керувати їх діями.

Перший фільм, створений у 1932 році, («Білий зомбі»), в цілому відповідав духу й букві переказів про чаклунів вуду. Дія наступної стрічки («Бунт зомбі», 1936) відбувається в іншій частині світу, але й тут зомбіподібні мерці діють спочатку за волю злого генія.

Сорокові роки принесли нові відтінки у цей легендарний образ. Поряд із суворими «страшилками», виконаними згідно з канонами жанру «horror», з'являються стрічки про зомбі пародійно-комедійного характеру. Піджанр так сподобався американцям, що на той час завсідники барів охрестили

міцний напій (коктейль із ромом) — «зомбі».

Ренесанс кінозомбі припадає на кінець 60-х — на початок 70-х років і пов'язаний з іменем Дж. Ромеро. Його «Ніч живих мерців» (1968), продовження й ще численніші наслідування не зовсім, утім, поєднувалися із канонічним образом зомбі.

У 80-ті роки піджанр виживав завдяки фантастичним за складністю і витонченістю спецефектам (відзначимо серед інших майстрів — Тома Савіні, художника з гриму в стрічках «Зомбі» Дж. Ромеро, «Зловісні мерці» С. Раймі). Класикою жанру є: «Білий зомбі» (White Zombie, 1932), «Ніч живих мерців» (The Night of the Living Dead, 1967–1968), «Змій та веселка» (The Serpent and the Rainbow, 1987).

ІСТЕРН [англ. Eastern — східний] — відносно вітчизняного кіно, цікаво відзначити, що незважаючи на шалену колись популярність на наших екранах німецьких вестернів з югославським актором Гойко Мітчем, у радянському кіно пряме наслідування традицій вестерну помітних успіхів не принесло, декілька винятків — «Вершник без голови» і музична пародія «Людина з бульвару Капуцинів». Однак, насправді культовими стали, безперечно, зроблені під вестерн, «Біле сонце пустелі» і «Невловимі месники».

ІСТОРИЧНА ДРАМА — див. «Костюмна драма».

ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Costume Picture] — див. «Костюмна драма».

КАМЕРНИЙ ФІЛЬМ [англ. Ark — ковчег + Film] — камерний фільм, дія якого відбувається у замкнутому просторі — готелі, кімнати, магазини, судна, літаки: «Великий Готель» (Grand Hotel, 1932), «Пригоди «Посейдона» (The Poseidon Adventure, 1972), «Аеропорт» (Airport, 1979).

Канадський вестерн [англ. Mountie Film — гірський фільм] — як і в американських вестернах, це фільми про романтичних героїв, зазвичай шерифів, мисливців, першопоселенців: «Renfrew of the Royal Mounted», «Північні пригоди» (Northern Pursuit, 1943), «Дика Північ» (The Wild North, 1951), «Божевільний мисливець Якон» (Mad Trapper of the Yukon, 1972), «Ранковий патруль» (The Dawson Patrol, 1985).

КАЮДЖА-ЕЙРА [Kaiju Eiga — фільми про страховиськ] — жанр у японському кіно, сформований на початку 50-х років під впливом американських фільмів. У 1954 році з великим успіхом вийшов фільм «Годзилла». У подальшому японський кінематограф безжально експлуатував цю тему, і вивів на екрани інших вогнедишних монстрів (Родан, Мотра, Гаммера, Варан і Барагун). Більшість фільмів базувалася на науковій фантастиці і розповідали про катастрофи, пов'язані з атомною енергією, боротьбу людей проти всіляких монстрів або протистояння гігантських монстрів між собою. Провідні мотиви цих фільмів — різні соціальні та культурні фобії, пов'язані з науковими експериментами і розвитком технологій, протистояння винахідників і військових.

Інша підгрупа «каюджаейра» розповідає про доісторичних рептилій, які оживають після стихійних природних лих.

КІБЕР ПАНК [англ. Cyberpunk, від Cybernetics — кібернетика + Punk — погань, покидьки] — термін кіберпанк

вигаданий і запроваджений письменником Б. Бетке, який у 1983 році опублікував однойменне оповідання. У кінематографі — один із різновидів наукової фантастики, в основі якого комп'ютери, високі технології і проблеми, що виникають у суспільстві через згубне застосування результатів технічного прогресу. Кіберпанку притаманний футуристичний тон, зруйновані та збіднілі міста, часткова загибель навколишнього середовища, могутні корпорації, злочинність на вулицях — і все це на тлі надзвичайно потужних комп'ютерів, робототехніки та інформаційних технологій. Фільми «Втеча з Нью-Йорка» (Escape from New-York, 1981), «Той, що біжить по лезу бритви» (Blade Runner, 1982), «Робокоп», «Втеча з Лос-Анджелеса» (1996), «Матриця» (1999—2003) вважаються яскравими представниками цього жанру. Див. «Науково-фантастичний фільм» і «Футуризм».

КІДНЕПІНГ [англ. Kidnap Drama] — фільми про викрадення дітей з метою отримання грошей або політичного шантажу. У контексті фільмів присутні війна, злочин, викраден-

ня молодих дівчат і знущання над ними. Фільми цього жанру: «Людина, яка занадто багато знала» (The Man Who Knew Too Much, 1934, 1955), «Ніч наступного дня» (The Night of Following Day, 1964), «Abduction» (1975), «Викрадення президента» (The Kidnapping of the President, 1979), «Patty Hearst» (1988).

КІНО ВИЖИВАННЯ [англ. Survival Picture] — протистояння природі людей, які опинилися далеко від цивілізації. Екстремальна ситуація замість звичного життєвого укладу. Розкриття особистості завдяки обставинам, в яких опиняється людина, вимушена використовувати лише інтелект для того, щоб знайти вихід і вижити. Кіно виживання — піджанр пригодницьких фільмів, де дія відбувається на островах, у пустелі, джунглях, на Північному полюсі: «Повернення п'ятірки» (1939), «Єремія Джонс» (1972) і «Вживання» (1993).

КОМЕДІЯ, КІНОКОМЕДІЯ [грец. Komodia; лат. Comoedia; англ. Film Comedy — комедія] — найстаріший жанр художнього кіно, найпопулярніший у 20-ті роки ХХ ст.. На першому кіно-

сеансі французів братів Люм'єр у 1895 році серед інших стрічок демонструвалася короткометражна комедія «Политий поливальник», в якому маленький хлопчик пожартував із садівника, примусивши його поливати самого себе зі шланга.

У Франції Жорж Мельєс зняв багато кумедних картин, але ще талановішим комедіографом став його великий суперник Ф. Зекка. Крім удосконалення такого популярного в усі часи комедійного прийому, як погоня, він також відкрив для кінематографа М. Ліндера, чий образ гульвіси-нещасливця мав величезний успіх у всьому світі починаючи з 1910 року. Саме Ліндер вплинув на Ч. Чапліна, бо його відомий Бродяга багато в чому був заявленою копією паризького джентльмена Макса.

Серед інших провідних коміків німого кіно слід виділити Г. Ллойда, який створив собі ім'я, втіливши на екрані образ Віллі Ворка і Самотнього Люка більш ніж у 100 стрічках продюсера Х. Роуча, того самого, який згодом відкрив відомий дует Лаурел і Харді. Можливо, найвідомішими роботами Ллойда були комічні трилери, в яких його життєрадісний

персонаж весь час опинявся у різних скрутних і небезпечних ситуаціях. Небезпечність трюків, які він виконував у таких картинах, як «Нарешті в безпеці» (1923), доводить той факт, що у 1920 році на зйомках фільму «Переслідувані духи» Ллойд через нещасний випадок залишився без правої руки.

Із самовпевненим Ллойдом різко контрастував сором'язливий Харрі Ленгдон, якому нетривалу славу принесла витончена комедія «Довгі штани» (1927). Хоча його зірка із приходом звуку потьмяніла, рожевоощокий персонаж Ленгдона став прообразом незліченних простаків.

Чаплін у своїх фільмах трохи пригальмував темп дії, щоб підкреслити поєднання своєї витонченої клоунади із соціальною комедією. Короткометражки, засновані на неповторній індивідуальності Бродяги, відображали його власний життєвий досвід, але кожен глядач, незалежно від соціального статусу, знаходив у них щось близьке для себе. Ті ж риси були властиві і для його класичних повнометражних стрічок «Малюк», «Золота лихоманка», «Вогні великого міста» і «Нові часи». Чаплін був пере-

конаний, що комедія повинна залишатися німою, і не визнавав звукового кіно до 1940 року, коли зняв фільм «Великий диктатор». Свого місця у звуковому кіно він так і не знайшов, багато з його пізніших картин відрізнялися зайвою сентиментальністю і претензійністю.

Звук повністю змінив комедію. Оскільки публіка вимагала якомога більше звукових картин, продюсери вирішили відмовитися від візуальної комедії та зосередитися на комедійних стрічках, насичених дотепними діалогами. З цією метою на екран були перенесені деякі стилі, що вже зарекомендували себе в театрі. Одним із них був тепер уже озвучений фарс, коли серія збігів і непорозумінь призводить до хаосу у найзвичайнісньких ситуаціях. Розповсюдженим варіантом цього стилю є комедія станів, у якій персонажі приймали один одного не за тих, ким вони були насправді. Приклади цих фільмів: «Магазин за рогом» (1940), «Квартира» (1960), «Біллі-брехун» (1963), «Босоніж по парку» (1967), «Будучи там» (1979), «Коли Гаррі зустрів Саллі» (1989), «Бартон Фінк» (1991), «День бабака» (1993), «Ті, що не сплять у Сіетлі» (1993).

КОМЕДІЯ ЗВИЧАЇВ [англ. Sophisticated Comedy — софістична комедія] — жіноча кокетлива комедія, що глузує зі звичаїв і стилю життя того чи іншого соціального стану. Зазвичай демонструє стереотипи поведінки французьки під час флірту. Жанр бере початок із другої половини 20-х років ХХ ст. у фільмах Ернста Любіча, який зняв низку блискучих комедій про гультайство і багатство. Американські історики кіно вважають, що нахкомедію звичаїв справили значний вплив дві дуже несхожі картини «Це трапилось якось уночі» (1934, реж. Френк Капра) і «Тонка людина». Найбільш відомі фільми: «Безлад у раю» (1932), «Ребро Адама» (1949), «Той, що народився вчора» (1950), «Чотири весілля і один похорон» (1994).

КОМЕДІЯ СТАНІВ [англ. Gadret Comedy] — піджанр комедії, заснований на тому, що герої фільму потрапляють у курйозні, смішні ситуації під час виконання звичних життєвих справ, при цьому кумедні моменти викликають бурхливий сміх в аудиторії (як ми кажемо — тупий американський гумор). Піджанр також

дістав розповсюдження в телесеріалах. Приклади фільмів: «Моя людина Годфрі» (1936), «Тутсі» (1982), «Помінятися місцями» (1983), «Година за годиною» (1987), «Дейв» (1993).

КОСТЮМНА ДРАМА [англ. Costume Drama] — фільми, що базуються на реальних подіях та історичних особах, часто називають «костюмними» драмами, бо в них вагому роль відіграють старанно розроблені декорації та розкішні костюми, які допомагають глядачеві перенестися в античні або біблійні часи, середньовічну або вікторіанську епохи.

Історичні сюжети збуджують уяву кінематографістів ще з 1890-х років. Компанія Томаса Едісона у 1895 році випустила кінетоскопний фільм «Страта Марії Стюарт». Більш вражаючі кіноепопеї виходили у Франції та Італії в 1910-ті роки. І все ж найкращими історичними фільмами німого кіно стали дотепні драми про придворне життя минулих століть, зняті після Першої світової війни в Німеччині Ернстом Любічем.

Тисячі «костюмних» картин і мелодрам були зняті за мотивами відомих літературних творів. Однак, екранізація

часто виявлялася дуже непростим завданням. Багато п'єс, зокрема, «Небезпечні зв'язки» (1988) і «Царство тіней» (1994), були перенесені на екран буквально, тобто дослівно. Проте в більшості випадків режисери воліють надавати дії більшої кінематографічності, знімаючи її не на театральній сцені, а на натурі.

Деякі режисери прагнуть до максимально точної екранізації першоджерела, пробуючи засобами кіно передати стиль твору. Серед найкращих екранізацій такого роду, зроблених останнім часом, можна виділити картину Д. Айворі «Ховард енд» (1992) за романом Е. М. Форстера і фільм Дж. Армстронга «Маленькі жінки» (1994) за книгою Л. М. Олкотт з В. Райдер у головній ролі. Інші режисери використовують загальну сюжетну лінію першоджерела і пропонують глядачеві ніби власне бачення твору. Наприклад, картина Акіри Куросави «Ран» (що означає «смута») поставлена за мотивами трагедії Шекспіра «Король Лір».

Персонажами «костюмного» кіно були правителі всієї Європи, від Івана Грозного до королеви Марго. Але не всі стрічки такого роду приділяли головну

увагу лише любовним пригодам монархів або їх нескінченній боротьбі за владу. У картині «Божевільня короля Георга» (1994) показано, що вінценосці — такі самі живі люди, як і ми з вами. Багато фільмів присвячено також і американським президентам, наприклад, «Юний містер Лінкольн» (1939). У картині «Д. Ф. К.» (1991) було зроблено спробу відтворити події, що призвели до вбивства президента Джона Ф. Кенеді у 1963 році. Найбільш відомі фільми «Горбань з Нотр Дам» (The Hunchback of Notre Dame, 1923), «Клеопатра» (Cleopatra, 1963) і «Екскалібур» (Excalibur, 1981). Див. «Пеплум».

КРИМІНАЛЬНИЙ ФІЛЬМ [англ. Crime Story — кримінальна історія] — піджанр зазвичай детективу чи кримінальної драми (часто передісторія того, як герої перетворилися на злочинців) або тюремна історія про боротьбу людського духу.

Кримінальний фільм, як правило, малює дуже похмуру картину сучасного життя у великих містах. Дія, що відбувається на багатолюдних, негостинних вулицях, має динамічний характер і супроводжується

ся крутим діалогом персонажів. Тут буквально на кожному розі стикаєшся із гангстерами, грабіжниками та вбивцями, а поліцейські, приватні детективи і спеціальні агенти невтомно шукають докази, прагнучи розкрити моторошні злочини. У кримінальних фільмах життя демонструється міським жахом.

Кримінальна тема мала успіх ще в добу німого кіно. Першими екранними злочинцями, зазвичай, були нічні грабіжники або ж мелодраматичні злодії та аферисти. Але в такому фільмі, як «Мушкетери Піг-Еллі» (1912) Д. В. Гріффіта, фігурували більш небезпечні злочинці, які тероризували мешканців нью-йоркських нетрів. Основні фільми «Великий будинок» (1930), «Лють» (1986), «Груба сила» (1947), «Скуті одним ланцюгом» (1958), «Птахолов із Алькатрасу» (1961), «Холоднокровний Люк» (1967), «Метелик» (1972), «Втеча з Шоушенка» (1974), «Звинувачуваний» (1988), «В ім'я батька» (1963), «Фірма» (1993).

КУНГ-ФУ ФІЛЬМ [англ. Kung Fu Film] — цей жанр фільму дістав розповсюдження на початку 1970-х у Гонконзі. Проте його популярність швид-

ко досягла Америки. Зазвичай, основу сюжету складала помста учня за смерть свого вчителя, вбитого конкуруючою групою або окремим супротивником. У двобоях між антагоністами часто застосовувались пазурі, ланцюги, зірки, нунчаки, шаблі. Брюс Лі став одним з перших майстрів «кунг-фу» які розробляли стиль боротьби «джит к'юн-до» із часом продемонстрували її в своїх голлівудських фільмах. Приклади фільмів: «Входить Дракон» (Enter the Dragon, 1972), «Шлях Дракона» (The Way of the Dragon, 1972), «Один кікбоксер» (One Armed Boxer, 1973), «Клеопатра Джонс» (Cleopatra Jones, 1973), «Велика сутичка» (The Big Brawl, 1980), «Останній Дракон» (The Last Dragon, 1985), «Великий переполох у маленькому Китаї» (Big Trouble in Little China, 1986). Див. «Мартіал артс».

КОНЯЧА ОПЕРА [англ. Horse Opera] — сленгова назва вестерну. Див. «Вестерн».

ЛАВ СТОРІ [англ. Love Story — історія кохання] — фільми, які реалістично зображують кохання та романтику. Сюжетна лінія фільму може складатися як з повної розповіді про життя героїв, так і розкривати лише невеликий момент з їхнього життя, де вони борються за свої почуття. Найбільш відомі фільми: «Прощавай зброю» (A Farewell to Arms, 1932), «Час кохати, час помирати» (A Time to Love and a Time to Die, 1958), «Ромео і Джульєтта» (Romeo and Juliet, 1968), «Чорний Мармур» (The Black Marble, 1980), «Привід» (Ghost, 1990), див.

«Мелодрама», «Романтичний фільм».

ЛЕСБІЙСЬКІ ФІЛЬМИ [англ. Lesbian Film] — дістали розповсюдження в 70-ті роки. Одними з перших фільмів про кохання жінки до жінки були «Дівчата в уніформі» (Німеччина, 1931) і «Година дітей» (США, 1961). Найбільш показові лесбійські фільми «Дівці» (1978), «Питання кохання» (1978), «Краща для мене» (1982), «Черв'яки пустелі» (1985).

Останнім часом проводяться кінофестивалі лесбійських і гомосексуальних фільмів. Див. «Гей кіно».

МАРТИАЛ АРТС [англ. Martial Arts — бойові мистецтва] — певний напрям фільмів дії. Сюжетна сфера каратешних бойовиків зазвичай не відрізняється оригінальністю: хоробрий герой, що досконало володіє бойовими мистецтвами (карате, кунг-фу, тей-кван-до чи іншими бойовими мистецтвами або у процесі отримання бойових навичок), кидає виклик знахабнілим злочинцям, перемагає їх і у фінальному двобої завдає нищівної поразки головному злочинцю, великому майстру східних єдиноборств. Найбільш відомі виконавці: Д. Чан (кунг-фу в комічно-пародійному варіанті), Ч. Норріс (карате, кікбоксінг), С. Сігал (айкідо), Ж.-К. Ван Дамм (кікбоксінг), Д. Лундгрэн, Д. Вілсон, Б. Янг, М. Дакаскос, С. Ротрак, Ш. Косугі, М. Дудікофф, Д. Лі. Найбільш відомі фільми: «Карате кід» (Karate Kid), «Men of the Dragon», 1974), «Kill and Kill Again» (1981), «Кривавий спорт» (Bloodsport, 1987). Див. «Кунг-фу фільм».

МЕЛОДРАМА [англ. Melodrama] — жанр, який за тематикою схожий з драмою, але трактує її з більшим надривом.

Часто цим терміном позначають сентиментальні «любовні» картини з примітивними персонажами та малоправдоподібними подіями.

У мелодрамі почуття і переживання героїв показані у вкрай перебільшеному вигляді. Спочатку термін «мелодрама» означав «п'єса під музику». Такі театральні вистави з'явилися в середині ХІХ століття і справили суттєвий вплив на ранній кінематограф. Як правило, мелодрама була сентиментальною любовною історією з дуже примітивними персонажами та нагромадженням неправдоподібних подій. Часто наголос більше робився на костюми та декорації, ніж на простенький сюжет, в якому добротність завжди перемагає, а зло незмінно карається. І все ж багато найпопулярніших картин за всю історію кіно були зняті саме у жанрі мелодрами. Великим майстром німої мелодрами був Д. В. Гріффіт. У десятках його картин роль невинної героїні виконувала Ліліан Гіш. Але у 1920-ті роки, коли стиль Гріффіта вийшов із моди, її змінили більш земні персонажі Клари Боу і Глорії Свенсон.

Досить поширеною була сюжетна лінія, згідно з якою герої

не відразу закохувалися один в одного. Наприклад, Р.Хадсон більшу частину екранного часу фільму «Розмова у спальні» (1959) витратив на те, щоб переконати Д. Дей, що він і є той самий єдиний і неповторний. Пізніше, у картині «Френкі та Джонні» (1991), А. Пачіно, який грав кухаря, стикається з аналогічною ситуацією, маючи справу з офіціанткою (М. Пфайффер).

У багатьох картинах закохані мусили назавжди розлучитися в сентиментальних фінальних сценах, змушуючи заплакати весь кінозал. А такі «жалісливі» стрічки, як «Каміла» (1936) та «Історія кохання» (1970), ще більше роз'ятрювали душу глядачеві, змушуючи одного з героїв помирати саме в ту хвилину, коли вони зустріли, нарешті, справжнє кохання.

МІСТЕРІЯ [Mystery — таємниця] — піджанр фільмів жахів, як проміжна жанрова форма затвердився на телеекрані з появою у 1958 році американської серії «Зона сутінків». «Містерія» — розповіді про таємниці, зустріч з якими викликає трепет, породжує почуття страху. До цього різновиду жанру належать фільми з серії «Альфред

Хічкок представляє», «Борис Карлоф показує», «Крок назад», демонстрація яких триває ось уже п'яте десятиліття.

У багатьох випадках «містерія» використовує той же арсенал засобів залякування, що й традиційний трилер, з тією лише різницею, що відьми і привиди додаються до сюжету. Фільми «містерія», з одного боку, подібні до традиційних фільмів жахів, але з другого — вони можуть бути близькими до творів наукової фантастики. Герої «містерії» зазвичай знаходяться у п'ятому вимірі, тобто десь між наукою і забобонами.

Серед останніх робіт цього напрямку найбільш відомий серіал «Байки зі склепу». Див. «Фільм жахів».

МОЛОДІЖНИЙ БУНТ [англ. Juvenile Delinquency Film] — жанр фільму, який бере початок з 30-х років ХХ ст. і відображає сподівання бунтівної молоді, яка постає проти суспільних норм і правил. Ці фільми часто розкривають проблеми молоді та ситуації, що її хвилюють. Деякі фільми цього жанру: «Дикі хлопці на дорозі» (Wild Boys of the Road, 1933), «Молодий та поганий» (So Young so Bad, 1950), «Бунт

без причини» (Rebel Without a Cause, 1955), «Тюремний рок» (Jailhouse Rock, 1957), «Лорди Флетбуша» (The Lords of Flatbush, 1974), «Погані хлопці» (Bad Boys, 1983).

«МИЛЬНА ОПЕРА» [англ. Soap Opera] — багатосерійна телевізійна мелодрама, сюжет якої насичений любовними конфліктами, родинними драмами з обов'язковим хепі-ендом у фіналі. «Мильні опери» мають, зазвичай, значну популярність у глядачів. «Мильна опера» зародилася на американському радіо після Другої світової війни і назву свою дістала завдяки тому, що в ній попервах рекламувалися різні сорти мила. Поступово коло рекламованих товарів розширювалося, до нього входили парфуми, пральні порошки, кава, кулінарні вироби та багато іншого. Незмінним було одне: товари, як і передачі, що їх рекламували, були адресовані, перш за все, жіночій аудиторії, здебільшого домогосподаркам.

Передавалися «мильні опери», як правило, вдень, епізоди однієї серії з'являлися на екрані до п'яти разів на тиждень, тобто практично щодня.

За жанровою природою «мильна опера» веде своє походження від так званих «жіночих романів». Саме в них солодкувато і патетично описувалися романтичні захоплення і далеко не романтичні пригоди успішних героїв з «гарного суспільства», а героїнями були якінебудь скромні секретарки або бідні модистки, які після тривалих поневірянь і невдач знаходили собі заможних чоловіків.

Широке розповсюдження «мильних опер» нарадіота особливо на телебаченні трохи зменшили престиж «жіночих» романів. Адже телебачення має якість видовищності, якої позбавлена книга. Важливо й те, що перегляд «мильної опери» легко поєднати з домашньою працею (недарма у багатьох родинках телевізор розташований на кухні), а читання потребує спеціальної трати часу. А проте «жіночі» романи і до сьогодні є основним джерелом телевізійних мелодрам.

До жанру «мильної опери» можна віднести популярні американські серіали, що демонструвалися на вітчизняному телебаченні, «Санта-Барбара», «Династія», бразильський «Рабиня Ізаура», мексиканський «Багаті теж плачуть».

МЮЗИКЛ [англ. Musical, від Music — музика] — жанр, основу якого складають спів і хореографічні номери, що являють собою єдине ціле та поєднані єдиним художнім задумом. Мюзикл як сценічний жанр з'явився у США наприкінці XIX — на початку XX століття, а у 20-ті роки мюзикли почали екранізувати, що зробило цей жанр ще популярнішим. Мабуть, кіномюзикл — єдиний жанр, що так тісно пов'язаний зі злетами й падіннями Голлівуду. Публіка насолоджувалася музичними постановками, операми та водевіями задовго до появи кінематографа. Але лише з появою у кіно звуку стало можливим перенести всі ці жанри на екран.

Один з перших звукових фільмів — «Співець джазу» (1927) за участю бродвейської зірки О. Джолсона у прямому значенні слова не можна назвати мюзиклом, то була лише заявка, але вже у наступному фільмі «Не тямитися від пісень» (також за участю Джолсона) чіткіше визначилися жанрові музичні риси стрічки. У 1929 році на екрани вийшов мюзикл «Бродвейська мелодія», який відразу став одним із най-

касовіших фільмів того часу. Крім того, фільм «Бродвейська мелодія» першим із мюзиклів отримав премію «Оскар».

У 30-ті роки, золотий вік Голлівуду, популярність мюзиклу зростає завдяки провідному голлівудському хореографу-постановнику Б. Берклі, який зумів надати цьому жанру стрімкого електризуючого характеру. В його відомих мюзиклах «Золотошукачки 1933 року» (1933), «42-га стріт» камера Берклі була постійно у русі — то плівла вдовж дзеркальної поверхні підлоги, що відображала танцюристів, то проникала в гушавину танцюючих, де мигтіли їхні руку й ноги.

Іншим королем мюзиклу 30-х років був чудовий танцюрист Ф. Астер, який виступав зі своєю постійною партнеркою Д. Роджерс. Актор був не лише постановником танців у мюзиклах, але й автором пісень («Незрівнянний капелюх», 1935, «У ритмах свінгу», 1936, «Потанцюємо», 1937 та ін.).

Жодна з голлівудських студій не бажала відставати у галузі мюзиклу. Але, мабуть, провідною студією з виробництва найбільш вдалих мюзиклів стала Метро-Голдвін Майєр (МГМ). У 40-ві та на початку

50-х років, коли жанр мюзиклу переживав свій розквіт, засяяли зірки Д. Гарленд («Зустрінемось у Сент-Луїсі», 1944, В. Мінеллі), Р. Хейуорт («Дівчина з обкладинки», 1944), Дж. Келлі і С. Донана («Звільнення до міста», 1949, «Спів під дощем», 1952, «Завжди чудова погода», 1955).

Хоча згодом мюзикл переживав не найкращі свої часи, у 1961 році на екрани вийшла «Вестсайдська історія» Р. Вайза, яка стала справжнім потрясінням, поєднавши в собі чарівну музику Л. Бернстайна і сповнену драматизму відточену хореографію Дж. Робінса із гостросоціальною проблематикою сценарію. Фільм цілком справедливо отримав декілька премій «Оскар».

Однією з найкращих екранізацій тих років стала «Моя прекрасна леді» (1964) на музику Ф. Лоу. Спробу поєднання, здавалося б, несумісних жанрів анімації та мюзиклу зробив В. Дісней у фільмі «Мері Попінз» (1965).

Серед американських мюзиклів наступних десятиліть слід відзначити «Смішне дівчисько» (1968) з Б. Стрейзанд, «Кабаре» (1972) з Л. Мі-

неллі режисера і хореографа Б. Фосса, «Ісус Христос-суперзірка» (1972, реж. Н. Джуїсон), «Томмі» (1975) К. Россела, «Увесь цей джаз» (1979) також Б. Фосса, «Волосся» (1979) М. Формана, «Слава» (1980) А. Паркера.

Мюзикл у всьому світі сприймається перш за все як американський жанр, але в інших країнах до цього жанру також зверталися провідні режисери — у Франції Ж. Демі зняв свій найвідоміший фільм «Шербурські парасольки» (1964) з чарівною музикою М. Леграна, яка одухотворяла ліричну розповідь про кохання. Фільм здобув головний приз на МКФ у Канні. У 1967 році Демі створив «чистий», дуже професійний мюзикл «Дівчата з Рошфору» також на музику Леграна, але рівня «Шербурських парасольок» він відверто не сягав. Приклади мюзиклів: «Чарівник з Оз» (1939), «Американець у Парижі» (1951), «Співаючий під дощем» (1952), «Оркестр регтайму» (1938), «Рапсодія в тонах блюзу» (1945), «Вночі та вдень» (1946), «Поки не розвіються хмари» (1946), «Слова і музика» (1948), «Історія Глена Міллера» (1953).

НАДПРИРОДНА (МОТОРОШНА) ФАНТАСТИКА [англ. Weird Fiction] — для того, щоб якось роз'єднати жанри «надприродної фантастики» та «фільмів жахів», які важко розрізняються, цілком доречно віднести вампірів, зомбі, живих мерців тощо до «фільмів жахів», а непояснені наукою явища — від «полтергейсту» до інопланетян — до моторошної фантастики. До неї, мабуть, слід віднести й картини про всілякі експерименти вчених, про дослідження паранормальних властивостей людини. Хоча на практиці все одно виходить, що фільми опиняються на стику жанрів.

Якщо взяти, наприклад, численні екранізації творів С. Кінга, то й вони доволі різноманітні. Чілдер (тобто той, що призводить до стану ознобу) «Керрі» (1976) Б. де Пальми не схожий на містичний «фільм жахів» «Сяйво» (1980) С. Кубрика. У більшій мірі бойовик — «Та, що запалює поглядом» (1984) М. Лестера — відрізняється від трохи комедійної картини «Кристіна» (1983) Дж. Карпентера. Навіть в одній стрічці «Котяче око» (1984) Л. Тіга зібрані три за жанром новели — анекдот, трилер і казка. А «Мертва

зона» (1983) Д. Кроненберга є справжньою політичною антиутопією.

Здругого боку, фільм «Лють» (1978) Б. де Пальми, «Сканери» (1980) Д. Кроненберга, «Повернення живих мерців» (1985) Д. О'Беннона, «Родич» (1987) Дж. Оброу і С. Карпентера та й кіносеріал «Полтергейст» (1984–1988), «Особина» (1995) Р. Доналдсона можна долучити до «фільмів жахів», а також одночасно до фантастики.

А ще кінематографи кинулися освоювати водну стихію, де теж можна знайти багато невідомого й такого, що сповнює жахом («Левіафан» Дж. Пан Косматоса і «Безодня» Дж. Кемерона, обидва 1989).

Погодившись на компромісне визначення «фантастичний фільм жахів» неважко виявити схожість земних «Гремлінів» (1984) Дж. Данте з інопланетними «Зубастиками» (1986) С. Херека, «Хижака», що прилетів на Землю (1987) Дж. Мактірнена з «Болотним створінням» (1982) В. Крейвена. Найбільш помітні чотири картини у жанрі «моторошної фантастики» — «Чужий» (1979) Р. Скотта, «Чужі» (1986) Дж. Кемерона, (невипадково вони є лідерами серед творів подібного

типу), «Щось» (1982) Дж. Карпентера і «Муха» (1986) Д. Кроуленберга. Але людський аспект, конфлікт любовного почуття і страх перед непередбачуваним розвитком подій все ж виділяють стрічку «Муха» з цілої серії фільмів про перетворення людей у різних істот. Звичайно, процес перетворення вченого, який займається проблемами телепортації і в результаті невдалого експерименту стає величезною мухою, втілений акторськи й технічно бездоганно, але саме свівпереживання, співчуття до героя та його коханої примушують ставитися до «Мухи» не лише як до фантастичного фільму жахів. Цікаво, що до списку двадцяти кращих картин 80-х років згідно з опитуванням серед провідних критиків США потрапили три стрічки з елементами фантастики, які так чи інакше зверталися до людських почуттів (до доброти і співпереживання — в «Інопланетянині», до відчуття любові та співчуття — у «Мусі» та «Блакитному оксамиті»). Див. «Фантастики у кіно», «Науково-фантастичний фільм», «Комікси у кіно»

НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Science-

Fiction] — науково-фантастичне кіно з'явилося вже на початку ХХ століття. Дія багатьох ранніх стрічок цього жанру розгорталася в далекому майбутньому або на інших планетах, а їх творці сміливо експериментували з комбінованими зйомками, спецефектами, костюмами і гримом персонажів. Саме науковій фантастиці зобов'язані ми винайденням багатьох пристроїв і технологій, які нині широко використовуються у картинах найрізноманітніших жанрів.

Перші науково-фантастичні фільми «Завоювання повітря» (1901, реж. Ф Зекка) і картини Ж. Мельєса «Політ на Місяць» (1902), «20000 льє під водою» (1907), «На завоювання полюсу» (1912) були зняті французьким режисером Жоржем Мельєсом. У 20-ті роки принциповим явищем у галузі науково-фантастичного кінематографа стали фільми Ф. Ланга «Метрополіс» (1926) — песимістичне бачення суспільства майбутнього, і «Жінка на Місяці» (1929). Ланг прагнув до більшого реалізму і перед створенням картини «Жінка на Місяці» (1929) серйозно вивчав питання ракетобудування. Це був перший фільм, у якому го-

ворилося про стартовий відлік часу та невагомість у космосі.

Ще серйозніший підхід до цієї теми був продемонстрований у картині «Напряма — Місяць» (1950). За фільмом «Напряма — Місяць» створювалися десятки дешевих наслідувань, включно з картиною «План 9» з відкритого космосу» (1959). Коли американська космічна програма 1960-х років перетворила наукову фантастику в реальність, Голлівуд утратив інтерес до астронавтів і зосередився на міжзоряних кораблях типу «ЮСС Ентерпрайз» із серіалу «Зоряний трек». Однак пізніше кінематографісти повернулися до теми польотів на Місяць у таких фільмах, як «Правильний вибір» (1983) і «Аполлон-13» із Т. Хенксом у головній ролі.

У післявоєнну, ядерну добу фантастів починає непокоїти загроза знищення людства через Третю світову війну або випадкову відмову «системи безпеки». Про це попереджають картини на межі 50—60-х років («На останньому березі» С. Крамера, 1959, «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав хвилюватися і полюбив атомну бомбу» С. Кубріка, 1963, «Система безпеки» С. Люмета,

1964). Стрічки 80-х років уже малювали апокаліптичний розвиток подій після ядерної війни в буденному плані, з конкретним і достовірним, доступним розумінню кожного викладенням усіх обставин, з якими зустрінуться люди після ядерного вибуху («Наступного дня» Н. Мейєра, 1983, «Нитки» М. Джексона, 1984, «Заповіт» Л. Літтмена, 1983).

Лише під час «холодної війни» 1950-х років, коли загроза ядерної катастрофи і ворожого вторгнення стали здаватися реальною багатьом американцям, науково-фантастичні фільми почали торкатися більш серйозних тем. Але й тоді в розпорядженні їх творців не було ні значних коштів, ні зірок першої величини, тому спецефекти зазвичай були другосортними. У 1960-ті роки наукова фантастика знову вийшла з моди, але замість того наприкінці 1970-х стався справжній науково-фантастичний бум, що тривав і у 1980-х роках. Приклади фільмів: «Соляріс» (СРСР, 1972), «Зоряні війни» (1977), «Козеріг-один» (1978), «Імперія завдає удару у відповідь» (1980), «Ескалібур» (1981), «Інопланетянин» (1982), «Повернення джидай» (1983), «Ко-

ротке замикання»-1, 2, 3 (1986, 1988), «Назад у майбутнє»-1, 2, 3 (1985, 1989, 1990), «Робот-поліцейський»-1, 2, 3 (1987, 1990, 1993), «Чужий», «Чужі», «Чужий»-3 (1979, 1986, 1992). Див. «Фантастика у кіно», ««Надприродна (моторшна) фантастика»».

НІНЗЯ ФІЛЬМ [Ninja Film] — як слуга самурая, нінзя був спеціально підготовленим для того, щоб бути висококласним убивцею. Нінзя як домінуюча фігура у фільмах про бойові мистецтва вперше з'явився у фільмі «Вихід нінзя» (Enter the Ninja, 1981). Цей вид фільмів стає значущим у фільмах про бойові мистецтва. Часто у фільмах нінзя протиставляються один одному, ототожнюючись із добром і злом. Приклади

фільмів: «Помста нінзя» (Revenge of Ninja, 1983), «Американський нінзя» (American Ninja, 1985), «Академія нінзя» (Ninja Academy, 1989).

НОСТАЛЬГІЙНИЙ ФІЛЬМ [англ. Nostalgia Film] — головний акцент у цих фільмах робиться на підкресленні гарного минулого. Часи недалекого минулого і декількох десятиліть стають романтичними та ностальгічними. Минуле відтворюється у цих фільмах з певною меланхолією і любов'ю. Приклади ностальгічних фільмів: «Останній кіносеанс» (The Last Picture Show, 1971), «Літо 42» (Summer of 42, 1971), «Американські графіті» (American Graffiti, 1973) і «Закусочна» (Diner, 1982). Див. «Ретрофільм».

ОКЕР [англ. Ocker] — так в Австралії називають скандальних, невгамовних, неотесаних і неосвічених людей, які лише те й роблять, що дудлять пиво. Найбільш характерні

фільми: «Пригоди Баррі Маккензі» (The Adventures of Barry McKenzie, 1971), «Ф. Дж. Холден» (The F. J. Holden, 1976), «Літнє місто» (Summer City, 1976—1977).

ПАМФЛЕТ [англ. Pamphlet — аркуш, який тримають у руці] — твір гостросатиричного, викривального характеру, який у різкій формі висміює ті або інші явища соціального життя, політичних і громадських діячів.

ПАРОДІЯ [англ. Parody] — жанр, що тимчасово вийшов із моди, здається, переживає зараз в Америці другу молодість. У пародійних фільмах доброзичливо та їдко глузують з кінохитів, жанрів або навіть цілих напрямів у кінематографі.

Пародія є дешевим (у матеріальному плані) продовженням гучного прокатного лідера. Вона не потребує астрономічних витрат на гонорари суперзірок, покупку авторських прав тощо. Вона лише копіює оригінал, вносячи комізм у знайомі епізоди, що вже гарантує успіх. А в результаті ризик зводиться до мінімуму. Недивно, що у Голлівуді діє стійке правило: якщо фільм приніс значний прибуток, у продюсера залишається три виходи — знімати продовження, рімейк або пародію.

Найбільш результативно у жанрі кінопародії працюють американські режисери

Мел Брукс, Джим Абрахамс і брати Джеррі та Девід Цукери. У 1969 році Дж. Абрахамс та брати Дж. і Д. Цукери організували пародійну групу «Кентукська театральна солянка». Пізніше всі троє вирушили до Лос-Анджелеса, де зняли розиграшну стрічку «Кентукська кіносолянка» (The Kentucky Fried Movie, 1977), що складалася з коротких скетчів і великої новели «За пригорщу ієн», в яких у стилі словесних каламбурів і кінематографічних гегів висміювалися різні телепередачі та жанри кіно. Ще з більшим успіхом у прокаті вони здійснили таку саму операцію з фільмами катастроф і різноманітними «Аеропортами» в наступній картині «Аероплан!» (Airplane!, 1980). Комедії «Цілком таємно!» (Top Secret!, 1984) і «З пістолетом наголо» (The Naked Gun: From The Files Of Police Squad!, 1988) глузували зі штампів шпигунських і поліцейських стрічок, а згодом знову повернулися до пародійного жанру, знявши кумедні картини «З пістолетом наголо 2 1/2» (The Naked Gun 2 1/2: The Smell of Fear, 1991) і «З пістолетом наголо 33 1/3» (The Naked Gun 33 1/3: The Final Insult, 1994), «Гарячі голови»

(Hot Shots!, 1991) і «Гарячі голови, частина друга» (Hot Shots! Part deux, 1993).

М. Брукс блискуче дебютував сатиричним бурлеском «Продюсери» (1968), який приніс йому премію «Оскар» за сценарій завдяки вдалим окремим пародійним номерам, наприклад, музичний номер «Весна для Гітлера». Великий комерційний успіх «Виблискуючих сидел» (1973), витонченої пародії на вестерн, зробили Мела провідним коміком 70-х років, єдиною людиною, яка кинула виклик інтелектуальному гумору В. Аллена. Не менш блискучою вдачею стала пародія на фільми жахів «Молодий Франкенштейн» (1973). Менший успіх здобула пародія на фільми комічної доби початку століття «Німе кіно» (1976) через хаотичність сценарію. Чудове знання фільмів А. Хічкока М. Брукс продемонстрував у «Страху висоти» (1978), в якому формальна майстерність його режисури досягла піку. Його мистецтво пародії вміло поєднувало стилізацію та іронію у фільмі «Космічні яйця» (1987), у пародії на фільм «Зоряні війни». Картина «Всесвітня історія, частина I» (1981) наповнена етнічними гегами,

бурлескними сценами, але їй бракує цілісності, і часом її гумор стає несмаком. Розуміючи, що його кращі роки позаду, Мел Брукс робить дві спроби повернутися до пародіювання популярних жанрів «Робін Гуд: чоловіки у тріко» (1993) і «Дракула: мертвий і цим задоволений» (1996), які не зустріли розуміння ні у критиків, ні у глядачів.

У жанрі кінопародії знімалися фільми у Франції («Високий блондин у чорному черевику», «Неперевершений», «Чудовисько») і Чехословаччині («Лимонадний Джо», «Привид замку Моресфіль», «Аделла ще не вечеряла»), в яких зазвичай пародіювалися американські жанри та кліше. Основні фільми: «Давай, Клео» (1964), «Солянка по-кентукськи» (1977), «Аероплан»-1, 2 (1980, 1982), «Небіжчики не носять пледів» (1982), «Голі пістолети»-2 1/2, 33 1/3 (1988, 1991, 1994), «Класні кадри!» (1991).

ПЕПЛУМ [лат. Perlum, від грец. Perlous — у Стародавній Греції та Стародавньому Римі жіночий верхній одяг без рукавів, що одягався на туніку] — до цього жанру світова критика зазвичай зараховувала в основно-

му італійські фільми, присвячені історії Стародавнього Риму (іноді винятком були стрічки, що використовували давньогрецьку міфологію, а також сюжети із Старого Заповіту.

Засновниками «пеплуму» у кіно є режисери Дж. Пастроне («Кабірія», 1914; «Мауїста», 1919), М. Казеріні («Останні дні Помпеї» і «Нерон і Агріппіна», 1913), Е. Гуаццоні («Брут» і «Агріппіна», 1910; «Єрусалим звільнений», 1911; «Камо грядеши?», 1912; «Марк Антоній і Клеопатра», 1913; «Гай Юлій Цезар», 1914; «Фабіола», 1917; «Мессаліна», 1923), К. Галлоне («Останні дні Помпеї», 1926; «Сципій Африканський», 1937). Останній продовжив працювати і після війни, в тому числі й у жанрі «пеплуму» («Мессаліна», 1951; «Карфаген у полум'ї», 1960), також, як і А. Блазетті («Нерон», 1930; «Залізна корона», 1941; «Фабіола», 1948), парадоксально сприяв одночасно і появі максимально наближеної до реальності течії — неореалізму в італійському кіно.

Але Голлівуд за свою історію також використав чимало коштів і старань для створення на екрані величних кіновистав біблійної та давньоримської те-

матики. Відома «Нетерпимість» (1916) Д. В. Гріффіта зроблена під явним враженням від «Кабірії» Пастроне. Класиком цього жанру став С.Б. де Мілль, який створив у 20-ті роки «Десять заповідей» і «Царя царів», у 30-ті — «Хресне знамення» і «Хресні походи», а вже через два десятиліття знову повторив «Десять заповідей» і заснував моду на «пеплуми по-американськи». Серед його послідовників — В. Вайлер («Бен Гур», 1959), С. Кубрік («Спартак»), Дж. Л. Манкевич («Клеопатра», 1963; ще десятиліттям раніше він екранізував «Юлія Цезаря» Шекспіра).

Свого роду «золотий вік» «пеплуму» в Італії відноситься до 1953—1965 років. Однак, відродження інтересу до «античних кіновистав» усе ж відбулося не без впливу американських режисерів, які знімали в Італії (М. Ле Рой — «Камо грядеши?», 1951; М. Робсон — «Плащаниця», 1953; Р. Вайз — «Єлена Троянська», 1954; Ж. Турнер — «Битва під Марафоном», 1959; Ф. Борзедж — «Великий рибар», 1959; а на зйомках «Атлантиди» його змінив Е. Улмер; Е. Реппер — «Йосип мстить своїм братам», 1960 і «Понтій Пілат», 1962;

Р. Волш — «Есфір і цар», 1960; Р. Флейшер — «Варавва», 1961; Р. Олдрич — «Содом і Гоморра», 1962; А. де Тотт — «Золото цезарів», 1963; Дж. Х'юстон — «Біблія», 1965). Вони виховали цілу плеяду учнів і послідовників, серед яких у першу чергу треба назвати С. Леоне, М. Баву і Р. Фреду. Осторонь не залишилися інші європейські режисери, які працювали в Італії — француз М. Аллегре зняв «Кохану Париса» (1954), росіянин В. Туржанський — картини «Ірод Великий» (1960) і «Королева для цезаря» (1962).

Після того як хвиля «пеплумів» як в Італії, так і у США поступово спала, вона до певної міри торкнулася кіно колишніх соціалістичних країн, перш за все Румунії, де були створені такі етапні картини про античні часи, як «Дакі» (1967) Серджиу Ніколаеску і «Колона» (1968) Мірчі Дрегана. Послугами румунів скористався й Р. Сьодмак, американський режисер німецького походження, який зняв «Битву за Рим» (1968).

На початку 80-х років у Італії знову намагалися своєрідно розвинути жанр «пеплумів», знімаючи не лише нескінченні еротичні наслідування Т. Брасса («Калігула і Мессалі-

на», «Нерон і Поппея» та ін.), сучасні версії про Геркулеса і гладіаторів, але й цілком серйозні історичні твори — телесеріали (вони були випущені й у кіноваріанті) «Камо грядеши?» (1985) Ф. Россі, який ще на межі 60—70-х років зняв «Пригоди Одиссея» і «Пригоди Енея», «Розслідування» (1986) Д. Даміані, «Від Понтія Пілата» (1988) Л. Маньї (до цього він не раз у своїх фільмах цікавився минулими часами, створивши чергову версію «Сципіона Африканського»). Американські ж кінематографісти знову звернулися по допомогу до італійців під час зйомок серіалів «Від Різдва Христового», «Останні дні Помпеї», «Авраам» і «Одиссея» російського режисера А. Кончаловського. Див. «Костюмна драма».

ПІНКУ-ЕЙГА [Pinku Eiga] — японські фільми фривольно-еротичного характеру.

ПІДЛІТКОВЕ КІНО [англ. Teen Movie] — складається з багатьох субкатегорій, наприклад, пляжні фільми, фільми про середню школу, підліткові комедії, підліткове насильство, підліткове самовбивство. Ці фільми почали створювати

у 1950-ті роки. Особливий успіх вони мали, коли генерація бейбі-буму досягла піку в середині 60-х — на початку 70-х років. Підліткові фільми відображали інтереси підліткової аудиторії, використовуючи теми сексу, рок-н-ролу, дитячої злочинності, серфінгу, молодіжних вечірок. Ось деякі підліткові фільми: «Я був вовкулак-підліток» (I Was a Teenage Werewolf, 1957), «Назад у майбутнє» (Back to the Future, 1985).

ПОЛАР [фр. Polar — детектив] — французька кінокритика цим терміном поєднала трилери, «поліцейські» та «чорні» фільми. Детективні й поліцейські фільми, незважаючи на історичне перевтілення, зберегли специфічну рису: фабула в них обов'язково пов'язана зі злочином. У 60-ті роки у французькому кіно закріпилися нова сюжетна структура, що дістала назву «полар». У цих фільмах традиційна схема кримінального сюжету перегортається: не правосуддя переслідує людину, що порушила закон, а окремий герой веде слідство проти самого інституту влади, який і виступає носієм зла. У поларах розкривались характери, а не злочини.

Найбільш значні полари були зняті наприкінці 60-х — на початку 70-х років режисерами Ж. Беккером, Х. Джованні, Ж.-П. Мельвілем, Ж. Дерей та ін. У цих фільмах знімалися Ж. Габен, Л. Вентура, які досягли дивовижного успіху. Природно, що цю золотоносну жилу почали розробляти й інші, іноді малоталановиті режисери («Війна поліції», «Кримінальна поліція», «Подорож»). Головний редактор спеціального журналу «Полар» писав, що поки фільми розвиватимуться разом із життям, слідуючи за течією повсякденності, і віддзеркалюватимуть сувору, сповнену насильства дійсність, доти існуватиме полар. Критика констатувала повернення французького полару до поетики американського «чорного» фільму, пов'язуючи це, зокрема, і з ностальгійною модою на «ретро». Жанр відкрив доступ на екрани новим персонажам, але головним залишалося те, що «у поларі звучав блюз утрачених поколінь і невдалих доль».

Наприкінці 70-х років поступово приглушується критичний пафос жанру. В цей час виходить декілька цікавих картин: «Сицилійський клан»,

«Прощавай, поліцейський», «Слідчий на прізвисько Шериф», «Відчиніть, поліція». Але у більшості поларів на французькому тлі варіювалася типова сюжетна схема, запозичена з американського кіно: боротьба між поліцейським і гангстерами, суперництво злочинних банд і все це з обов'язковими переслідуваннями, перестрілками, бійками...

Популярний французький актор А. Делон, який зіграв у добротних картинах «Самурай» (1967), «Двоє у місті» (1970), «Поліцейський» (1972), «Трьох треба усунути», бере участь у прохідних фільмах «За шкуру поліцейського» (1985) і «Вихід» (1987). Ж. П. Бельмондо після чудового фільму «Стукач» (1960) створив цілу галерею однотипних, але симпатичних образів: «Хто є хто» (1980), «Професіонал» (1983), «Людина поза законом» (1984), «Пограбування» (1986).

А. Делон і Ж. П. Бельмондо у своїх фільмах 80-х років виступають як непідкупні хлопці у джинсах, які хоча й залишають після себе криваві сліди, але й самі хоробро ризикують життям, охороняючи порядок. Французькі кінопідприємці, прагнучи перетворити сучас-

ний «поліцейський фільм» на засіб конкуренції з американською продукцією, використовували її прийоми, і не лише в технічній, але й в естетичній сферах. У результаті отримали позбавлену національної самобутності видовищну модель «десь у Європі» — з невпізнаними героями і з поверховими прикметами часу. Подібна еволюція «поліцейського фільму» демонструє загальні закономірності в русі кінопроцесу у Франції та в інших європейських країнах.

ПОЛІЖАНРОВІСТЬ [від грец. Polys — численний, широкий + жанр] — визначення, що характеризує фільми, які через змішування жанрів не можна віднести до певного жанру. Див. «Гібридний фільм».

ПОЛІТИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Political Film] — твір, тема і сюжет якого безпосередньо пов'язані з політикою — міжнародними проблемами, питаннями держави та влади тощо. Термін «політичний фільм» дістав розповсюдження в західному, а згодом і у світовому кінознавстві у другій половині 60-х — на початку 70-х рр. Він означав певний тип твору,

сформований у цей період у кіномистецтві Західних країн унаслідок широкого проникнення на екрани актуальної політичної тематики, що відображала робітничий, молодіжний, антивоєнний, жіночий, негритянський рухи. Рух за політичний фільм зародився у Франції. У 1966 р. на екрани вийшов фільм А. Рене «Війна закінчена». У цьому ж році був знятий документальний фільм з ігровими епізодами «Далеко від В'єтнаму» (реж.: А. Варда, Годар, Ж. Демі, Й. Івенс, К. Лелуш, Маркер, Рене та ін.), спрямований проти агресії США у В'єтнамі. Чимало напів-аматорських документальних фільмів було знято під час студентських заворушень у Парижі у травні-червні 1968 р. Політичні фільми створюються і в Америці починаючи з кінця 60-х років: «Уся президентська рать» (All the President's Men, 1974), «Д. Ф. К.» (J. F. K., 1999).

ПОЛІЦЕЙСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Cop Films] — фільми про поліцейських. У попередні роки в американських фільмах про злочини у центрі сюжету перебували частіше не представники закону, а злочинці. У більшості випадків — гангсте-

ри. Відповідно й самі фільми називалися гангстерськими.

У 70-ті роки центральною фігурою в американських фільмах про злочини стає служитель закону. Гангстерські фільми поступаються місцем поліцейським фільмам.

ПОРНОГРАФІЧНИЙ ФІЛЬМ [Pornographic Film — від. грец. Pornos — розпусник + Grapho — пишу] — фільм сексуального змісту, позбавлений будь-яких інших реалістичних аспектів. Порнографічні фільми, зазвичай, малозмістовні. Порівняно з еротичним фільмом складається з більш відвертих зображень і дій: статевий акт не вуалюється і є основним сюжетом. У багатьох країнах публічна демонстрація таких фільмів заборонена, дозволяється лише показ у закритих клубах і розповсюдження на відео. Класичні фільми: «Глибока глотка», «Табу», «Диявол і міс Джонс». Див. «Паризький жанр».

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Adventure Film] — жанр пригодницького кіно розрахований виключно на розважання публіки. Зазвичай це фільми з невибагливим

сюжетом, де ведуть боротьбу добро і зло. Дія розгортається стрімко і складається здебільшого з видовищних погонь, порятунків та бійок. Тут можуть бути присутніми й гумор, і любовні пригоди, але вони відіграють другорядну роль. Усе, що вимагається від глядача, це відкинутися на спинку крісла і насолоджуватись. У всіх інших жанрах динаміка дії не така важлива. У пригодницьких стрічках вона вирішує все.

Початок популярності пригодницького кіно припадає на створення таких серіалів, як «Небезпечні пригоди Поліни» (1914) з Перл Вайт у головній ролі. Щотижня на екрани виходила чергова серія, де всілякі злодії вигадували нові підступи відважним героїням. Схожі сюжети фігурували і в багатьох інших серіалах, а також у картинах класу «В» вже у добу звукового кіно.

У 1920-ті роки жанр пригодницького кіно помітно ускладнився завдяки таким виконавцям, як Д. Фербенкс. Цей атлетичний, чарівний та дотепний актор ідеально відповідав образу безшабашного шукача пригод. Фербенкс швидко перетворився на одного з популярних голлівудських акторів

того часу. Свій розкутий стиль він переніс на багатьох улюблених екранних персонажів, включно з Робіном Гудом, д'Артаньяном, багдадським злодієм і чорним піратом.

Одним з його коронних персонажів був Зорро, таємничий месник у масці, який захищав у 1830-ті роки бідних селян від жадібних і жорстоких землевласників. Такі картини, як «Знак Зорро» (1920) і «Дон Ку, син Зорро» (1925), являли собою вдале поєднання вестерну та історичної мелодрами, де герої змінили револьвери на шпаги. З того часу образ Зорро втілювався у десятках голлівудських та європейських фільмів. Найпомітнішим серед них став рімейк «Знаку Зорро» (1940) з Тайроном Пауером у головній ролі.

Але справжнім спадкоємцем слави Фербенкса в епоху звукового кіно став Е. Флінн. Цей блискучий австралієць знявся у багатьох історичних бойовиках на зразок «Атаки легкої кавалерії» (1936), а також у низці вестернів і картин на воєнну тему. Але найзнаменитішою була його роль легендарного розбійника з Шервудського лісу у фільмі «Пригоди Робіна Гуда».

Пригодницькі стрічки, дія яких відбувається в минулі історичні епохи, завжди мали популярність у любителів кіно. Костюми, антураж і зброя давно минулих днів сприяли ще більшій привабливості самої дії і допомагали глядачам поринути у сюжет. У багатьох картинах робилися спроби відтворити епоху.

Шпигунська тема завжди була улюбленою темою пригодницького кіно. Гретта Гарбо у фільмі «Мата Харі» (1931) зіграла роль німецької шпигунки часів Першої світової війни, а низка пізніших картин розвинула шпигунську тему вже на матеріалі війни з Гітлером. У 1950-ті роки, у період швидкого охолодження відносин між США та СРСР, з'явилися такі картини, як «Мій син Джон» (1952), які відображали антикомуністичну істерію того часу. Однак, інші шпигунські фільми трактували цю тему з чималим гумором. Серед них можна виділити картину А. Хічкока «На північ крізь північний захід» (1959), де якийсь бізнесмен (К. Грант) стає мішенню банди зрадників, очолюваної ворожим агентом (Д. Мейсон).

Схожий напівсерйозний підхід був використаний і у три-

валому серіалі, присвяченому подвигам найвинахідливішого з усіх екранних шпигунів — Джеймса Бонда. У цих гостросюжетних стрічках, знятих за мотивами романів Яна Флемінга, Бонд, він же агент 007, протистоїть усіляким агентам КДБ і ексцентричним злочинцям, які прагнули правити світом. У цю сутичку Бонд завжди втручається, маючи на озброєнні різного роду хитромудрі пристрої, які допомагають йому вибратися з найскрутнішої ситуації. Зняті в екзотичних місцях по всій земній кулі та насичені ефектними кінотрюками, 19 картин про Бонда, від «Доктора Но» (1962) до «Золотого ока» (1995), набули популярності у глядачів усіх вікових груп і вдобавь. Див. «Бондіана».

ПСИХОДРАМА [англ. Psychodrama] — жанр, у якому передається душевне переживання режисера або автора фільму. На екрані це виглядає як ідіоматичний синтез спонтанності та імпровізації, при цьому немає стандартної послідовності розповіді. Доволі часто у психодрамі в сукупності з певними шаблонами і суб'єктивністю автор передає свої сексуальні фантазії.

ПСИХОТРОНІК [англ. Psychotronic] — категорія фільмів, визначена Майклом Велденом як така, що складається з фільмів, різних за бюджетом, які наче марширують під звуки різних барабанів до порушень ідивацтв. Деякі з них мали багатомільйонні збори («Інопланетянин» / E. T. the Extraterrestrial), а інші назвали найгіршими фільмами) «Атака помідорів-убивць» / The Attack of the Killer Tomatoes).

РЕТРОФІЛЬМ [від фр. Retro — назад] — фільм, що відтворює близьку за часом минулу епоху, зазвичай, не раніше кінця XIX — початку XX століття з особливим наголосом на точній передачі зовнішніх прикмет часу: предметного середовища, моди, музики. Все це разом створює ностальгічне відчуття неповоротності минулого, яке набуває цінності саме через його підкреслену несхожість із сучасним. Сам термін почав уживатись у Франції, де на початку 70-х років з'явилася значна кількість фільмів, дія яких відбувалася зазвичай у 30—40-ві роки.

Історичні фільми чи просто кінодрами, дія яких розгортається в минулому, існували

й раніше, однак у них інтерес глядачів зосереджувався на самій історичній події або ж на сюжетній «історії». Звертання до стилю «ретро» було соціально й психологічно мотивоване — у ньому виражалося прагнення осмислити й зафіксувати минулу епоху як певну життєву цінність через призму естетичного сприйняття. Таке прагнення часто межує з ностальгією за «втраченим часом», призводить до ідеалізації минулого, стилізації його прикмет і загального устрою.

Критичний настрої 60-х років, кульмінацією якого стала «молодіжна революція» 1968 р., призвів до усвідомлення, що зображення історії у кіно або від початку хибне, або зводиться до повторювання певних стереотипів. Треба було або дезауувати історичну неправду, або підтвердити документально те, що відомо, або висміяти штампи, за допомогою яких відтворювалися події минулого. З цим пов'язані сенсаційні спростування міфів про минуле (наприклад, викривальний документальний фільм про масовий колабораціонізм в окупованій Франції «Горе і жалість», 1971, М. Офюльса), створені «під документ» кіно-

реконструкції подій минулого («Найдовший день», 1962), а також пародійне висміювання минулих кіноштампів («Бабетта йде на війну», 1961).

З поступово міцніючим у суспільстві постмодерністським відчуттям принципової неможливості проникнення в історію за допомогою мови мистецтва, що розкрила свою умовність, головною у ретрофільмі стає саме проблема мови. На перший план виходить старанне відтворення зримих, «промовляючих» прикмет ще не зовсім забутого старшим поколінням недалекого минулого («Великий Гетсбі», 1974), і, що найголовніше, дуже часто відтворюється це минуле за допомогою жанрових форм, для нього характерних (наприклад, жанр «чорного фільму» щодо епохи 30–40-х років, як, приміром, у «Китайському кварталі» Р. Поланського). У цьому випадку об'єктом уваги робиться вже не стільки сама епоха, скільки її уявлення про саму себе, створюється її зовнішня «подоба» (включно із шрифтом вступних титрів).

Основною характерною рисою ретрофільму стає, таким чином, стилізація, його основним завданням — не стільки

щось розповісти про минуле, скільки передати сам «дух минулого», як, наприклад, у «Балі» (1984) Е. Сколи, в кожному танцювальному епізоді якого характерні для свого часу типажі під відповідну музику вступають в окреслені пантомімою відносини, ілюструючи окремі вузлові моменти недавньої французької історії. Рух реальної історії представлений тут зміною естетичних стилів, місце самого історичного минулого займають уявлення глядачів та стереотипи відносно минулого, що мають витоки, зазвичай, із «поп-культури».

Для поетики кіно досвід «ретрофільму» має певну цінність, обумовлюючи високі вимоги документальної достовірності художнього образу та сприяючи розробці виразних можливостей кінематографа у створенні конкретно-історичного часу. Див. «Ностальгійний фільм».

РІЗДВЯНЕ КІНО [англ. Christmas Movie] — фільми, створенні до святкування одного з найбільш священних християнських свят — Різдва Христового. Ці фільми відображують емоції та почуття людей у цю пору року. Часто світло, надія,

доброзичливість і взаємна повага показані в цих історіях, які можуть бути реалізовані у музичному жанрі, драмі, комедії. Ось деякі фільми: «Скрудж» (Scrooge, 1935), «Різдвяний гімн» (A Christmas Carol, 1938), «Святкова відпустка» (Holiday Inn, 1942), «Диво на 34-й вулиці» (Miracle on 34th Street, 1946), «Санта Клаус» (The Santa Clause, 1994).

РОМАНТИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Romance] — піджанр, у якому розповідається про кохання однієї пари, яке вони проносять через усі переживання, страждання і випробування, що зустрічаються на їхньому шляху. Найчастіше цю пару

грають провідні актори. Завдяки почуттю герої перемагають будь-які перешкоди, що заважають їм об'єднатися. Під час перегляду фільмів цього жанру глядач ототожнює себе з головними героями, прагнучи урізноманітнити своє буденне життя. Позбавлене взаємності кохання, заборонене кохання та кохання з першого погляду є типовими темами цього жанру: «Маленькі жінки» (Little Women, 1933, 1994–1995), «Касабланка» (Casablanca, 1942), «Forever Amber» (1947), «Три монети у фонтані» (Three Coins in a Fountain, 1954) і «Блакитна лагуна» (The blue Lagoon, 1979). Див. «Мелодрама», «Лавсторі».

САУТЕРН [англ. South-ern — південний] — за аналогією з терміном «вестерн» (західний), означає популярний жанр американського кіно у 20–30-х роках минулого століття. Див. «Вестерн».

САФАРИ ФІЛЬМ [англ. Safari Film] — підкатегорія пригодницького кіно, в якому більша частина дії розгортається у джунглях, де герої стикаються з різними труднощами та небезпеками. Основою для подібних фільмів часто були сюжети книжок, в яких розповідалося про експедиції евро-

пейців у африканські джунглі в XIX столітті. Приклади фільмів: «Король джунглів» (1933), «Книга джунглів» (1942, 1994), «Смарагдовий ліс» (1985), «Берег москітів» (1986) та ін.

СЕКСПЛУАТАТОРСЬКІ ФІЛЬМИ [англ. Sexploitation Films] — фільми, в яких з метою отримання прибутку використовують відверті сексуальні сцени й теми, пов'язані із сексом. Іншими словами, фільми, що експлуатують інтерес публіки до сексу.

РОДИННА САГА — гангстерський фільм про «сім'ю». Див. «Гангстерський фільм».

СЕРЖАНТСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Combat Film] — різновид воєнно-пригодницького жанру в американському кіно, що дістав розповсюдження у 50-х роках.

На противагу воєнним полотнам типу «Найдовшого дня» або «Битви за виступ», що відтворюють, зазвичай, значну операцію у масштабах не менше ніж одного з фронтів, предметом зображення у «сержантських фільмах» ставала яка-небудь ізольована акція одного невеликого підрозділу. Їхня особлива популярність у 50-ті роки і сама назва цього голлівудського еквівалента «історії взводу» — жанру, добре відомого за зарубіжною воєнною літературою, — пов'язуються в американському кінознавстві із зіграною Джоном Вейном у 1950 році роллю сержанта Страйкера у фільмі «Піски Івондзіми» (реж. А. Дуен). Сержант Страйкер невблаганно відданий обов'язку, зберігає холонокровність у найнебезпечніших ситуаціях і вміє миттєво знайти в них єдино правильне рішення. Герой Вейна — старий добрий служака сержант, який спочатку викликає у новобранців недобррозичливу настороженість, але поступово завойо-

вує їхню повагу та відданість. Сержант Страйкер, крім статутних взаємовідносин, крім уз фронтового товариства, був ще пов'язаний із підлеглими відносинами наставник — вихованці.

Герой «сержантських фільмів» іноді мав інше військове звання — аж до полковника. Але він незмінно підпадав під «сержантизацію». З кінця 50-х років хвиля «сержантських фільмів» дещо спала. Однак з 1961 року із виходом на екран фільму «Гармати Навароне» різко зросла кількість фільмів, де основу сюжету складали дії групи сміливців у тилу ворога. Фільми ці були створені за однією схемою: розробка плану операції, підбір кандидатів, попереднє тренування і, нарешті, сама операція — зазвичай надзвичайно складна і відповідальна, пов'язана з нечуваним ризиком і неймовірними труднощами. Однак серед фільмів, створених на основі цієї схеми, були й цілком гідні.

У 80-х роках XX століття інтерес до «сержантських фільмів» різко згасає. Найбільш цікаву спробу реанімувати жанр зробив С. Кубрик. У фільмі «Цільнометалева оболонка» (1987) він досліджує психоло-

гію війни і взаємовідносини підлеглою і наставника.

СІТКОМ [англ. Sitcom скор. від Situation + Comedy — ситуаційна комедія] — Див. «Комедія становищ».

С Л Ь О З О Т О Ч И В И Й ФІЛЬМ [англ. Weepee Film] — фільми, в яких використовуються певні прийоми, що примушують глядачів плакати. Зазвичай, це романтичні фільми про самопожертву кохання без взаємності, справжню дружбу. Фільми розраховані здебільшого на сентиментального глядача. Класичні фільми: «Роман, який запам'ятається» (An Affair to Remember, 1957) і «Історія кохання» (Love Story, 1970). Див. «Романтичний фільм», «Мелодрама».

СПОРТИВНЕ КІНО — значну популярність серед творців пригодницьких фільмів має і спорт. На диво мало стрічок, що заслуговують на повагу, знято про футбол — про спорт номер один у світі. Але інші види спорту, також загальновідомі в багатьох країнах, знайшли своє відображення в декількох чудових картинах. Наприклад, бокс-фільми «Роккі»

(1976) і «Шалений бик» (1980), перегони — «Бродвейська програма» (1934) і «Коло Фара» (1983) і мотоспорт — «Ревнатопу» (1938) і «Дні грому» (1990). Крім документальних стрічок, таких як «Олімпія» (1938), вийшло також декілька ігрових картин, присвячених Олімпійським іграм. Одним з найбільш вдалих був фільм «Вогняні колісничі» (1981) — про англійських бігунів на Олімпійських іграх 1924 року.

Оскільки Голлівуд тривалий час домінував на світовому ринку, багато пригодницьких стрічок було знято на матеріалі видів спорту, найбільш популярних в Америці, — бейсболу, баскетболу, американського футболу та хокею з шайбою. І все ж найкращі американські фільми про спорт пов'язані з бейсболом. Деякі з них навіть знайшли відгук в аудиторії глядачів інших країн, незважаючи на те, що правила цієї гри залишалися для них таємницею за сімома печатями. Наприклад, у картині «Мінус вісім людей» (1988) розповідається про легендарну команду «Вайт Соке» з Чикаго, яка виявилася причетною до скандалу про хабарі під час чемпіонату 1919 року. У фільмі «Поле мрії»

(1989) Р. Ліотта грає привида одного з гравців тієї команди — Джона Джексона (Босоногого), який вмовляє фермера (Кевін Костнер) спорудити на своїй землі бейсбольне поле.

СУДОВИЙ ФІЛЬМ [англ. Lawyer Film] — драми із судового залу. Адвокат, центральна постать фільму, який намагається розплутати справу свого

клієнта. Розслідуванням і процедурою хитрого перехресного допиту свідків намагається довести невинність або провину підсудного. Деякі фільми: «Анатомія вбивства» (Anatomy of a Murder, 1959), «Нюрнберзький процес» (Judgment at Nuremberg, 1961), «Зазубрене лезо» (Jagged Edge, 1985), «Звинувачуваний» (The Accused, 1988), «Фірма» (The Firm, 1993).

ТРИЛЕР [англ. Thriller, від Thril — викликати тремтіння] — трилер використовує специфічні засоби, щоб викликати у глядача активне співпереживання, пов'язане зі збудженням сильних емоцій: тривожного очікування, неспокою, страху тощо. У трилері розповідь ведеться від особи жертви або злочинця. У трилері широко використовується сюжетний прийом затягування драматичної паузи, що викликає у глядача напружене очікування і нервове занепокоєння («саспенс»), а також виразні сильнодіючі засоби — натуралістичні подробиці, раптові крупні плани, шумові ефекти, затемнений кадр, що приховує загрозу, напружений музичний супровід.

За визначенням Р. Макдональда, у детективі дія рухається назад у часі, до розгадки; у трилері — вперед, до катастрофи. Розрізняти ці жанри не завжди легко і один часто складається з елементів іншого. Яскраві зразки трилера в кіно — фільми А. Хічкока, який майстерно використовував техніку кіно для нагнітання сюжетної напруги (саспенсу) і керування емоціями глядачів.

Іншим майстром трилеру був німецький режисер Ф. Ланг («Шпигуни», Spione; 1928; «М», 1931), який з 1936 р. працював у Голлівуді («Жінка у вікні», The Woman in the Window; 1944 та ін.). Якщо в 30-ті роки ХХ століття для голлівудського трилера були характерні комедійні елементи («Це дивовижний світ», It's a Wonderful World; 1939 та ін.), то на початку війни жанр набув більш похмурих тонів: «Найманий вбивця» (This Gun for Hire; 1942), «Великий годинник» (The Big Clock; 1948) та ін. Традиції трилеру були перероблені за стилістикою «чорного фільму». Зародився піджанр — фільми про пограбування — heist movie («Асфальтові джунгли», The Asphalt Jungle, 1950).

Серед різновидів жанру можна назвати шпигунський трилер, кращі зразки якого пов'язані з Другою світовою війною — «П'ять пальців» (5 Fingers, 1952), «Я був двійником Монті» (I Was Monty's Double; Велика Британія, 1958) або холодною війною; «Шпигун, що прийшов із холоду» (The Spy Who Came in from the Cold, 1965, Велика Британія, за Джоном Ле Карре). У 60—70-х роках багато в чому через убивство

Кеннеді та Вотергейт, зажив популярності політичний трилер, «золотим стандартом» якого можна вважати фільм Джона Франкенхаймера «Маньчжурський кандидат» (The Manchurian Candidate, 1962). Картина «День шакала» (The Day of the Jackal; Англія, 1973) розповідала про змову з метою вбивства Шарля де Голля; «Три дні Кондора» (Three Days of the Condor, 1975) — про залаштункову діяльність американських спецслужб; «Уся президентська рать» (All the President's Men, 1976) — про розслідування Вотергейтського скандалу. Але в цей же період жанр все частіше використовувався для експлуатації гострих або просто модних тем, виграючи в актуальності, однак подеколи втрачаючи в якості. Відзначилися роботи Брайана де Пальма, якого критики називали спадкоємцем Хічкока («Одягнений для вбивства, Dressed to Kill, 1980 та ін.). Елементи трилера присутні в багатьох фільмах Р. Поланського: «Ніж у воді» (Noz w wodzie; Польща, 1962), «На межі божевілля» (Frantic; США, 1988) та ін.

У Франції одним із перших майстрів жанру був А.-Ж. Клузо: «Ворон» (Le corbeau, 1943),

«Плата за страх» (Le salaire de la peur, 1953). На початку 50-х років ХХ століття набув популярності французький гангстерський цикл, багато в чому пов'язаний з ім'ям актора Ж. Габена. Серед перших і кращих фільмів цього циклу була картина Ж. Беккера «Не торкайся здобичі» (Touchez pas au grisbi, 1953).

У Німеччині низка режисерів зверталися до трилера заради осмислення впливу американської культури на європейську свідомість: «Американський солдат» (Der amerikanische Soldat, 1970, Р. В. Фассбіндера) і «Американський друг» (1977, Der amerikanische Freund, В. Вендерса за Патрицією Хайсміт).

В англomовному кіно останні півтора десятиліття традиції жанру авторськи переробляли П. Уір («Свідок», Witness, 1985); Д. Коен («Просто, як кров», Blood Simple, 1984 і «Перевал Міллера», Miller's Crossing, 1990); Д. Мамет («Гральний будинок», House of Games, 1987 і «Вбивство», Homicide, 1992); Б. Сінгер («Підозрілі особи», The Usual Suspects, 1995); Д. Бойл («Неглибока могила», Shallow Grave, 1995).

ТРЕШ [англ. Trash — мотлох] — група фільмів, що не мають певної теми і жанру. Вважається, що треш змінив кітч тому, що зникли єдині критерії краси. Ширпотреб даремно прагне відтворити високі зразки, але в результаті створює сміття. Причина в тому, що самі зразки поставлені на поточне виробництво і швидко змінюють один одного. Власне, треш виникає тому, що ремісники (зазвичай їх називають професіоналами) неспроможні наздогнати моду, яку вони помилково приймають за красу. Треш взагалі не шукає ніякої краси. Його цікавить екстремальне в найбільш конвертованій формі. Треш просто поза критеріями краси чи вульгарності. Він також поза модою. Коли з мотлоху прагнуть створити моду, то виходить гранж, а не треш. При-

кладом цього жанру може бути фільм «Напад жінки з 50-футовою ногою» (Attack of the Fifty Foot Woman, 1957) і «Кривавий замок Дракули» (Blood of Dracula's Castle, 1967). Див. «Шлок муві», «Кітч», «Кіно категорії «Б».

ТЮРЕМНИЙ ФІЛЬМ [англ. Prison Film] — цей піджанр асоціюється з історією фільму, контекст якого пов'язаний з ув'язненням і атмосферою в тюремному середовищі. Події, що відбуваються в цьому середовищі, складаються з несправедливості, правосуддя та втечі. Люди, засуджені незаконно, часто є центральними персонажами. Деякі фільми: «Міст через річку Квай» (The Bridge on the River Kwai, 1957), «Велика втеча» (The Great Escape, 1963), «Метелик» (Papillon, 1973).

УТОПІЯ [від грец. U — ні + Toros — місце, яке не існує; за іншою версією, від Eu — благо + Toros — місце, тобто благословенна країна] — позбавлене наукового обґрунтування зображення ідеального суспільного ладу. Жанр наукової фантастики, який містить перелік усіх творів із нереальними планами соціальних перетворень. Тер-

мін походить від назви книги Т. Мора (XVI ст.). У кінематографі відомо декілька звернень до цього жанру — «Туманність Андромеди» (1967), «Двохсотлітня людина» (2001) та ін. Значне розповсюдження в кінематографі дістали фільми-передження, що песимістично змальовували майбутнє. Див. «Антиутопія» і «Кіберпанк».

ФАНТАСМАГОРІЯ [від грец. Phantasma — видіння, привид і Agoreuo — кажу] — щось нереальне, химерні видіння, маячливі фантазії, мана. У кінематографі — піджанр фантастики, фільм про щось нереальне, що зображує химерні видіння, маячливі фантазії. Фільми: «Куб», «Обід голяка».

ФАНТАСТИКА В КІНО — батьком кінофантастики слід уважати француза Ж. Мельєса, який вже в 1896 році (наступного року після винайдення кінематографа) почав знімати казкові, містичні, фантастичні історії. Хоча перші стрічки зі справжнім науковим сюжетом та антуражем були створені на початку ХХ століття: «Завоювання повітря» (1901) Ф. Зекка і «Подорож на Місяць» (1902) Мельєса. До речі, у другій картині використані мотиви з творів Ж. Верна, що підкреслює зв'язок фантастичного кіно з літературною традицією — і не лише ХІХ століття, коли фантастична література стала самостійним напрямом, але й творів попередніх століть. По суті, всі міфи та популярні сюжетні конструкції кінофантастики запозичені з кни-

жок, легенд, сказань. Усілякі подорожі на інші планети або мандрівки в часі, антиутопії про світ майбутнього або застереження про непередбачуваний розвиток подій у теперішньому, різноманітні надприродні створіння — на зразок Франкенштейна, Голема, Дракули — або вчені-експериментатори типу «людини-невидимки» і «доктора Жекіла», різноманітні фантазії, коміксові твори — усе це так чи інакше взяте з фантастичної літератури.

Однак за своїми жанровими характеристиками феєрії мало чим відрізняються від типової літературної «фентезії», або «легкої фантастики». Крім того, у фантастичному кіно зберігається поділ на «science-fiction», тобто «наукову фантастику», і «weird fiction», або «моторошну, надприродну фантастику». «Fantasy» найбільш наближена до пригодницького твору (але ж фантастика — це один із жанрів пригодницького мегажанру, тобто групи жанрів). У свою чергу, «weird fiction» змикається з «horror», наприклад, з «фільмами жахів» у всій їх різноманітності. Іноді досить важко визначити чітку межу.

Ще один «загін» фантастичних стрічок утворюють «бойо-

вики», дія яких відбувається в найближчому або віддаленому майбутньому. Однак, кращі з них неминуче змикаються з жанром антиутопії, що має відношення вже до серйозної, «наукової фантастики». Перш за все, слід назвати серіал про «безумного Макса» (1979—1985) австралійця Дж. Міллера, фільми «Втеча з Нью-Йорка» (1981) Дж. Карпентера, «Блейд-раннер» (1982) Р. Скотта, «Термінатор» (1984) Дж. Камерона. А от стрічка «Робот-поліцейський» (1987) П. Верхувена чомусь сприймається як реальна історія з теперішнього з допоміжними атракціями фантастичного штибу для розваги публіки. Вона позбавлена глибини пророцтва і застереження, яка відрізняє кращі фантастичні фільми, навіть ті, що обходяться без супертехніки. Ну, а маса наслідувальних, спекулятивних картин («Клас 1984 року» М. Лестера, 1982; «1990: Вояки із Бронксу» Е. Дж. Кастелларі, 1983; його ж «Втеча із Бронксу», «Вояки 2072 року» Л. Фульчі, «Кордон міста» А. Ліпстанда — усі 1984; «Роллерблейд» Д. Дж. Джексона, 1986 та ін.), постійно тиражуючи винайдені «першопрохідниками» прийоми, лише

дискредитують цей жанр, що має успіх у глядачів.

Фантастичні мотиви можуть бути присутніми в мелодрамах, любовних історіях, мюзиклах («Вулиці у вогні», 1984 і «На перехресті шляхів», 1986, обидва — В. Хілла; «Сум'яття в думках», 1985 і «Укладаються на небесах», 1987, обидва — Е. Рудолфа, «Майкл» Н. Ефрон, 1996), у легких еротичних стрічках («Амазонки на місяці» Дж. Лендіса, Дж. Данте, К. Готтліба, П. Хортон, Р.К. Вайсса, 1986; «Земні жінки легкодоступні» Дж. Темпла, 1989), у більш провокаційних картинах («Рідке небо» С. Цукермана, 1986) і навіть у жорстких порнофільмах («Зірка Бейб», «Ультраплоть»). Див. «Комікси в кіно», «Надприродна (моторошна) фантастика», «Науково-фантастичний фільм».

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ФІЛЬМ [англ. Feminist Film] — це фільм виключно для жінок і про жінок. У феміністичних фільмах чоловіки зазвичай не розглядаються, однак простежуються певні сексуальні стереотипи — чи то жіночий, чи чоловічий, бо фільм оснований на сексизмі. Прикладами

можуть бути фільми: «Фільм про Жінку Хто» (Film About a Woman Who, 1974), «Супердайк» (Superdyke, 1975), «Підготовка» (Getting Ready, 1977).

ФІЛЬМ ДІЇ – Див. «Бойовик».

ФІЛЬМ ЧОЛОВІЧОЇ ДІЇ [англ. Male Action Film's] – термін цей – за всієї його умовності – приблизно відповідає прийнятому в нас означенню – гостросюжетні фільми. З тією лише різницею, що не всі військові фільми, у тому числі не всі американські військові фільми, доречно віднести до гостросюжетних. Твори триєдиного жанру, про який мовиться, називаються зазвичай просто фільмами дії. Див. «Бойовик».

ФІЛЬМ ПРО ПРИВИДІВ [англ. Ghost Film] – мали різну спрямованість. Під час зародження жанру часто це були гумористичні фільми і комедії. Зазвичай фільми про привидів не були фільмами жахів. У фільмах цього жанру привиди допомагають людям переосмислити хибні вчинки, які вони зробили: «Верх» (Torrey, 1937), «Здивування містера

Бландена» (The Amazing Mr. Blunden, 1972), «Туман» (The Fog, 1979).

ФІЛЬМ ПЛАЦА І ШПАГИ – жанр французького кіно, популярний у 50-х – на початку 70-х років. Цей жанр для Франції був тим самим, що вестерн для Америки. Фільм плаща і шпаги перекручує історичну реальність, виявляючись набором малюнків літературного походження, які все більше віддаляються від реальності. Найпопулярніший актор жанру Жан Марє відроджував легендарний образ лицаря, який повинен звільнити свою полонену принцесу... Один французький критик щодо лицарського амплуа Ж. Марє саркастично зазначив: «Він дивовижний як атлет і як актор; мені здається, в його особі ми здобули нового Е. Флінна».

Найбільш відомі фільми плаща і шпаги: «Три мушкетери», «Горбань», «Таємниця Бургунського двору», «Паризькі таємниці», «Залізна маска», «Капітан», серіал «Анжеліка».

ФІЛЬМ НАСИЛЬСТВА [англ. Violence-Films] – різновид фільму жахів. Див. «Фільм жахів».

ФІЛЬМ ПЕРЕСЛІДУВАННЯ [англ. Film a Chase; Chase Movie] – фільми цієї категорії будуються на пересуванні головного героя, якого переслідують хижак або група людей. Класичні фільми: «Ніч мисливців» (The Night of the Hunter, 1955), «Погоня» (The Chase, 1966), «Дуель» (1971). Один з найкращих ранніх фільмів цього жанру «Генерал» (The General, 1926, реж. Бастер Кітон).

ФІЛЬМ ЖАХІВ [англ. Horror Film] – елементи фантазмагорії та кошмару з'явилися вже на початку ХХ століття у фільмах Ж. Мел'єса. Розквіт жанру відбувся в Німеччині, де було вигадано багато популярних у майбутньому тем. «Працький студент» (Der Student von Prag, 1913) був однією з перших стрічок на тему двійників, «Голем» (Der Golem, 1915) розповідав про оживлення глиняного велетня. Суб'єктивне перекручування у працях німецького кіноекспресіонізму природно викликало звернення до гіньюлю: у «Кабінеті доктора Калігарі» (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920) з'явився божевільний убивця, а в стрічці «Носферату, симфонія жаху» (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1921, Ф. В. Мурнау)

вперше був використаний сюжет «Дракули» Б. Стокера.

У Голлівуді в німий період жанр пов'язаний перш за все з іменами актора Л. Чені, майстра гриму і перевтілення, і режисера Т. Браунінга. З приходом звуку в кіно студія «Юніверсал» випустила фільми «Дракула» (Dracula, 1931) Т. Браунінга і «Франкенштейн» (Frankenstein, 1931) Дж. Вейла. У першому головному зіграв В. Лугоши, у другому – Б. Карлофф. За обома акторами назавжди закріпилося амплуа страховиськ і вбивць, а стрічки викликали серію продовжень, як і «Мумія» (The Mummy, 1932) К. Фройнда і «Людина-невидимка» (The Invisible Man, 1933) Вейла. Сіквели частіше не поступалися оригіналам або й перевершували їх («Наречена Франкенштейна», The Bride of Frankenstein, 1935, Вейла). В 1932 році Ф. Марч зіграв доктора Джекілла і містера Хайда в однойменному фільмі Р. Мамуляна (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), що залишається кращою екранізацією повісті Р.Л. Стівенсона. Того ж року фільм В. Гальперіна «Білий зомбі» (White Zombie) передбачив поетичний підхід до жанру продюсера В. Лютонна, який зняв у 40-ві

роки дев'ять картин на студії «РКО». Лютон покладався не на шоківі ефекти, а на пронизливу атмосферу страху. Увага до деталей, дивовижні операторські та режисерські роботи роблять ці стрічки вершиною жанру: «Котяче плем'я» (Cat People, 1942), «Я йшла поряд із зомбі» (I Walked With a Zombie, 1943) та ін. Крацим режисером групи Лютона був Ж. Турнер, який пізніше використав ту ж стилістику у фільмі «Ніч демона» (Night of the Demon, Англія, 1958). Картина про привидів «Непрохани» (The Uninvited, 1944) — один із останніх класичних фільмів жаху «золотого віку» Голлівуду.

У 50-ті роки жанр поступився місцем науковій фантастиці, яка використовувала його елементи, зокрема в таких вдалих картинах, як «Щось» (The Thing, 1951) і «Вторгнення викрадачів тіл» (Invasion of the Body Snatchers, 1955). Зіркою малобюджетних фільмів жахів став В. Прайс, часто в ролях божевільних вчених. Наприкінці десятиліття в Англії студія «Хаммер» налагодила поточний випуск картин цього жанру, серед яких з'явилося декілька гідних картин: «Няня» (The Nanny, 1965), «Рептилія»

(Reptile, 1966) та ін. У Франції Ж. Франжю зняв ліричний фільм жаху «Очі без обличчя» (Les yeux sans visage, 1959). Дві картини 1960 року поклали початок сучасному жанру фільмів про маніяків (slasher movie): «Той, що підглядає» (Peeping Tom, Велика Британія, М. Павела) і «Психоз» (Psycho, США, А. Хічкока). Хічкок зняв також один з перших фільмів про протистояння людей ворожим і загадковим силам природи — «Птахи» (The Birds, 1963). Фільм Дж. Клейтона «Невинні» (The Innocents, Велика Британія, 1961) був стильною переробкою повісті Г. Джеймса «Поворот гвинта». На початку 60-х років у США Р. Кормен зняв серію стрічок за розповідями Е. По, які відрізнялися яскравістю образів, вивірною стилістикою, але недбалючим ставленням до оригіналів. У цей же час з'явилися кращі зразки жанру в Японії, засновані на легендах про привидів: «Кайдани» М. Кобаясі, «Бісова баба» К. Сіндо (обидва 1964 року), «Чорні кішки в бамбукових заростях» Сіндо (1968).

У 70-ті роки жанр зазнав філософського і метафізичного переосмислення: «Валерія та її тиждень див» (Valerie a tyden

divu, Чехословаччина, 1970) Я. Іреша; «А тепер не дивись» (Don't Look Now, Велика Британія, 1973) Н. Роєга. В Італії Д. Ардженто, йдучи по слідах свого попередника М. Бава, об'єднав у своїх кращих фільмах крайню жорстокість з казковою нереальністю дії: «Зітхання» (Suspiria, 1977) і «Феномени» (Phenomena, 1985). Канадець Д. Кроненберг додав до жанру притчові елементи і моральний вимір: «Дрож» (Shivers, 1975), «Відеодром» (Videodrome, 1982) тощо. У США Дж. Карпентер зняв декілька стрічок, що виділялися з-поміж комерційного потоку, зокрема «Передень Дня всіх святих» (Halloween, 1978). Популярні в 80-ті роки серіали — «Кошмар на вулиці В'язів» (Nightmare on Elm Street), «П'ятниця, 13-те» (Friday the 13th) та ін. — не додали до жанру нічого нового, крім кривавих спецефектів. Серед кращих зразків жанру 90-х років — фільми «Дзеркальна шкіра» (Reflecting Skin, 1990) Ф. Рідлі та «Сім» (Seven, 1995) Д. Фінчера. Приклади фільмів «Ніч живих мерців» (1968), «Той, що виганяє диявола» (1973), «Керрі» (1976), «Ознака» (1976), «Хеллоуїн» (1978), «П'ятниця, 13-те» (1980), «Кош-

мар на вулиці В'язів» (1984), «Повсталі з пекла» (1987).

ФІЛЬМИ КАТАСТРОФ [англ. Catastrophe Film] — жанр фільму, в центрі сюжету якого значні (іноді глобальні) катастрофи, стихійні лиха, епідемії тощо. Термін з'явився в 70-ті роки після виходу фільмів «Пригоди «Посейдона» (1972) Р. Німа і «Пекло в піднебесі» (1974) Е. Аллена і Дж. Гіллерміна. Серед інших фільмів цього жанру треба відзначити: «Землетрус» (1974) М. Робсона, «Лавина» (1978) К. Аллена, «Ланцюгова реакція» (1980) І. Беррі, «Смерч» (1996) Я. де Бонта, «Вулкан» (1997) Н. Джексона. У жанрі фільму катастроф зроблена і радянська стрічка «Екіпаж» (1980).

Жанр катастроф передбачає наявність у картині зіркового складу виконавців, чий персонажі опиняються в критичній ситуації: в картині «Пригоди «Посейдона» Джин Хекмен рятує тих, хто вижив під час корабельної аварії; у фільмі «Пекло в піднебесі» Пол Ньюмен і Стів Мак-Куїн евакуюють людей з палаючого хмарочосу; зловісною, від якої холоне кров, варіацією на ту ж тему став фільм Стівена Спілберга «Щелепи»

(1975), де курортне містечко тероризує велика біла акула.

ФУТУРИЗМ [від лат. *Futurum* — майбутнє] — авангардистський напрям в європейському мистецтві 1910–1920-х років, зазвичай Італії та Росії. Футуристичний фільм — піджанр науково-фантастичного кіно, що змальовує песимістичне майбутнє, як правило, після глобальної катастрофи або ядерної війни. Найбільш відомі фільми: «Шалений Макс» (1977), «Водний світ» (1995). Див. «Кіберпанк».

ФЕНТЕЗИ В КІНО [англ. *Fantasy Film*] — жанр кінофеєрії, пов'язаний перш за все з ім'ям одного із засновників кінематографа — французом Ж. Мельєсом, який винайшов чи випадково відкрив багато основних трюків у кіно. Елементи феєрії або чарівного перетворення на екрані, звичайно ж, найчастіше використовувались у кіноказках. Однак і такі режисери, як Р. Клер («Уявна подорож», 1925; «Краса диявола», 1949) або Ф. Капра («Загублений горизонт», 1937; «Життя прекрасне», 1946) застосовували фантазійні методи в своїх фільмах.

Але справжнім розквітом феєричного (або легкого фантастичного) кінематографа треба вважати епоху супервидовищного кіно, що почалася з того моменту, коли в 1977 році на екрані вийшла картина «Зоряні війни» Дж. Лукаса, які її продовження «Імперія завдає удару у відповідь» (1980) Е. Кершнера та «І повернення Джидая» (1983) Р. Маркуенда. Усі вони є справжніми фантастичними стрічками казково-коміксового плану, що являли собою захопливе видовище для родинного перегляду, для глядачів будь-якого інтелектуального рівня. Кожен знайде в цих картинах своє, найбільш йому цікаве. Діти радіють казці, підлітків і молодь приваблює фантастика, техніка найвищого рівня, чудові спеціальні ефекти. Якщо ж шукати головну причину надзвичайного успіху Лукаса, який вигадав увесь серіал (фільми перебувають у першій «десятці» найкасовіших фільмів в історії американського кіно), то вона у правильно знайдений манері розповіді. Дж. Лукас створив іронічну, дотепну, іноді пародійну, типово постмодерністську, побудовану на всіляких цитатах і посиланнях, надзвичайно виразливу «зоряну фантазію».

Інші фентезі також близькі до стилістики коміксу (в першу чергу, всі екранізації популярних коміксів — «Супермен» Р. Доннера (1978); «Супермен II», (1980) і «Супермен III» (1981), обидва — Р. Лестера, «Супермен IV: Битва за світ» С. Дж. Ф'юрі (1986); «Флеш Гордон» М. Ходжеса (1980); «Людина-кажан» Л. Мартінсона (1966); однойменна версія Т. Бертонна (1988), після неї було створено ще три продовження — «Людина-кажан повертається» самого Бертонна (1992), а також «Людина-кажан назавжди» (1995) і «Бетмен і Робін» (1997) — обидва Дж. Шумахера). Якщо перший варіант «Бетмена» в 60-ті роки був більш казковим, призначений для дітей, то у версіях Т. Бертонна більш очевидно проглядає конструкція авантюрних романів «Плаща і шпаги» з благородним месником-захисником справедливості та привабливих дівчат, які дістаються йому в нагороду. Звичайно, не обійшлося без супервидовищних спецефектів, фантастичних трюків, новинок технічної думки.

До «фентезі» можна віднести відомий кіносеріал «Зоряний шлях», створений на основі популярного в 60-ті роки телесе-

ріалу (першим у циклі був «Зоряний шлях» — фільм Р. Вайза, 1979; останнім, сьомим, поки є «Зоряний шлях — Наступне покоління» Д. Карсона, 1994). Багато стрічок зроблено як наслідування «Зоряних війн» («Битва за межами зірок» Дж.Т. Мураками, 1980; «Льодові пірати» С. Реффілла, 1984; невдалий у прокаті «кокос» за 47 млн доларів «Дюна» Д. Лінча, 1984 та ін.). Найкасовішою американською картиною (до повторного випуску в 1997 році «Зоряних війн» залишалася фантастична казка «Інопланетянин» (1982) С. Спілберга — добра, мила розповідь про те, як діти долають первісну неприязнь до інопланетної істоти і переймаються співчуттям до прибульця, намагаються йому допомогти.

У цілій низці сучасних «фентезі» з трюками відчувається вплив кінематографа Лукаса і Спілберга. Наприклад, у фільмі «Великий переполох у Малому Китаї» (1986) Дж. Карпентера, «Горянин» (1986) Р. Малкеї і навіть у картинах про ніндзя («Ніндзя III — Панування» С. Ферстенберга, 1985). Однак, можна згадати, що американські критики не без підстав вважають: на стрічки двох лідерів

супервидовищного кіно значно вплинули «самурайські фільми» А. Куросави. Зокрема, серіал «Зоряні війни» перегукується з його картиною «Три негідники в прихованій фортеці» (1958). А тепер усі східні міфи і легенди заново засвоюються в перекрученому вигляді, в американізованому варіанті, у формі високотехнічних «ігор для будь-якого віку». Цікаво, що й екранізації комп'ютерних ігор («Супербрати Маріо» Р. Мортон і А. Дженкел, 1993; «Вуличний боєць» С. де Соузі, 1994; «Смертельний бій» П. Андерсона, 1995) також стають близькими до естетики «фентезі» та кінокоміксів. Див. «Комікси в кіно», «Фантастика

в кіно», «Надприродна (мото-рошна) фантастика», «Науково-фантастичний фільм».

ХЕНТАЙ [Hentai] — з японської мови перекладається як «збочений». За межами Японії затвердилося його єдине значення «мальована еротика і порнографія», як статична, так і анімована. Першим хентай-аніме вважається OAV-серіал «Лоліта» (Lolita, 1984), а першим аніме, що визначив канон хентая, — OAV — серіал «Вершки першої ночі» (Cream Lemon, 1984—1986). Див. «Аніме».

ХОРРОР [англ. Horror] — Див. «Фільм жахів».

ЧОЛОВІЧА СЛЬОЗОТОЧИВА МЕЛОДРАМА [англ. Male Weepie] — жанрове формулювання, що з'явилося в американському критичному лексиконі на початку 70-х років після виходу на екрани фільмів «Крамер проти Крамера» і «Звичайні люди».

«ЧОРНА» КОМЕДІЯ [англ. Black Comedy] — комедія, побудована на використанні «чорного» гумору. «Чорні» комедії за предмет своєї забави мають відкидання моральних цінностей, що викликають похмуру посмішку. В «чорних» комедіях присутній сарказм щодо війни, смерті та хвороби. Кіножанр сформувався наприкінці 40-их — на початку 50-х років в Англії. Класичні фільми: «Леді вбивці» (Тру Ladykillers, 1955), «Рожевий фламінго» (Pink Flamingos, 1972), «Гарольд і Мод» (Harold and Maude, 1972), «Життя Браїна» (In the Life of Brian,

1979), «Поліестер» (Polyester, 1981), «Бітлджус» (Beetlejuice, 1988), «Сімейка Адамс» (The Addams Family, 1991), «Бартон Фінк» (Barton Fink, 1991), «Делікатеси» (Delicatessen, 1991), «Смерть їй личить» (1992). Див. «Комедія».

ЧІКАНО ФІЛЬМ [англ. Chicano Film] — фільми цього жанру почали створюватися з 1949 року та випускаються до сьогодні. Основна тема жанру обертається навколо мексикансько-американського питання, або конфронтації мексикано-американців і англо-американців. Звичайно, це протистояння не означає, що в реальному житті воно таке значне, як і в кінематографі. Приклади фільмів: «I am Joaquín» (1967), «З високо піднятою головою» (Walk Proud, 1979), «Стояти й доставляти» (Stand and Deliver, 1987).

ЧІЛЛЕР [англ. Chiller] — той, що призводить до ознобу. Див. «Фільм жахів».

ШПИГУНСЬКИЙ ФІЛЬМ [англ. Spy Film] — цей піджанр розповідає про діяльність шпигунів. Зазвичай, це шаблонна розповідь про розкриття агентів та їх загрозу національній або світовій безпеці. Фільми найчастіше базуються на реальних або вигаданих подіях,

які мали місце за часів «холодної війни» між США та СРСР. Психологічно такі фільми допомагали розрядити напругу між сторонами, втягнутими у конфлікт.

ШОКЕР [англ. Shocker] — той, що призводить до стану шоку. Див. «Фільм жахів».

ЯКУДЗА-ЕЙГА [Yakuza Eiga] — жанр гангстерського кіно, який виник у Японії в 60-ті роки. «Якудза-ейга» спирається на схеми та мотиви класичних фехтувальних фільмів (Див. «Кенгекі»). Роніна, який карає зло, змінює якудза, своєрідний кентавр, породжений «кенгекі» та гангстерським фільмом. В «якудза-ейга» відсутня відданість самурая своєму сюзерену, але є відданість рядового гангстера босу. Недарма рядових членів клану називають «кобун» — синок. Принцип відданості знову покладено в основу. Повторюючи канон «кенгекі», в «якудза-ейга» дія теж обмежується темпераментною сутичкою, але тільки не на мечях, а з вогнепальною зброєю. Серійність і сталість ситуацій і характерів також поєднує ці стрічки. Зміст фільму про якудза легко зводиться до однієї схеми.

Певний район великого міста з розкішними сучасними будовами із скла та бетону. Тут здавна хазяїнує «сім'я» якудза. Її бос — особистість виняткова, мета його життя — захищати рядових мешканців від беззаконня за своїм власним зводом законів. У цьому ж районі з'являється інший клан якудза,

в якому бос — безжальний негідник і холонокровний убивця. Двигуном сюжету є спроби «поганого» боса витіснити з району «доброго». Зазвичай у першій сутичці гине порядний і добрий. І тут у дію вступає герой фільму, якого грає хтось із касових акторів. Він один із «синків», якого не було поруч з «добрим» босом, коли той потребував захисту. Він міг у цей час просто самотньо блукати або відбувати тюремне ув'язнення за минулі злочини. Тепер набирає сили «обов'язок відданості». «Синок» вривається в лігво ворога, вбиває силу-силенну приборчників «поганого» боса і, помстившись за вбивство хазяїна, йде з повинною до поліції.

Герой, проливши певну кількість крові, відбувши належне законом покарання, з'являється згодом у наступному фільмі, щоб знову поринути в кривавий бій з новими супротивниками.

«Якудза-ейга» перебувала на вершині успіху в 70–80-х роках і мала успіх у США. Підтвердженням можуть бути фільми «Якудза» С. Поллака і «Чорний дощ» Р. Скотта. У жанрі «якудза-ейга» і «кенгекі» працює і популярний режисер Джон Ву.

ЯПОНСЬКИЙ ХОРРОР [англ. J-Horror] — жанр в японському кінематографі, який з'явився наприкінці 50-х років. Японський хоррор став провідною частиною азіатського екстремального і радикального кіно, частково через несподіваний погляд на дійсність і витончені сцени насильства, а в більшій мірі через незнання західним глядачем витоків і метафорики цих фільмів. Японські фільми жахів складаються з елементів інших традиційних

жанрів, які автентично розвивалися протягом усієї історії японського кінематографа. Японські жахи: «Королівська битва» Кінджі Фукасакі, в якій школярі змушені брати участь у витонченій грі та вбивати один одного; «Спіраль» Хігучинські, де відбувається маса раптових смертей від невідомих стихійних змін; «Живий» Ріюхея Кітамурі; «Casshern» Казуакі Кірія; «Тецуо» і «Тецуо-2: Тіло-кувалда»; серіал «Guinea pigs».

КІНОВИРОБНИЦТВО

АМЕРИКАНСЬКА НІЧ [фр. La Nuit Americaine; англ. Day for Night, D/N] — зйомка при денному світлі, але з отриманням нічного ефекту завдяки недотриманню, фільтрам або друку, або їх комбінації. Таку зйомку проводять через те, що вночі неможливо ефективно знімати велику ділянку, коли освітлення навіть обмежених ділянок дуже дороге і складне.

АМЕРИКАНСЬКИЙ МОНТАЖ [англ. American Montage] — термін, що увійшов у вжиток в 20-ті роки. «Паралельний монтаж», що набув поширення в США, застосовувався для по-

казу декількох дій у короткий відрізок часу. Завдяки цьому фільм ставав динамічнішим.

АНІМАСКОП [Animascope] — технологія, розроблена в США, щоб полегшити роботу аніматорів. Актори знімалися в русі на чорному тлі. Потім на силуетне зображення накладали тло і промальовували. Див. «Анімація».

АНІМАТРОНІКА [Animatronic] — маріонетка, рухами якої на відстані керує аніматор. Механізми, розташовані всередині ляльки, звичайно складаються з тросів і радіокерованих електродвигунів, за допомогою яких здійснюються рухи очей, повороти голови тощо.

Аніматроніку широко використовують у процесах створення віртуального руху.

БАГАТОКРАТНЕ ЕКСПОНУВАННЯ [англ. Multiple Exposure] — прийом комбінованої кінозйомки, заснований на поєднанні в кадрі декількох зображень шляхом послідовної зйомки різних об'єктів на одну кіноплівку. При багатократному експонуванні всього кадру одне зображення мовби накладається на інше, виходить кадр, що складається з декількох зображень, які взаємно просвічуються. Багатократне експонування використовують: для посилення виразності епізоду, що знімається (наприклад, сцени спогадів, сновидінь); для отримання зображення у вигляді напливу; при необхідності включити

в кадр зображення дощу, снігу, різних написів, схем і т. д. Див. «Подвійна експозиція».

БЛУКАЮЧА МАСКА [англ. Traveling Matte] — метод комбінованої зйомки з використанням білого силуету на чорному тлі для визначення зони заміщення, ЩО дозволяє помістити героя в найнеймовірнішу обстановку. Блукаюча маска також дозволяє сумістити в одному кадрі людей звичайних з велетнями і т. д.

БУТАФОРІЯ [англ. Scenery] — предмети декоративного та ігрового оформлення зйомки, що імітують зовнішній вигляд оригіналів, але з використанням дешевших і легших матеріалів.

ВЕСТЕРНМЕН [англ. Westernman] — так у США в 30—50-х роках називали режисерів, що спеціалізуються на постановках вестернів. Див. «Вестерн».

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ У КІНО [англ. Virtual Reality] — надзвичайно популярна комп'ютерна технологія, що дозволяє користувачу імітувати проникнення в комп'ютерний світ, ототожнюючи себе за допомогою підключених до тіла датчиків (шолом, рукавички) з вибраним комп'ютерним персонажем, фізично переживати всілякі відчуття від ширяння в невагомості аж до занять сексом. Сьогодні особливо популярна тема в кіно. Звідси часта агресивність віртуальних створінь.

Віртуальні монстри, утікачі комп'ютерних мереж, кочу-

ють по екранах: «Викриття» (Disclosure, 1994) реж. Б. Левінсон; «Матриця» останній віртуальний писк 90-х; «Дивні дні» (1995) «Нірвана», «Екзистенція», «13 поверх».

ВИКОНАВЧИЙ ПРОДЮСЕР [англ. Executive Producer] — продюсер, який не має відношення до жодного технічного аспекту виробництва фільму, але несе відповідальність за кінцевий продукт. Звичайно виконавчий продюсер розв'язує ділові і правові питання.

ВНУТРІКАДРОВИЙ МОНТАЖ — монтаж, який здійснюється за допомогою стаціонарного панорамування — поворотом кінокамери навколо своєї осі або рухом кіноапарата в простір сцени, що знімається.

ГЕГ [англ. Gag] — термін, що виник в англійському театрі в середині XIX століття. Гегами називалися фрази, жарти, які актор імпровізував під час виконання ролі. У період німого кіно гегами стали називатися комічні трюки, що широко використовувались у комічних стрічках і часом набували характеру вставних епізодів. Б. Кітон, Р. Ллойд, М. Ліндер та ін., широко застосовували геги, самі склали їх. Ч. Чаплін по-новому використову-

вав геги, надавши їм особливої значущості в німому комічному. У звуковому кіно геги використовуються і в діалозі, надаючи дії несподіваних, комедійних акцентів.

ГЕГМЕН [англ. Gagman] — автор комічних ефектів, трюків, дотепів, що допомагає сценаристу і режисеру в роботі над сценарієм і фільмом. Професія гегмен набула широкого розповсюдження в Голлівуді, де процес створення сценарію поділений на декілька стадій.

ДЕВЕЛОПМЕНТ [англ. Development — розвиток] — перші етапи розвитку кінопроєкту, що включають розробку ідеї, доопрацювання сценарію (якщо проєкт починався з розгляду готового сценарію) до розкадрування і пошуку команди та первинного фінансування. Девелопмент завершується створенням пакета.

ДИВЕРСИФІКАЦІЯ КІНОІНДУСТРІЇ [лат. Diversus — різний + Facere — робити] — злиття кінокомпаній з банківським і промисловим капіталом з метою стійкішого фінансування кінематографа.

ДИКТОРСЬКИЙ ТЕКСТ [англ. Commentary] — уводить глядача в обстановку дії, дає оцінку подій і характерів, зв'язує між собою окремі епізоди фільму. Вміло поєднаний з дією в кадрі, дикторський текст розширює композиційні можливості викладу сюжету картини. Застосування дикторського тексту в кіно почалося з появою звуку. У практику світового кіно дикторський текст як компонент ігрового фільму активно увійшов наприкінці 40-х рр. і поступово завоював

міцне місце серед виразних, засобів кінематографа. У документальному і науково-популярному кіно дикторський текст має важливу функцію осмислення образотворчого матеріалу. Крім «монологічних» форм дикторського тексту (голос автора або оповідача) в документальному кіно також використовується «діалогічний» коментар, побудований як живе спілкування з героями, або розмова декількох співбесідників між собою.

ДИНАМІЧНА КОМПОЗИЦІЯ — одна з форм композиції кадру в кінематографі; характеризується підкресленою динамікою зображення на екрані. Динамічна композиція заснована не тільки на зйомці рухомих перед камерою предметів, але й можливості проводити кінозйомку з руху: з рук, з операторського крана, з літаків, потягів, автомобілів тощо. Динамічна композиція кінозображення виражається у внутрікадровій зміні кінематографічного плану, характеру операторського освітлення. Просторове розташування речей у кадрі при динамічній композиції безперервно змінюється, що розширює можливості монтажних компо-

зицій. Динамічна композиція сприяє достовірності і правдоподібності подій, що зображаються на екрані.

ДИРЕКТОР ФІЛЬМУ [англ. Production Manager] — адміністративно-господарський працівник творчої групи, що очолює виробничу діяльність. Несе відповідальність за витрачання засобів і дотримання термінів постановки фільму або телепередачі. За дорученням продюсера може розпоряджатися грошовими і матеріальними коштами знімальної групи, укладати договори з акторами та іншими учасниками виробництва. Розміщує замовлення на виготовлення декорацій, веде підготовку необхідної матеріальної бази.

ДУБЛЕР [фр. Doubleur; англ. Stand-in]

1. Актор, що замінює основного актора (звичайно, під час трюків);

2. Актор, що відтворює мову героя фільму іншою мовою під час дубляжу.

ДУБЛЬ [фр. Double — подвійний] — знятий за один прийом епізод фільму. Наступна за ієрархією після кадру (знімка) одиниця майбутнього фільму, якою оперують і під час зйомок, і під час монтажу. Звичайно кожен епізод знімається багато разів (щоб вибрати найбільш вдалий, виключити брак плівки і т. п.), що і спричинило таку назву.

ДУБЛЯЖ [фр. Doublage; англ. Dubbing]

1. Процес додавання звукового супроводу або діалогів до фонограми фільму після закінчення зйомок. Він також використовується для виправлення помилок у фонограмі;

2. Заміна звукової частини фільму на перекладену іншою мовою відповідно до артикуляції дійових осіб. Поширений в основному в Росії та Україні. Див. «Субтитри».

ЄВРОПЕЙСЬКЕ КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ СПІВТОВАРИСТВО — з 1970 року європейський кінематограф подарував світу багато гідних уваги картин і режисерів. Усе більш поширеним стає спільне виробництво, коли кошти й акторів для фільму надає не одна країна, а дві або декілька. Деякі з ранніх спроб такого роду були не дуже обнадійливими. На них озброїлися критики, а публіка не балувала своєю увагою. Проте такі картини, як «Кінотеатр «Парадізо» Джузеппе Торнаторе (Італія-Франція) і трилогія Кшиштофа Кислевського «Три кольори: синій, білий, червоний» (Франція-

Швейцарія-Польща), удостоєні багатьох призів, довели плідність подібної співпраці.

Та все ж турбота про процвітання національної кінопромисловості залишається в Європі головним питанням. Французькі та італійські картини як і раніше мають велику популярність у всьому світі. Але навіть у цих країнах за останній час дуже мало з'явилося робіт, які могли б змагатися з досягненнями «нової хвилі» 1960-х років. Кінематографісти Данії і Швеції також перебувають у тіні минулого. Інші європейські країни випускають значно менше фільмів, проте їх голоси все голосніше звучать на світовій сцені. Див. «Копродукція».

ЕКРАННІ ФОРМИ — про смерть кінематографа заявляли щоразу, коли з'являлося щось нове в галузі людського дозвілля — телебачення, відео, комп'ютери, віртуальна реальність. Насправді ж, усі перелічені досягнення так чи інакше пов'язані саме з екраном, тобто є різновидами екранних форм, різними версіями «рухомого зображення», яким і був з моменту народження кінематографу, а зараз — телебачення, відео, комп'ютерне зображення, телебачення високої чіткості, віртуальна реальність.

Завдяки цифровому відео в наші дні стало можливим записувати відеоінформацію на компакт-диски. Коли такий диск вставляється в систему «CD-Rom», глядач дістає можливість або спостерігати за дією, що розгортається, в її незмінному вигляді, або активно втручатися в неї. За допомогою звичайного джойстика він може впливати на сюжет фільму і на його фінал. Незабаром комп'ютерна техніка дозволить глядачам не тільки змінювати сюжетну лінію таких всесвітньо відомих картин, як «Віднесені вітром» і «У пошуках загубленого ковчега», але й самим

брати в них участь. Можливо навіть, що голографія і «віртуальна реальність» знайдуть застосування в самому процесі створення кінофільмів.

Поки ж аудиторія глядачів стає свідком усе більш вражаючих методів проектування зображення на екран. Скажімо, система «Імекс» здатна видавати зображення утричі більших розмірів, ніж стандартне широкоекранне. Так званий «Омнімекс» за допомогою спеціальних об'єктивів проектує ефективно 180-градусне зображення на куполоподібні екрани над головами глядачів. Правда, подібні дорогі системи застосовуються лише в декількох спеціально обладнаних кінотеатрах. Наукові відкриття незабаром можуть привести до того, що сам кінопроектор виявиться непотрібним. Такі електронні процеси, як високодозвільне відео (ВДВ), дозволять демонструвати фільми просто по оптоволоконному кабелю або проектувати їх на екран через супутник.

ЕФЕКТ ЗАПАМОРОЧЕННЯ [англ. Vertigo Effect] — операторський прийом, різновид суб'єктивної камери. Глядач бачить те, що відбувається,

очима героя під час сильного запаморочення. Вперше цей прийом використовував Альфред Хітчкок у фільмі «Запаморочення». Див. «Суб'єктивна камера».

ЕФЕКТ ПРИСУТНОСТІ — ілюзія включення глядача в дію, що показується на екрані. Ефект присутності обумовлений фотографічною природою кінематографа і виникає частіше при великих розмірах екранного зображення, які дорівнюють куту зору людини або перевищують його. Ефект присутності значною мірою залежить від якості зображення, звуку і посилюється при вмілому використанні кольору і динамічної перспективи. Найбільший ефект присутності досягається при зйомці кадрів, що імітують рух точки зору глядача. Останнім часом набула широкого поширення багатоканальна система звуку «долбі», що дозволило передавати якнайтонші нюанси звукової палітри.

ЗАЛІЗНИЙ СЦЕНАРІЙ — на початку 20-х років в Америці організація потокового виробництва фільмів вимагала готових сценаріїв, що заготов-

люються про запас. Для цього стала в нагоді система так званого «залізного сценарію», апробована свого часу Т. Інсом і Р. Салліваном.

Першим ступенем роботи над сценарієм є «синопсис», тобто короткий виклад сюжету майбутнього фільму. Якщо синопсис задовольняв керівництво фірми, починався другий етап роботи — створення «тритменту» — більш поглибленого і деталізованого сюжету. До роботи над тритментом залучалося вже три-чотири фахівця. Один розробляв ліричні сцени, інший масові і т. д. І, нарешті, детально розроблений сценарій, або «контюнті», передавався режисеру для написання знімального сценарію. Після затвердження керівництвом студії сценарій надходив у виробництво і ніякі зміни в ньому більше не дозволялись.

ЗАТЕМНЕННЯ КАДРУ, ЗТМ [англ. Fade, Fading] — прийом зйомки, що дозволяє досягти поступового затемнення, а потім і повного зникнення екранного зображення. Зворотний прийом використовується для появи на темній площині екрана поступово освітлюваного зображення (зйомка із за-

темнення). Часто застосовується для створення відчуття проміжку часу між двома сусідніми сценами і кадрами.

ЗВОРОТНА КІНОЗЙОМКА [англ. Reverse Action — зворотний рух] — зйомка, при якій напрям руху плівки здійснюється у фільмовому каналі від низу до верху, на відміну від звичайного прямого ходу плівки зверху вниз. Така зйомка робить зображення зворотним, оскільки кадри, зняті з початком руху, проходять через кадрове вікно кінопроектора в останню чергу. Зворотна зйомка є одним із старих екранних трюків для отримання різних візуальних ефектів і дозволяє досягати комічного ефекту (наприклад, чайник втягує в себе чай із склянки). Зворотна зйомка використову-

ється також при створенні написів і креслень, що пишуться ніби самі собою.

ЗВУКООПЕРАТОР [англ. Recording Director, Sound Director] — учасник знімальної групи, який здійснює звуковий супровід фільму відповідно до загального ідейно-художнього задуму автора сценарію і режисера-постановника. Бере участь у роботі із створення фільму на всіх етапах, починаючи від розробки режисерського сценарію до здачі фільму, проводить пробні записи звуку, здійснює синхронний звукозапис, мовне і шумове озвучування та запис музики, керує монтажем фонограм, разом з режисером-постановником здійснює перезапис фонограм, створюючи єдину звукову композицію фільму.

ІКОНОГРАФІЯ [від грец. Eikon — зображення + Grapho — пишу]

1. Образотворчі матеріали, необхідні для підготовчої роботи над фільмом, — твори живопису, фотографії і т. ін., що характеризують епоху, в якій розгортається дія майбутнього фільму. За допомогою іконографії знімальний колектив відтворює атмосферу епохи, місця дії, особливості зовнішності, поведінки героїв тощо.

2. Матеріали завершеного виробництвом фільму, що визначають історію його створення: розкадрування, ескізи, креслення, акторські фотопроби, фото робочих моментів, кадри з фільму, кіноафіші тощо.

ІНДІ [англ. Indie, скор. від Independent — незалежний] — американські (голлівудські) дрібні незалежні продюсери або продюсерські компанії, що не входять до групи меджерів.

ІНТЕРТИТРИ [фр. Intertitre] — використовувалися в основному в німому кінематографі. Кадр, що містить більшменш прикрашений орнаментом текст-діалог або коментар, що вставляється під час монтажу між двома кадрами. У перші роки існування кіноінтертитри були поясненнями, а надалі — діалогами. Цікаві експерименти з інтертитрами проводив у СРСР Д. Ветров у середині 20-х років.

КАСКАДЕР [від фр. Cascade — водопад, падіння; англ. Stunt] — дублер кіноактора, що виконує складні трюки, які вимагають спеціальної (технічної, спортивної та ін.) підготовки.

КАСТИНГ [англ. Casting] — підбір акторів-виконавців для фільму. На початковій стадії підбір ведеться за допомогою фотографій, потім проходять проби — прослуховування актора, під час яких він грає певну роль перед камерою без макіяжу та без декорацій. Звичайно кастинг проводиться начальником акторського відділу кіностудії, але побажання режисера, продюсера чи кіностудії також враховуються.

КІНОДРАМАТУРГІЯ — мистецтво написання сценарію, вид екранно-літературної творчості, словесна основа всіх екранних продуктів — кіно, телебачення, відео, мультимедійних творів.

КІНОМОГОЛИ — найбільші кінопродюсери в Голлівуді. Див. «Продюсер».

КІНОТРЮК [кіно + фр. Trucé] — ефектний прийом, спе-

цефект. У кіно з використанням спецефектів і монтажу можливе створення неймовірних у звичайному житті епізодів. Див. «Комбінована зйомка».

КОЛОРИЗАЦІЯ [англ. Colorization, від Colour — кольоровий] — додання штучного кольору старим чорно-білим фільмам. Аналогова система колоризації з'явилася в 1985 р., цифрова — у 1987 р.. Сам процес полягає в комп'ютерній обробці відеоплівки для подальшого показу по телебаченню або випуску на відеокасетах. Незабаром після появи цієї технології деякі кінематографісти на чолі з М. Скорсезе заявили протест проти створення первинного творчого задуму творців фільмів шляхом колоризації. Незважаючи на протести, власники прав на старі голлівудські картини, перш за все магнат Т. Тернер, приступили до колоризації найбільш популярних з них. Те ж саме відбулося з низкою фільмів, що опинилися в суспільній власності після закінчення терміну дії авторських прав. Найбільш відомий приклад такого роду — класична стрічка «Життя прекрасне» (It's a Wonderful Life; 1946). Режисер Ф. Капра перед самою смертю протестував про-

ти розфарбовування фільму, а актор Дж. Стюарт виступав на спеціальних слуханнях з цього питання в Конгресі США. Хоча запобігти колоризації старих стрічок не вдалося, останніми роками її темпи сповільнилися через технічну недосконалість методу і високі витрати.

КОЛОРИСТИЧНЕ РІШЕННЯ ФІЛЬМУ [англ. Colour Composition] — образотворчо-колірна побудова фільму, здійснювана художником і кінооператором для найбільш яскравого втілення драматургічних образів сценарію і постановочного задуму режисера. Колірне рішення костюмів, декорацій, предметів обстановки і реквізиту зумовлює і загальне колористичне рішення фільму.

КОМБІНОВАНА КІНОЗЙОМКА [англ. Combined Shot, Composite Shot] — методи, способи і прийоми кінозйомки, що дозволяють об'єднувати в одному кадрі зображення, зняті в різний час і в різному масштабі (наприклад, поєднання реальної декорації з макетом або малюнком, акторської сцени, знятої в павільйоні, з натурним тлом і т. д.). Методи комбінованої кінозйомки включають ме-

тоди багатократного експонування, перспективних та проєкційних поєднань, блукаючої маски та ін. Комбіновані зйомки почали застосовуватися вже в перші роки існування кіно (наприклад, барвисті фантастичні і казкові феєрії Ж. Мельєса, його краща робота — «Подорож на Місяць», 1902). У фільмах вітчизняного режисера-казкаря А. Птушко «Кам'яна квітка» (1946) і «Садко» (1953) застосовувались оригінальні методи комбінованих кінозйомок. Комбіновані кінозйомки дозволяють створити в науково-фантастичних фільмах оригінальні образотворчі ефекти. Техніка комбінованих зйомок полегшує і здешевлює зйомки складних декораційних об'єктів завдяки заміні їх макетами.

КОМПОЗИЦІЯ КАДРУ [від лат. Compositio — складання] — побудова кадрів екранного зображення, що дозволяє найяскравіше втілити ідею та образи кіно-телетвору. Елементами формальної композиції кадру є: вибір прийому зйомки, плану і ракурсу, виду руху камери, побудова операторського освітлення, підбір тональності і колориту, організація матеріалу в наочному просторі, побудова

мізансцени і руху фігур. Вимагає ясності форми, точності у виборі плану, ракурсу і світлового акценту на об'єкті. При зйомці кадрів акторських сцен мета композиції кадру — виразне життя актора в образі.

КОМПОЗИЦІЯ ФІЛЬМУ [від лат. *Compositio* — складання] — побудова, співрозміщення елементів сценарію та фільму, що відображає усвідомлені художником закономірності об'єктивної дійсності, яка зображається, у системі даного твору; спосіб розгортання і творчого осмислення матеріалу, сюжету в монтажній організованій системі сценарію та фільму, що виражає авторський задум.

КОМП'ЮТЕРНІ ЕФЕКТИ В КІНО [англ. *Computer Effects*] — уперше комп'ютери з метою управління і контролю над рухом об'єктів у кадрі частково стали використовуватися в 1977 р. на зйомках «Зоряних воєн» та «Близьких контактів третього вигляду», поставлених відповідно двома головними представниками сучасного супервидовищного кіно — Дж. Лукасом і С. Спілбергом, що підтримали надтехнічну тенденцію, біля витоків

якої стояв С. Кубрик зі своїм фільмом «2001: Космічна одісея» (1968).

У 1982 р. група Дж. Вейє з лукасівської фірми ILM. брала участь у створенні стрічки «Зоряний шлях II: Гнів Хана» — на комп'ютері відтворено неіснуюче гірське пасмо, а мертву планету перетворено на подібність Едему.

У 1992 р. Релстон очолив колектив майстрів комп'ютерних ефектів у фільмі «Смерть їй личить» Земекіса (черговий «Оскар» — не можна було не оцінити наскрізну дірку, зроблену в тілі героїні Голді Хон, що любісінько розгулювала в кадрі). Але найзнаменитіший трюк, народжений Релстоном на комп'ютері, — це вигаданий герой Форрест Гамп з однойменної стрічки 1994 р. (знову режисера Земекіса), який у кінохроніці, що стала вже історією, вітається за руку з президентом Джоном Кеннеді. Отже не дивно, що в активі Релстона опинилася вже п'ята в його кар'єрі золота статуетка Американської кіноакадемії. Проте за кількістю одержаних «Оскарів» лідирує майстер візуальних ефектів Д. Мерен, теж один із співробітників лукасівської фірми ILM. У 30 років він уперше опинив-

ся серед володарів «Оскара» за спецефекти до картини «Імперія завдає у відповідь удару», другої в циклі «Зоряних воєн».

У 1995 р. з'явилася перша повністю знята на комп'ютері анімаційна картина «Іграшкова історія» Дж. Лессітера, оголошена зразком кінематографа століття. Проте істотно й те, що в категорії «кращі спецефекти» приз Американської кіноакадемії тоді дістався австралійській стрічці «Бейб» (або «Чотириногий малюк»). У ній британська компанія «Хенсон'с Крієйчер Шоп» застосувала неймовірні аніматронні ефекти із залученням складної комп'ютерної системи не тільки для оживлення тварин, але і для створення повного враження, що вони можуть синхронно розмовляти, причому на найбільших планах. «Комп'ютерні» тварини діють на екрані в найбільш ризикованих для живих собак кадрах рімейка діснеївського мультфільму «Сто і один далматинець» (1996).

Застосування комп'ютера в кіно, безперечно, прорив до раніш невідомої технології, яка може значно змінити всі наші уявлення про кінематограф. Не виключено, що кіно майбутнього взагалі зможе обходитися без акторів (комп'ютери скоро

виявляться здатними відтворювати волоссяний покрив і відтінки людської шкіри — штучні актори дуже дорого коштують). Робота ж режисера справді зведеться до професії комп'ютерного програміста, майстра візуальних спецефектів. Див. «Механічні ефекти в кіно», «Спецефекти в кіно».

КОНТРАТИПУВАННЯ ФІЛЬМУ [англ. *Duping Process*] — виготовлення дубліката (контратипу) фільму, що забезпечує збереження оригіналу (наприклад, при виробництві фільмокопій).

КОПРОДУКЦІЯ [англ. *Co-Production* — спільне виробництво] — після закінчення Другої світової війни через економічний спад кіностудії різних європейських країн об'єднують зусилля для виробництва конкурентоздатних фільмів. Подібна практика була в 20-і роки, проте успіху не мала. Див. «Континентальні фільми», «Європейське кінематографічне співтовариство».

КУПЮРА — дубль якої-небудь сцени, який не потрапив у фільм. У деяких фільмах купюри показують під час фінальних титрів.

МАКРОЗЙОМКА — кінозйомка середніх або дрібних об'єктів чи їх деталей, структури звичайно в масштабах від 1:10 до 15:1. Проводиться за допомогою спеціальних (мікроанастигмати) або звичайних об'єктивів. Застосовується з науковою і технічною метою.

МАЛОБЮДЖЕТНЕ КІНО — загальна назва позаголлівудських фільмів, зроблених «незалежними» кіностудіями, з бюджетом менше 3 млн дол. у США і менше 50 тис. доларів у Росії. Див. «Інді».

МАСОВКА [англ. Crowd] — екранна сцена, в якій активно діє велика кількість людей. Основне завдання масової сцени — створення образу маси сцен (наприклад, батальних) у кінофільмах. Часто для масовок запрошують непрофесіоналів або акторів з низькою оплатою.

МЕДЖЕРС [англ. Majors, від Major — головний, великий] — суперстудії з числа голлівудських гігантів, що володіють повним комплексом виробничих потужностей і системою прокату.

Американські (голлівудські) найбільші кінокомпанії: Paramount (єдина безпосередньо в Голлівуді), Warner Bros, Universal, Disney, 20th Century Fox, Columbia (у 1991 р. куплена і перейменована в Sony), MGM (у 1991 р. куплена Pathe).

МЕХАНІЧНІ ЕФЕКТИ В КІНО — досі кінематограф ніяк не в змозі відмовитися від послуг фахівців з механічних трюків, творців усіляких макетів, моделей, страховиськ, розробників незвичайного гриму, що іноді викликає справжній жах. Усе це — рукотворні ефекти, які поки що не може повністю з успіхом замінити жоден оптичний прийом або комп'ютерний трюк.

Справжнім зразком кінематографічного змодельованого страховиська, що прославилось у всьому світі, можна вважати гігантську горилу Кінг Конга в однойменній картині 1933 р. Американські режисери М. Купер і Е. Шедсак запросили майстра спецефектів Уїлліса О'Брайена, який створив муляж самого Кінг Конга (модель супермавпи була насправді завбільшки всього 45 см), а також і доісторичних істот, що билися з ним. Наслідуючи Кінг Конга,

японці після війни придумали свого монстра — Годзіллу. У 1954 р. техник Е. Цубурая разом з конструктором Р. Тагасугі створив з гуми двометрового стародавнього страховиська, нібито розбудженого після вибуху атомної бомби. Правда, в багатьох сценах знімалася не ця лялька, а актор Х. Накадзіма, одягнений у гумовий костюм Годзілли.

А от новий Кінг Конг, створений італійцем К. Рамбальді для фільму 1976 р. (премія «Оскар» за спецефекти), був уже дорогим аніматронним апаратом натуральної величини, нашпигованим електронікою і керованим на відстані. Більше мільйона доларів коштувала і біла акула зі «Щелеп» (1975) С. Спілберга, яку змакетував Б. Маттей, що раніше брав участь у роботі над спецефектами для картини «20 000 льє під водою» («Оскар», 1954) і разом з К. Мюллером зробив модель гігантського спрута. Згаданий маестро Рамбальді ще двічі удостоювався «Оскара», працюючи над зразками космічних страховиськ у «Чужо-му» (1979) Р. Скотта і створивши, можливо, найпопулярніша істоту в сучасному кіно — симпатичного і зворушливого при-

бульця з іншої планети в стрічці «Інопланетянин» (1982) С. Спілберга. Втім, у деяких сценах в костюмі Е. Т. виступала карлиця Тамара де Тро зростом усього лише 77 см і вагою трохи більше 18 кг.

На стику двох різновидів механічних ефектів — створення моделей і використання складного гриму — знаходяться «Планета мавп» (1968), «Американський перевертень у Лондоні» (1981) — спеціально для заохочення Р. Бейкера була введена нова номінація за грим, «Гаррі і Хендерсони» (1987) — знову був відзначений Бейкер, цього разу за відтворення «снігової людини», «Бітлджус» (1988), «Пригладати все» (1990).

Деформуючі прийоми механічних ефектів присутні в таких нагороджених Академією стрічках, як «Маска» (1985), «Дік Трейсі» (1990), «Термінатор-2: Судний день» (1991). Цікаво, що С. Уїнстон був відзначений двічі: і як майстер візуально-комп'ютерних ефектів, і як творець спецгриму — «Місіс Даутфайр» (1993), «Ед Вуд» (1994), тут мовби віддано шану давній традиції, оскільки один з персонажів — актор Б. Лугоші, «вічний Дракула» в кіно і «Чокнутий професор» (1996).

У двох останніх картинах був зайнятий великий майстер гриму Р. Бейкер, що колись побував і в шкурі самого Кінг Конга на зйомках версії 1976 р., а також доклав руку до створення мавпи Ч'юбакка в «Зоряних війнах». Див. «Спецефекти в кіно», «Комп'ютерні ефекти в кіно».

МІЗАНКАДР — образне рішення дії в кадрі з урахуванням усіх виразних засобів кінематографа. Термін уведений режисером С. Ейзенштейгом.

МІЗАНСЦЕНА [від фр. *Mise en Scene* — розміщення на сцені] — розміщення дійових осіб в обстановці дії в сцені (серія кадрів, об'єднаних єдністю змісту, часу і місця дії). Складовою частиною мізансцени в кіно є мізанкадр. Велике значення в створенні мізансцени мають положення кінокамери, вибір плану, оптики і т. д. Існують багатопланові мізансцени з одночасним рухом (дією) на передньому і задньому планах, глибинні мізансцени, зйомка яких проводиться за допомогою наближення і віддалення кінокамери, колові мізансцени і т. д.

МІККІ МАУСІНГ [англ. *Mickey Mousing*] — процес виготовлення мультфільму під записану музику або озвучування готового мультфільму, щоб звук у ньому був синхронізований з дією. Назвою для терміна став перший мультфільм В. Діснея про Міккі Мауса (1928) із синхронним звуком. Див. «Анімація».

МІКРОЗЙОМКА — кінозйомка об'єктів або їх деталей із збільшенням у 20—3500 разів (за допомогою оптичного мікроскопа) і в 10^5 разів (за допомогою електронного мікроскопа). Застосовується для дослідження мікроструктури або зовнішнього вигляду об'єкту.

МОНТАЖ [фр. *Montage* — складання; англ. *Editing*]

1. Складання, установка частин чого-небудь в єдине ціле за планом або кресленням;

2. Технологічний і творчий процес об'єднання знятих кадрів (епізодів) у послідовності, що становить єдиний фільм. Право на останній монтаж (*last cut*) — право, що його обстоює продюсер, утручатися в творчий процес на стадії монтажних робіт.

МОНТАЖЕР [англ. *Editor*] — фахівець, що здійснює монтаж відповідно до режисерського сценарію і вказівок режисера-постановника. Керує технічними операціями з розбирання матеріалу, його розмітки, склеювання, підготовки до озвучування і перезапису, синхронізації, здачі матеріалу у фільмотеку.

МОНТАЖНО-ТОНУВАЛЬНИЙ ПЕРІОД — Див. «Постпродакшн».

МОНТАЖНИЙ ЛИСТ [англ. *Dope Sheet*] — контрольний документ, що супроводжує кожен копію фільму в прокаті. Містить повний і точний покadroвий опис фільму від першого до останнього кадру

і складається за встановленою формою:

1. Порядковий номер монтажного плану;
2. Опис і зміст монтажного плану;
3. Точний діалог або зміст написів;
4. Основний звуковий зміст;
5. Метраж монтажного плану з точністю до одного кадрика;
6. Загальний метраж фільму.

МОРФІНГ [англ. *Morphing*]

1. Виразний засіб комп'ютерної графіки та анімації, що полягає в трансформації одного об'єкта в інший шляхом плавної, поступової, ніби текучої деформації початкової форми;

2. Принцип текучості форми, саме формування як процес.

НАПЛИВ [англ. Dissolve — наплив; Mixing Action — змішання] — з'єднання двох знятих сцен фільму, коли перша поступово переходить у другу. При проекції глядач бачить на екрані одночасні зображення обох сцен.

НАТУРНА ЗЙОМКА [англ. Shooting on Location] — будь-яка зйомка поза павільйоном за межами студії.

НЕЗАЛЕЖНЕ КІНО — кінофільми, що знімаються режисером без фінансової підтримки великої кіностудії або ділової корпорації. Див. «Альтернативне кіно».

НЕЗАЛЕЖНІ — Див. «Інді».

НУМЕРАТОР-ХЛОПАВКА — Див. «Хлопавка».

ОБРАЗОТВОРЧЕ РІШЕННЯ ФІЛЬМУ досягається синтезом образотворчо-виразних засобів кіномистецтва і майстерністю його творців. Образотворче рішення фільму включає кінематографічні засоби і прийоми створення художніх образів на екрані.

ОПТИЧНІ І ВІЗУАЛЬНІ ЕФЕКТИ [англ. Optical Effects] — одним з родоначальників цього ілюзійного напрямку в кіно і часом випадковим першовідкривачем був француз Жорж Мельєс.

Майстер спецефектів У. О'Брайєн, що вже мав досвід роботи над фільмами «Примара з дрімучої гори» (1919) і «Втрачений світ» (1925), першою екранізацією роману А. Конан-Дойла, так само майстерно поєднував в одному кадрі в «Кінг Конзі» штучні джунглі і зображення акторів, що проектуються на крихітному екрані. Пізніше він разом зі своїм учнем Р. Херріхаузенем отримав «Оскар» за спецефекти (знов із застосуванням техніки «зупиненого руху») для стрічки «Великий Джо Янг» (1949) Шедсака, який створив ніби нову версію свого ж «Кінг

Конга». Херріхаузен уже самостійне ускладнив процес подібної анімації дії, назвавши його спочатку «динамацією», потім «супердинамацією». Завдяки цьому зняті відомі сцени дуелі скелетів у «Сьомій подорожі Синдбада» (1958) і поєдинку трьох акторів і семи скелетів з мечами в «Язоні і аргонавтах» (1963). У 1992 р. Херріхаузен отримав премію імені Гордона Сойєра за технічні досягнення в кіно, яка прирівнюється до спеціального «Оскара» за кар'єру.

Вперше рипроєкцію застосував у 1913 р. для картини «Бродяга» американський оператор Н. Дон. Задня проекція річки Сени в мініатюрі використана в стрічці «Вбивства на вулиці Морґ» (1932) Р. Флорі, який екранізував розповідь Е. По. За прийом транспарантної зйомки оператор Ф. Едуар серед інших творців фільму «Виродок Півночі» (1938) отримав почесну медаль на оскарівській церемонії. А ще через рік була введена номінація за спецефекти — і цікаво, що «Оскара» удостоїлися зовсім не популярні картини «Віднесені вітром» і «Чарівник з країни Оз», а нині маловідомий фільм катастроф «Сезон тропічних

дощів», у якому майстри комбінованих зйомок Е. Х. Хенсен і Ф. Серсен використали різні методи проєкції для відтворення землетрусу і повені. Стихії (вода, земля, вогонь і повітря), що розбушувалися, потім нерідко ставали справжніми героями в кіно — досить назвати відзначені «Оскаром» стрічки «Пожнеш бурю» (1942), «Аварія під час занурення» (1943), «Вулиця Грін Долфін» (1947), «Коли стикаються світи» (1951, потужна сцена занурення Манхеттена під воду), «Плимутська пригода» (1952), «20 000 лье під водою» (1954), «Ворог у глибині» (1957), «Пригода «Посейдона» (1972), «Землетрус» (1974), «Гінденбург» (1975), «Безодня» (1989). На оскарівській церемонії в 1997 р. претендентом був «Смерч» із захоплюючими епізодами повітряних торнадо. На початку 1997 р. вийшов «Пік Данте» про небезпеку вулканів, потім — «Вулкан». На зорі німого кіно виверження вулкана Етна було відображено в італійському фільмі «Кабірія» (1914) Дж. Пастроне за допомогою багатократних експозицій і спеціальної обробки плівки.

Вдосконалені ним прийоми різного виду проєкції, вико-

ристання дзеркал і зйомок за системою «блукаючої маски» та «блакитного екрана» знайшли найбільш витончене докомп'ютерне втілення в «Блейдраннері» (1982).

А вперше простий оптичний фокус із зміни кадру застосував Портер в класичному вестерні «Велике пограбування поїзда» (1903). Для зйомок сцени в кімнаті телеграфіста на залізничній станції було необхідно, щоб за вікном пройшов поїзд. Використовуючи чорне тло і закриваючи непотрібну в даний момент частину кадру, а потім за допомогою подвійної експозиції зводячи два зображення в одне, Портер і його оператор Дон досягли задуманого ефекту. Складніша розробка зйомки на чорному тлі — «блукаюча маска». У 1925 р. з її допомогою був досягнутий величезний вплив на глядачів в епізоді руйнування будівлі Сенату в «Бен Гурі».

Спосіб «блукаючої маски» був удосконалений Фултоном в 1952 р. у стрічці «Дарований кінь» за допомогою «процесу з блакитним екраном». Актори або моделі відображаються на тлі яскраво освітленого блакитного екрана. Потім сцени пере-знімаються двічі, кожного разу в іншому фільтрі: перший пере-

водить блакитне зображення в чорне, другий — у біле. Зняті матеріали використовуються при оптичному друці плівки для того, щоб скомбінувати зображення і, наприклад, помістити героїв в якийсь пейзаж, де вони прогулюватимуться ніби в реальності. У 1957 р. в англійській кінокомпанії «Ренк» був винайдений новий прийом створення «блукаючої маски» із застосуванням пари натрію, завдяки якому була знята сцена нападу птахів на людей в знаменитому фільмі «Птаха» (1963) А. Хічкока. А через рік виявився можливим танець акторів разом з мальованими пінгвінами в стрічці «Мері Поппінс» (1964) — П. Елленшо, Х. Ласк і Ю. Лісетт із сту-

дії Волта Діснея отримали заслужений «Оскар». Усе це було задовго до появи комп'ютерних ефектів в унікальному за технікою виконання ігрово-анімаційному фільмі «Хто підставив кролика Роджера?» (1988) Р. Земекіса. Але поза сумнівом те, що генерування комбінованих зйомок за допомогою комп'ютерів, що набуло тотального поширення в сучасному кінематографі, усе-таки пов'язане саме з оптичними ефектами колишнього кінематографа.

ОПЦІОН [від лат. Optio — вибір] — часткове (на деякий термін або з деякими обмеженнями) придбання прав на сценарій.

ПАВІЛЬЙОННА ЗЙОМКА [від фр. Pavillon — шатро, легка споруда; англ. Shooting on the Sets] — зйомка в спеціально обладнаному приміщенні (павільйоні) безпосередньо на кіностудії. У розпорядженні знімальної групи весь персонал кіностудії, бутафорський, костюмерний та ін. цехи і всі інші потужності кінопідприємства.

ПАКЕТ [англ. Package — пакет] — результат девелопменту, формування основних початкових складових кінопроекту — ідеї, сценарію, підбору команди, первинного фінансування. Пакети бувають різного ступеня завершеності — аж до змонтованого фільму, коли його залишається тільки просунути в прокат.

ПАНОРАМУВАННЯ, ПАНОРАМНА ЗЙОМКА [фр. Panoramique] — прийом операторського мистецтва, заснований на повороті знімальної камери в горизонтальному або вертикальному напрямках. Виникаючий при цьому ефект відповідає повороту або підніманню голови і очей спостерігача.

ПАРАЛЕЛЬНИЙ МОНТАЖ — спосіб монтажу, при якому дія з двох або більш послідовностей кінокадрів (тобто така, що відбувається в різних місцях) вмонтовується в єдину послідовність, щоб створити у глядача відчуття одночасності того, що відбувається.

ПЕРІОД МАЛОКАРТИННЯ — час, упродовж якого внаслідок різних причин знімається мало фільмів. У Росії таких періодів було декілька — у 1920—1922 роках, коли розруха і наслідки громадянської війни відсунули кіновиробництво на другий план. Наприкінці 40-х — на початку 50-х рр. за розпорядженням Сталіна випуск картин у середньому складав близько десяти. Після розпаду СРСР на початку 90-х рр. також спостерігався різкий спад кіновиробництва. В Україні період малокартиння почався після 1992 року.

ПЕРСПЕКТИВА [фр. Perspective, від лат. Perspicere — сприйняття, уявлення] — передача на площині фотознімка зображення об'єктів відповідно до тієї уявної зміни їх масштабу, контурів, чіткості, взаємної орієнтації, яка обумовлена сту-

пенем віддаленості об'єктів від точки зйомки і створює відчуття глибини простору. Перспективна побудова фотознімка забезпечується вибором точки зйомки, а також у більшості випадків фокусної відстані об'єктива фотоапарата.

ПЕРСПЕКТИВНИХ ПОЄДНАНЬ МЕТОД — метод комбінованої макетної кінозйомки, заснований на з'єднанні в кадрі зображень об'єктів, різних за масштабом і просторовим положенням, для створення ілюзії реальної перспективи. Дозволяє зображати, наприклад, людину велетнем або карликом, змінюючи відносні масштаби декорацій.

ПІДГОТОВЧИЙ ПЕРІОД — в СРСР у підготовчий період здійснюється творча розробка окремих сцен і кадрів, намічених в режисерському сценарії, проводиться виробнича підготовка до зйомок — уточнення всіх необхідних матеріальних витрат, розробляються експлікації, ескізи, креслення, а також календарні плани і кошториси для кожного знімального об'єкта. Цю роботу веде вся знімальна група і основні відділи кіностудії: відділ декораційно-

технічних споруд, освітлювальний цех, звукоцех, цех знімальної техніки, цех комбінованої зйомки та ін. Так створюється постановочний проект фільму, що визначає терміни і якість подальших зйомок.

ПОДВІЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ [англ. Double Exposure] — операторський прийом у кіно і телевізійний ефект у відеозаписі; у кіно — двократне експонування однієї і тієї ж кіноплівки. Проста форма подвійної експозиції полягає ось в чому: одне зображення накладається в кадрі на інше, при цьому відбувається просвічування першого зображення через друге. Використовується при одночасному показі і зіставленні двох дій, що відбуваються у різний час і в двох різних місцях, при зйомках титрів, наприклад, при застосуванні умовної образотворчої форми, наприклад, спогади і т. п. Див. «Багатократне експонування».

ПОКАДРОВА ЗЙОМКА [англ. Animation, Stop-Motion] — звичайно використовується для анімації нерухомих об'єктів, зображень, що «самомалюються», і ляльок. Для досягнення комічного ефекту може бути використана при

зйомці людей. Недолік цієї техніки в тому, що кожен кадр виходить надмірно різким, без «змазування», характерного при зйомці реального руху. Див. «Анімація».

ПОСТАНОВОЧНІ ЕФЕКТИ — імітація декоративно-постановочними засобами природних явищ — дощу, вітру, снігу, туману і т. п. Для здійснення постановочних ефектів на кіностудіях застосовуються спеціальні установки. Так, для імітації вітру застосовуються вітродуви. Зображення дощу в декораціях здійснюється за допомогою спеціальних дощувальних установок. Для імітації снігу використовуються піни, що швидко тверднуть, із синтетичних смол. Для імітації туману — аерозолі.

З постановочними ефектами іноді комбінують і піротехнічні ефекти. У поєднанні з ними, а також з ефектами операторського освітлення і комбінованими зйомками постановочні ефекти значно підвищують виразність ігрових сцен, що знімаються в павільйонах і натуральних декораціях.

ПОСТПРОДАКШН [англ. Postproduction — післявироб-

ничий] — виробничий етап на завершальній стадії доведення фільму — включає переведення фільму на відео, створення комп'ютерних спецефектів, відбір і монтаж кращих дублів і найбільш чітких фонограм. Пізніше додаються музика, спецефекти і титри, а потім зворотне переведення на кіноплівку.

ПЕРЕРИВИСТИЙ МОНТАЖ, — монтаж, при якому в яку-небудь сцену вставляється кадр, що не порушує послідовності дії, але раптово змінює місцеположення персонажів або другий план.

ПРОБА НА РОЛЬ — Див. «Кастинг».

ПРОДЮСЕР [англ. Producer від англ. Produce — проводити] — довірена особа фірми, що здійснює весь фінансовий контроль у процесі постановки фільму. Продюсер — ключова фігура сучасного голлівудського кіновиробництва. Безпосередньо він знаходить гроші на постановку і відповідно саме він тримає в руках під контролем усі стадії фільмовиробництва від закупівлі сценарію, підготовчого періо-

ду, знімального процесу, просування і прокату.

Наприкінці 20-х років після об'єднання провідних кінофірм у монополістичну асоціацію, Голлівуд перетворився на гігантську фабрику, яка щорічно виробляє декілька сотень фільмів. Продюсери всіма силами прагнули уподібнити кіностудію промислому підприємству з виробництва консервів, черевиків чи автомобілів, де б можна було на практиці застосувати систему Форда або Тейлора. Звідси бере початок розчленовування процесу створення фільму на окремі не пов'язані між собою етапи і широкое застосування конвеєрної системи.

Режисери втратили минулі повноваження і не відповідали за фільм у цілому. Контроль над створенням картин перейшов у руки продюсера, що представляє інтереси фінансистів. Цей чиновник, який дбає насамперед про комерційну рентабельність виробництва, стає ключовою фігурою в американській кінематографії. Це він, врешті-решт, затверджує сценарій, акторів, комплектує знімальну групу і навіть впливає на прокат фільму. У 1927 році в Голлівуді було всього 34 про-

дюсери, які випускали 743 картини на рік. До 1937 року кількість продюсерів збільшилася до 220, а випускали вони тільки 408 картин.

З діяльністю продюсера безпосередньо пов'язані такі поняття, як промоушн, просування, розкручування, реліз. Вдалий хід, знайдений у подачі розкручування фільму, може стати причиною успіху, як і навпаки, призвести до провалу. Часто режисери, особливо відомі, бажаючи реалізувати ідеї і при цьому тримати нитки керівництва, стають продюсерами (іноді досить успішно). Талант продюсера порівнянний з режисерським (Спілберг, Лукас, Коппола). Диктат від цього нітрохи не менший: відомий випадок, коли Спілберг не порахувався з витратами і відправив половину знятого фільму до корзини, наказавши режисеру Земекісу змінити головного виконавця фільму «Назад у майбутнє» на М.Дж. Фокса.

Людина, що відповідає за підбір фахівців, фінансування робіт та їх технічне забезпечення, називається продюсером. Якщо задум йому сподобається, він запропонує сценаристу або кінодраматургу, який писатиме сценарій картини, по-

дати йому його коротку версію (синопсис). Ця версія повинна містити ключові моменти сюжету і опис головних персонажів, а також намітки найбільш важливих сцен.

Продюсер зобов'язаний стежити за всіма етапами кіновиробництва, але основне навантаження лягає на нього, як правило, на початковій і завершальній стадіях процесу. Після того як він визначив тему майбутнього фільму та відібрав людей, які будуть над ним працювати, його головне завдання полягає в тому, щоб забезпечити виконання графіка робіт у рамках встановленого бюджету. Кращі продюсери мають нюх на перспективний сюжет і ділову хватку при реалізації проекту.

Оскільки у продюсерів так багато турбот, їм допомагають спеціально підібрані команди. Виконавчий продюсер допомагає роздобути кошти на поста-

новку картини. У цій ролі часто виступають режисери з бездоганною касовою репутацією, на зразок С. Спілберга.

Помічник продюсера, як правило, тримає під контролем графік зйомок на кіностудії або на натурі. Їм допомагає директор картини, що інформує продюсера про хід робіт над фільмом.

Фільми про роботу і життя продюсерів: «Останній магнат», «Телемагнат», «Гравець».

ПРОЕКЦІЙНИХ ПОЄДНАНЬ МЕТОД — метод комбінованої кінозйомки, заснований на поєднанні в одному кадрі декількох (раніше знятих) зображень (перезйомкою їх проекцій з одного екрана) або на проекційному поєднанні акторської сцени і макета або малюнка (зйомкою акторів на тлі зображення, спроектованого на екран).

РОБОЧА НАЗВА [англ. Working Title] — назва фільму, під яким він відомий під час виробництва. Іноді робоча назва фільму відрізняється від назви, під якою він виходить на екрани.

РАКУРС — прийом операторського мистецтва: нахил оптичної осі при зйомці, коли об'єкт, знятий знизу або зверху, фіксується в скороченій по вертикалі перспективі. Широко використовується як виразний засіб кіномистецтва, дозволяючи ніби суміщати точку зору оператора з точкою зору одного з персонажів, виражати авторську позицію, підкреслювати динаміку дії в монтажних шматках, показувати на екрані виразну міміку актора на крупних планах, розкривати рух людських мас у просторі та ін.

РАПІД [англ. Rapid — швидкий; Fast-motion — швидкий рух] — прискорена зйомка. При проекції на екрані рух уявляється сповільненим. Використовується для зосередження уваги глядачів на окремих моментах зображення і для спеціальних ефектів (наприклад, епізоди спогадів, сновидінь і т. п.).

РОЗКАДРУВАННЯ [англ. Story-board] — представлення сценарію у вигляді послідовності кадрів. Є робочою схемою майбутнього фільму, що пропонує різні схеми, навіть малюнки, креслення, із зображенням кадрів, місця, руху камери, а також вказівки щодо звуку (шуми, музика, голос за кадром, діалоги і т. п.).

РОЗШИРЕНЕ КІНО [англ. Expanded Cinema] — виробництво фільмів, у яких використовуються технологічні нововведення типу лазера, голографії, синтезованого звуку і комп'ютерів.

РЕЖИСЕР [фр. Regisseur від лат. Regere — управляти] — творча особа, що здійснює постановку спектаклю або кінофільму. У кінопроектах визначає художній лад фільму. Член команди. Режисери, які вирішують також усі виробничі і фінансові питання, є водночас і продюсерами своїх фільмів (і навпаки). На зорі кінематографа не було поділу на професії продюсера і режисера, згодом до продюсера перейшла більша частина виробничих функцій, а до режисера — творчих.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ [англ. Breakdown] — сценарій — розробка екранної інтерпретації літературного сценарію режисером-постановником, усі сцени в якому звичайно пронумеровані. Це літературний сценарій, повністю підготовлений до зйомки. У ньому знаходять своє віддзеркалення також технічні замітки.

1. Режисерське трактування твору;

2. Система виробничо-творчих рішень (кількість об'єктів, розкадрування, розбиття на плани, звуко-музичний компонент і т. д.);

3. Техніко-економічні показники, що визначають організацію і фінансування робіт (апаратура, костюми, масовка і т. д.).

РЕКВІЗИТ [лат. Requisition — потрібне]

1. У театрі й кіно — сукупність предметів (справжніх або бутафорських), необхідних за сюжетом для відтворення

антуражу епохи, що зображається на зйомках. Поділяється на наручний (дрібні предмети вжитку) і сценічний (наприклад, меблі або декорації);

2. Обов'язкові дані, встановлені законами або спеціальними нормативами для зазначення їх в яких-небудь документах.

РЕТРОСПЕКЦІЯ [від лат. Retro — назад + Spectare — дивитися, споглядати] — художній прийом. Показ сцени, в якій показуються події, що мали місце до часу дії картини. — Див. «Флешбек».

РИРПРОЕКЦІЇ МЕТОД [від англ. Rear — задній, розташований ззаду; Back Projection] — метод комбінованої кінозйомки, що полягає в тому, що об'єкт зйомки розташовується перед екраном, на який проєктується (звичайно із зворотного боку) наперед зняте зображення, що служить тлом для сцени, що знімається.

САУНД ТРЕК [англ. Sound Track — звукова доріжка]

1. Компонент фільму, що містить діалог, музику, розповідь і звукові ефекти;

2. Фотографічна звукова доріжка на кіноплівці.

СИНОПСИС [Synopsis] — короткий зміст фільму, переказ на декількох сторінках сценарію або проекту фільму.

СКРИПТ-ГЬОРЛ [англ. Script Girl] — звичайно жіноча професія в західному кіно — секретар і помічник режисера, веде докладний щоденник зйомки фільму.

СПІВПРОДЮСЕР — продюсер, що відіграє значну роль у створенні фільму або безпосередньо відповідає за адміністративну частину виробництва фільму. Співпродюсер несе меншу відповідальність за кінцевий продукт, ніж продюсер. Якщо у фільму більше одного продюсера, це не означає, що вони «співпродюсери» в технічному розумінні цього слова.

СПЕЦЕФЕКТИ В КІНО [англ. F/X — effects] — сучасне супервидовищне кіно, перш

за все американське, що виникло в епоху після фільмів «2001 рік: Космічна одиссея» (1968) С. Кубрика і «Зоряні війни» (1977) Дж. Лукаса неможливо уявити без спецефектів. Навіть є дві серії відомої стрічки «F/X», або «Ілюзія вбивства» (1986, 1991), що розповідають саме про голлівудського майстра спецефектів, який потрапляє через це в масу неприємностей, хоча і виплутується з них завдяки своєму рідкісному вмінню творити дива. Утім, існує ще одна абревіатура — SP-EFX, що означає все те ж саме: «спеціальні ефекти», які, у свою чергу, поділяються на «візуальні», «оптичні» або «фотографічні ефекти» (правильніше «кінематографічні»), а також на «механічні» або «фізичні». До простих візуальних ефектів (хоч і їх треба було одного разу винайти) належать «затемнення», «витіснення» (або «шторка»), «наплив», «стоп-кадр», «кашекування» (особливе звуження рамок екрана), складніші «рирпроекція», «сповільнена» і «прискорена зйомка», «удрукування», «подвійна» і «багатократна експозиція», зйомка на чорному тлі і за допомогою «блукаючої маски».

Механічні, фізичні або, інакше кажучи, рукотворні ефекти, що вживаються в кіно, можна поділити на декілька видів. У першому з них є головним підготовка моделей — відтворення яких-небудь автоматичних пристроїв, включаючи роботів, до виробництва муляжів усіляких монстрів або тварин величезних розмірів. При відтворенні страховиськ різного типу, а також деформованих людиноподібних істот і спотвореної зовнішності самих людей використовується складний грим, що представляє інший вид спецефектів, які не є оптично-комп'ютерними. Макетування ж різних об'єктів, вибудовування декорацій у мініатюрі, які на екрані мають виглядати по-справжньому, — це теж розвиток принципу моделювання. Застосування різноманітних технічних пристосувань (декорації, що розгойдується або крутиться, вітродувів, поливних машин і т. п.) допомагає справити необхідний для кінематографістів вплив на глядачів, особливо у фільмах катастроф. Нарешті, не обійтися без сцен перестрілок, вибухів та інших піротехнічних ефектів, якими особливо насичені бойовики.

Нинішнє покоління майстрів спецефектів вважає

за краще, витративши на зйомки мільйони доларів, усе потрібне намалювати на комп'ютері. Але все одно знаходиться який-небудь окремий дивак, який щось несподівано винаходить уручну, і це виявляється цікавішим від змодельованого на розумній машині. Таке співіснування рукотворної і комп'ютерної праці постійно збагачує одне одну і є оптимальною умовою для поступальної ходи вперед. Див. «Механічні ефекти в кіно», «Комп'ютерні ефекти в кіно».

СТОК-ШОТ [англ. Stockshot — фільм-кадр] — кіноматеріал, архівна зйомка. Уривок з фільму, що використовується в іншому фільмі. Іноді це уривок з випусків новин, як, наприклад, у фільмі Діно Різі «Похід на Рим» (La Marche sur Rome). Цей метод дуже економічний і часто використовується в американських серіалах.

СТОП-КАДР [англ. Stop — зупинка + кадр «зупинений рух»; Stop-motion Trick] — кінематографічний прийом, коли дія на екрані завмирає, імітуючи фотографію. Популярний як останній кадр — як епілог і для прокрутки титрів.

СУБТИТРИ [англ. Subtitle] — текст, надрукований на нижній частині кадру рідною мовою аудиторії глядачів.

СУБ'ЄКТИВНА КАМЕРА [фр. Subjective Camera] — зйомка називається суб'єктивною, коли камера показує те, що бачить персонаж. Дуже вміло цей прийом застосовував А. Хічкок, завдяки якому він надалі широко використовувався у фільмах жахів і тріллерах. Повністю прийомом «суб'єктивна камера» був знятий фільм Роберта Монтгомері «Жінка з озера» (La Dame du lac). Режисер грає роль детектива Філіпа Марлоу. Глядач бачить його тільки в тумані, коли він дивиться на себе у дзеркало.

СУПЕРВАЙЗЕР [англ. Superviser — художній керівник] — у США в 20-і роки найбільші банки скуповували акції багатьох кінофірм. Так, компанія «Метро-Голдвін-Мейєр» була пов'язана з «Чейз нешенл банк», «Колумбія» — з каліфорнійським банком Джіаніні, фірма «Ворнернер Бразерз» — з банком «Гаранті траст» і т. д.

Для спостереження за діяльністю Голлівуду банкіри створили в 1922 році Асоціацію

кіновиробників і прокатників (МПАА), на чолі якої був поставлений видний діяч республіканської партії Вільям Хейс. Комісія Хейса (Див. «Кодекс Хейса») об'єднувала інтереси виробництва і прокату. Доступ фільму на екрани був неможливий без дозволу цієї комісії.

Крім того, банки відрядили на кіностудії своїх уповноважених — «супервайзерів» для контролю за процесом виробництва фільмів. На зміну режисеру, що грав провідну роль на студіях, прийшов адміністратор, який має повноваження як дозволити, так і заборонити виробництво фільму, визначати, годиться чи не годиться актор на головну роль, купувати сюжети і готові сценарії для майбутніх фільмів. Тільки для окремих талановитих режисерів робився виняток — вони були ніби «торговою маркою» кінофірми. Переважна більшість тих творчих працівників, які робили швидку комерційну продукцію, перебувала на становищі слухняних виконавців.

Після 1926 року епоха самодіяльних експериментів незалежних режисерів та підприємців закінчилася, зникли останні її сліди — режисери втратили свободу дій, постановників заміни-

ли продюсери — уповноважені фінансового капіталу з питань виробництва. Див. «Продюсер».

СЦЕНАРІЙ, КІНОСЦЕНАРІЙ [італ. Scenario] — літературна основа фільму — загальний термін, що означає надруковану працю, в якій детально розповідається про події та діалоги фільму. Звичайно допрацьовується на стадії девелопменту до робочого сценарію. Професійно написаний сценарій зважає на специфіку кіномови, дає можливість побудувати відеоряд майбутнього кінофільму.

Звичайно сценарій продається за певною ціною, яка збільшується до другої ціни, якщо з нього зробили фільм. Наприклад, перша ціна може бути \$100 000, а друга \$250 000. Це означає, що автор сценарію одержує \$100 000 авансом і потім ще \$150 000, коли фільм буде знято.

СЦЕНАРИСТ [англ. Script Writer] — розрізняють автора літературного сценарію (сюжету) і робочого сценарію (на основі якого робиться розкадрування фільму). Автор останнього — член команди.

«ТЕХНІКОЛОР» [Technicolor] — колір, одержаний за допомогою фільтрів, був досить неприродним, до того ж зображення часто виходило розпливчастим. У 1917 році Г. Калмус застосував так званий «Техніколор», при якому чорно-білі знімки забарвлювалися в червоний і зелений кольори, а потім скріплялися в єдину стрічку, що дозволяло одержати потрібну колірну гамму. Такий метод застосовувався в багатьох класичних німих фільмах, зокрема в картині «Чорний пірат» (1926). Але Калмуса все ще не задовольняла якість кольору, і він розробив нову технологію, за якою червоний і зелений кольори переносилися на третій знімок, що містив відтепер всю колірну і візуальну інформацію, необхідну для відтворення оригінального зображення.

Першою картиною, знятою за допомогою цього нового методу трибарвного «Техніколора», став діснеївський фільм «Квіти і дерева» (1932), а в художньому кінематографі цей процес був уперше випробуваний через три роки у фільмі «Бекі Шарп». Проте система «Техніколор» не тільки спожи-

вала втричі більше плівки, ніж звичайний чорно-білий фільм, але й потребувала спеціально переробленої під неї кінокамери, що випускалася лише фірмою Калмуса. Тому в 1930—1940 роки «Техніколор» застосовувався тільки в дорогих картинах, таких, як «Чарівник з Оз» і «Віднесені вітром».

На початку 1940-х років був створений новий різновид «Техніколора», так звана система «Тріпек», що об'єднала три кольорові стрічки в єдине ціле, після чого плівку можна було використовувати в звичайній кінокамері. У найближче десятиліття багато фірм почали випускати дешевші версії подібної багатшарової системи, і «Техніколор» утратив своє домінуюче становище в Голлівуді. Сучасні системи «Тріпек» мають набагато більшу світлочутливість, що дозволяє одержувати куди чіткіше і яскравіше кольорове зображення, ніж раніше.

ТИТРИ [фр. Titre, від лат. Titulus — напис] — усі текстові матеріали (що відтворюються літерами), включені в кінофільм: пролог і епілог, список творців картини, виконавців ролей, усіх, хто брав участь у ство-

ренні кінокартини, а також пояснювальні написи і технічна інформація. Титри із списком творців фільму і виконавців ролей відтворюються на початку або в кінці фільму.

ТОНАТЕЛЬЄ, ТОНСТУДІЯ [англ. Sound Studio] — звукоізольоване приміщення на кіностудії або телецентрі, в якому проводиться озвучування фільму або перезапис фонограм фільму. У тонательє є екран для проектування озвучуваного фільму, мікрофони, пюпітри і пульти для виконавців, а також пульт звукооператора, який іноді встановлюється в особливому приміщенні — мікшерній. Тонательє для мовного, шумового або музичного озвучування фільму мають різні акустичні характеристики і різний об'єм. На невеликих кіностудіях звичайно є одне універсальне тонательє, акустичні характеристики яко-

го можна видозмінити залежно від виду озвучування.

ТРЕВЕЛІНГ [Travelling] — зйомка з руху. Камера рухома. Встановлюється на колесах, рейках, автомобілях.

1. Наїзд: поступове наближення до об'єкта.

2. Від'їзд: поступове видалення від об'єкта.

3. Бічний тревелінг: супровід справа наліво або зліва направо рухомого об'єкта.

4. Вертикальний тревелінг: переміщення від низу до верху або зверху вниз по вертикальній осі.

5. Супроводжуючий тревелінг: камера супроводжує рухи персонажа, слідуючи за ним або заїжджаючи наперед нього.

6. Суб'єктивний тревелінг: камера ніби зливається з баченням рухомого суб'єкта.

7. Оптичний тревелінг (ефект зйомки з руху): Див. Zoom (наїзд).

УТИКАЮЧЕ ВИРОБНИЦТВО [англ. Runaway Production] — фільми, які виробляються поза Голлівудом для економії засобів на виробництво. Деякі компанії вважають за краще знімати фільми (частково або повністю)

в невеликих американських містах (наприклад Пітсбург) або Європі. Відомі приклади, коли голлівудські студії орендували виробничі потужності в Росії. Перший приклад цього типу продукції — фільм «From the Manger to the Cross», випущений у 1912 році.

ФАНДРАЙЗИНГ [англ. Fundraising] — пошук фінансового забезпечення проекту.

ФІЛЬМОКОПІЯ [англ. Film Print] — позитивна копія кінофільму, призначена для демонстрації в кінотеатрах. Див. «Позитив».

ФЛЕШБЕК [англ. Flashback, від Flash — спалах + Back — назад] — епізод(и) фільму, зміст якого(их) пов'язаний з подіями, що передують йому (їм), повернення до минулого, ретроспекція. Такий епізод часто є важливим елементом фільму (наприклад, епізод, що відтворює скоєння злочину), служить для підкреслення мотивації вчинків героїв. Прийом флешбеку характерний для фільмів «Громадянин Кейн» О. Уеллса, «Хіросіма, моя любов» А. Рене, «Расемон» А. Куросаві.

Так кінематографісти називають прийом, коли режисер обриває дію, щоб показати події, що відбувалися в минулому, але пов'язані із сьогоденням, зумовили його.

ФЛЕШФОРВАРД [англ. Flash-Forward] — забігання вперед, від Flash — спалах + Forward

уперед] — прийом, протилежний флешбеку, епізод фільму, який переносить дію в майбутнє, передбачає події. Застосовується звичайно у фантастичному кіно.

ФОНОТЕКА [від грец. Phono — звук + Theke — сховище] — сховище фонограм. На кіностудіях художніх фільмів у фонотеці зберігаються записи різних природних шумів — вітру, дощу, грому, морського прибою, голосів тварин і птахів, виробничих шумів. У фонотеках кіностудій хронікально-документальних і науково-популярних фільмів містяться в основному музичні записи, що використовуються при звуковому оформленні фільмів. Фонотека видає тільки копії фонограм (оригінали не видаються). Після закінчення зйомок фільму всі записи, що виконані в процесі його виробництва і являють інтерес для подальшого використання, здаються до фонотеки.

ФРОНТПРОЕКЦІЇ МЕТОД [англ. Front Projection — передня проекція] — метод комбінованої кінозйомки, при якому зйомка реальних об'єктів робиться на тлі зображення, що проектується на відображаючий екран.

безпечення синхронізації аудіо і відео.

ХЛОПАВКА [англ. Clapper] — невелика дошка, що містить інформацію про фільм. На ній звичайно написано робочу назву фільму, імена режисера і головного оператора, номер сцени і дубля, дата і час. Звичайно її показують на початку кожного дубля. Зверху нумератора прикріплена рукоятка, якою «хлопають» для за-

ХУДОЖНИК ФІЛЬМУ [англ. Art Director] — автор образотворчо-декоративного рішення фільму або телепередачі. Під керівництвом режисера працюють: художник-постановник, художники костюму, гриму, реквізиту, художник комбінованих зйомок та ін.

ЦЕЙТРАФЕРНА КІНО-ЗЙОМКА [від нім. Zeit – час + Raffen – підбирати; англ. Time-lapse Cinematography] – переривиста кінозйомка одиночними кадрами з рівними, наперед заданими інтервалами

часу. Пуск кінознімальної апаратури або включення освітлювальних приладів здійснюється пристроєм, що зветься цейтрафер. Застосовується для зйомки повільних процесів (наприклад, розпускання квітки).

ЧИТЧИК [від англ. Reader – читач] – співробітник агентства або студії, що професійно займається пошуком ідей або

оригінальних сценаріїв. З цією метою читчики проглядають (прочитують) величезну кількість нових видань, періодики, повідомлення в Інтернеті.

КІНОПРОКАТ

АДВЕРТАЙЗІНГ [англ. Advertising — рекламування] — розміщення рекламної продукції фільму у фойє кінотеатрів.

АМЕРИКАНСЬКА АСОЦІАЦІЯ КІНО — центральна організація американської кінопромисловості, що відає питаннями виробництва і прокату фільмів. Її основна функція — захист інтересів великих і дрібних кінофірм, що входять в неї (близько 100), експорт та імпорт фільмів, участь у міжнародних кінофестивалях тощо. Вона здійснює також контроль за дотриманням системи обмежень, т. зв. рейтингу ААК. Асоціація має бюро в 38 країнах (прибуток від прокату американських фільмів за кордоном складає більше половини загального прибутку). Створена в 1921 р. як Асоціація кінопродюсерів і кінопрокатників Америки, сучасна назва з 1946.

АМЕРИКАНСЬКА КІНОАКАДЕМІЯ [англ. Academy

of Motion Picture Arts and Sciences] — громадська організація, заснована в 1927 р., метою якої проголошувалося: підвищення художнього, культурного і технічного рівня кіно США. У 1997 р. налічувала понад 5000 членів. Складається з 13 різних секцій — творчих і технічних кіноспеціальностей (акторів, режисерів, продюсерів, костюмерів, монтажерів тощо). З 1929 р. щорічно присуджує приз кіноакадемії, відомий як премія «Оскар». Президентами кіноакадемії в різні роки були такі видатні кінодіячі, як Фербенкс (1-й президент), Девіс, Капра та ін.

АНТИТРЕСТОВЕ ЗАКОНАДАВСТВО — посилило заходи щодо кінематографа наприкінці 40-х років. Верховний суд США підтримав рішення одного із судів нижчої інстанції, підтвердивши існування «двох змов», спрямованих на встановлення монопольних цін, — горизонтальної між великими голлівудськими кіномонополіями і вертикальної між кожним прокатником-відповідачем і його клієнтами. У результаті була оголошена протизаконною практика прокату фільмів «блоками», коли

великі компанії змушували власників кінотеатрів брати декілька невдалих картин разом з тією, яка їм справді була потрібна, і, що для нас найбільш важливо, кіномонополії змушені були протягом 1948—1952 років продати мережі кі-

нотеатрів, що належали їм, зберігши за собою лише права виробничо-прокатних організацій, що в якійсь — дуже відносній — мірі відновило роль механізмів вільної конкуренції саме в той період. Див. «Блок-букінг».

БЛОК-БУКІНГ [англ. Block-Booking] — продаж некасових фільмів у навантаження до касових (тобто «у блоці» або «у комплекті»), що нав'язується суперстудіями кінотеатрам. Був частково блокований у 40-х роках застосуванням закону про антимонопольну діяльність. На початку століття У. Ходкінсон, керівник кінокомпанії «Парамаунт», установив чітку прокатну систему «блок-букінг» — продаж права на показ усіх фільмів без винятку, що прокатувалися «Парамаунтом». Система блок-букінг на початку століття сприятливо позначилася на розвитку прокату, оскільки дозволяла власникам кінотеатрів не викупляти фільми, а брати їх у тимчасове користування і тим самим не завищувати ціни на квитки.

Але з часом подібна централізація виробництва — прокат сприяла появі кіномонополій, що природно не могло позитивно впливати на розвиток кінематографа. Власники незалежних кінотеатрів як «навантаження» до фільмів Грети Гарбо, Гері Купера або Сесіль де Міля змушені були брати також вісім або дев'ять фільмів класу «Б» і «В». Фільм з відомим актором

називали «паровоз» — він тягнув за собою на екран незалежного кінотеатру цілу низку «вагонів» з товаром не найкращої якості. З травня 1948 року Верховний суд, після тридцятирічної судової тяганини власників провінційних кінотеатрів і монополістичних кінотрестів, ухвалив рішення, за яким було суворо заборонено систему букінгу блоку.

Тепер студіям уже не було сенсу ставити щорічно по 50 картин, оскільки в умовах вільної конкуренції лише десять чи п'ятнадцять картин мали шанс потрапити на екран. Катастрофа полягала в тому, що виробництво дешевих фільмів класу «Б» і «В» стало нерентабельним, бо жоден кінотеатр не хотів їх демонструвати. При створенні меншої кількості фільмів уже не було сенсу тримати численний адміністративний, технічний і творчий персонал. На всіх кіностудіях почалися скорочення, причому загроза втратити роботу нависла в першу чергу над письменниками та акторами. За десять років кількість акторів, що перебували у штаті, зменшилася більш ніж наполовину, в 1946 році їх було 742, а в 1956-му — вже тільки 229. У цей же са-

мий час кількість зайнятих на штатній роботі техніків зменшилася з 24 до 13 тисяч.

Великі кінозірки, в яких кінокомпанії були особливо зацікавлені, почали відмовлятися від численних контрактів. Акторам стало зручніше пов'язувати себе з тією фірмою, яка давала кращі умови і ангажувала їх на один фільм. Кількість картин постійно зменшувалася, зате зростало прагнення дістати для участі в них знаменитостей. Кожен новий фільм прагнули прикрасити іменами найбільш популярних кінозірок. У свою чергу кіностудії відмовилися від довгострокового планування, ліквідували «школи майбутніх зірок» — очікування, поки народиться нова зірка, обходилося тепер дуже дорого. Раніше для випробування творчих можливостей «кандидаток у зірки» були картини класу «Б». Нині експерименти з молодим поповненням проводити стало ніде.

З міркувань економіки майже всюди були ліквідовані також і сценарні відділи. Раніше студії купували теми або ж готували літературні твори, які були виробничим резервом, розрахованим на декілька років напе-

ред. Нині це стало непотрібним і ризикованим. Шанси пробитися на екран мають тільки відомі автори й відомі твори. За бестселер і за театральний бойовик доводиться платити незрівнянно дорожче. Але цей спосіб можна було застосувати тільки в одному випадку — автор тексту сам по собі повинен бути знаменитою «фірмою», інакше ризик виявиться не виправданим.

Такі були наслідки пам'ятного рішення Верховного суду. Наслідки, які знайшли віддзеркалення в новій організаційній та економічній структурі виробництва 60–70-х років, названої «Новим Голлівудом». Див. «Антитрестове законодавство», «Новий Голлівуд».

БОКС-ОФІС [англ. Box Office — квиткова каса, касові збори]

1. Кабіна в театрі або іншому місці розваги, де продаються вхідні квитки;

2. Валовий збір з проданих квитків до розважальних закладів;

3. Потенційний показник: «Цей фільм матиме хороші касові збори»;

4. Рейтингові таблиці касових акторів, режисерів, продюсерів.

БОМБА [англ. Bomb] — недооцінені фільми, які провалилися в прокаті, дістали погану пресу і не зібрали очікуваних касових зборів (див. «Індичка»). Протилежність бомбі — блокбастер. Див. «Блокбастер».

БУКЕР [англ. Booker] — фаворит кінотеатру, який займається плануванням кінорепертуару. Особливістю роботи є знання специфіки кінопрокату і смаків публіки.

ВІКОВИЙ ОБМЕЖУВАЛЬНИЙ РЕЙТИНГ — див. «Класифікація фільмів».

ВТОРИННІ РИНКИ — поле отримання додаткових доходів від розповсюдження кінокартини після кінопрокату (осно-

вного ринку), включає телебачення, тиражування на відеокаセットах, CD-ROMах, новелізацію (книжкове видання сюжету), використання сюжетів у коміксах, комп'ютерних іграх, рекламі, друк атрибутики і зображення персонажів на побутовій продукції (майках, ручках тощо).

ДИСТРИБ'ЮТОР [англ. Distributor — розподільник, прокатник] — дистриб'ютори — власники ліцензії на прокат кінотворів — важлива ланка просування кінокартин від виробника (студій) до споживача (кінотеатрів, телемереж, відеоринків тощо). Дистриб'ютор займається також рекламою фільму (в обумовлених пропорціях з власником фільму). Прибуток від прокату ділиться з кіновиробником на підставі договорів.

ДРАЙВІН [англ. Drive-in — «заїжджай усередину» — кінотеатри для автомобілістів] — кінопаркінги з'явилися на півдні і на заході США, тобто всюди, де цьому сприяють кліматичні умови. Вони являють собою величезний майданчик, на якому

машини ставляться так, щоб, сидячи в них, було зручно бачити те, що відбувається на гігантському екрані. В автомобілі встановлюється репродуктор, а якщо на вулиці холодно — електричний рефлектор. У великих кінопаркінгах на 500 і більше машин встановлюються два або три екрани. Дітей можна доручити кваліфікованій виховательці, яка опікуватиметься ними у спеціально обладнаному залі з іграшками. Тут же діє ресторан, з якого в машини приносять гарячі страви. Якщо фільм викликає нудьгу, можна вимкнути репродуктор, щоб звук не заважав розмовляти і вечеряти. Кінопаркінги створюють обстановку, що найбільш нагадує домашні умови, де від глядача не вимагається ніяких зусиль. Ця обстановка має всі переваги клубу і ресторану.

«ЕММІ» [англ. Emmy] — престижна американська премія за телевізійні фільми.

«ЗОЛОТИЙ ГЛОБУС» [англ. Golden Globe Awards] — голлівудська кінопремія. З 1944 року щорічна премія Золотий глобус нагороджує фільми та кінематографістів у тринадцяти номінаціях і є своєрідною генеральною репетицією перед участю церемонії «Оскара». Див. «Оскар».

ІНДИЧКА [англ. Turkey] — погано зроблені фільми, що за своїми художніми і професійними показниками не дотягують до стандартів «середнього кіно». Подібні фільми, як

правило, мають погані касові збори. Див. «Бомба».

ІКСЧЕНДЖ [англ. Exchange — обмін] — прокатна контрола, що забезпечує кінофільмами тих, хто їх демонструє.

КІНОКЛУБ [англ. Film Club] — масова організація кіноглядачів і любителів кіномистецтва. Кіноклуби фінансуються за рахунок членських внесків. Діяльність кіноклубів полягає в організації кінопереглядів, лекцій, дискусій. Перший кіноклуб «Друзі сьомого мистецтва» виник у Франції в 1920 р. за ініціативою французького кінокритика Р. Канудо, потім під назвою «Сінеклуб» був створений К. режисером Л. Деллюком.

У 20-і рр. кіноклуби об'єднували навколо себе головним чином людей мистецтва. З появою звукового кіно (кінець 20-х рр.) склався новий тип кіноклубів для роботи з масовим глядачем. Виникали вони крім Франції і в інших країнах під різними назвами: «Фільм фройнде» в Німеччині, «Фільмліга» в Нідерландах, «Фільм арт гїлд» у США і т. д. У багатьох великих містах ентузіасти кіно почали відкривати спеціальні кінозали, де демонструвалися кращі фільми світового кіномистецтва. Особливо розвинулася мережа кіноклубів після Другої світової війни. З'явилася безліч спеціальних кіноклубів: студентські, шкільні, дитячі,

вчительські і т. д. Виникла необхідність координації роботи кіноклубів. У зв'язку з цим були створені спочатку національні федерації, а в 1947 р. Міжнародна федерація кіноклубів (МФКК). До її складу входить понад 30 країн. Національні федерації великих країн об'єднують сотні кіноклубів кожна. Див. «Міжнародна федерація кіноклубів».

КІНОРИНОК [англ. Film-Market]

1. Загальна назва всієї сфери продажів кінопродукції;

2. Регулярні спеціалізовані ярмарки з розповсюдження кінофільмів, де після переглядів кіновиробники можуть передавати права на показ прокатникам і демонстраторам.

КІНОФЕСТИВАЛЬ [англ. Film-Festival] — огляд, творче змагання творів кіномистецтва — художніх, хронікально-документальних, науково-популярних, навчальних, спортивних, мультиплікаційних, телевізійних. Проводяться як міжнародні кінофестивалі, так і національні та регіональні.

КІНОФІКАЦІЯ — у радянський період система заходів,

спрямованих на розвиток кіномережі (будівництво кінотеатрів і створення пересувних кіноустановок) для обслуговування населення. Нині з розвитком відеотехніки під кінофікацією слід розуміти розповсюдження кінематографічних засобів з навчальною, виробничо-технічною, дослідницькою, рекламною та іншою метою.

КЛАСИФІКАЦІЯ ФІЛЬМІВ — офіційна класифікація фільмів, що визначає можливість їх демонстрації для дитячої та підліткової аудиторії. У США систему рейтингів було введено в 1968 р. і зараз вона включає такі рейтинги: G (General) — для будь-якої аудиторії; PG (Parental Guidance) — діти допускаються на розсуд батьків; PG-13 — для дітей до 13 років потрібен особливий дозвіл батьків; R (Restricted) — діти до 17 років допускаються тільки у супроводі дорослих; X або NC-17 (No Children) — діти до 17 років не допускаються. Різниця між останніми двома рейтингами полягає в тому, що рейтинг X привласнюється відверто порнографічним фільмам, що демонструються в спеціальних кінотеатрах. Система рейтингів, запроваджена

у Великобританії, дещо відрізняється від американської: U (Universal) — для будь-якої аудиторії; PG — діти допускаються у супроводі батьків; 12, 15 і 18 — діти до вказаного віку не допускаються; 18R — діти до 18 років не допускаються (для порнографічних фільмів у спеціальних кінотеатрах). У США отримання рейтингу не є формально обов'язковим для фільму, але відсутність рейтингу сильно обмежує вірогідність замовлення картини кінотеатрами. У Великобританії фільм без рейтингу може бути показаний у кінотеатрах лише за рішенням органів місцевої влади, що фактично зводиться до заборони на прокат картин, що не отримали рейтингу. Вказані рейтинги розповсюджуються також на прокат і продаж відеокасет.

КЛІРЕНС [англ. Clearance] — термін, протягом якого фільм може демонструватися тільки в даному кінотеатрі. На початку століття У. Ходкінсон, керівник кінокомпанії «Парамаунт», установив чітку прокатну систему. Всі кінотеатри, що стали клієнтами «Парамаунту», були поділені на п'ять категорій: перший екран (великі кінотеатри

в центрі, на жвавих місцях), які одержували нові фільми відразу; другий екран — кінотеатри трохи менші, в житлових районах, куди фільми надходили пізніше, і так далі. Щоб захистити клієнтів від одночасного показу одного і того ж фільму в сусідніх кінотеатрах, Ходкінсон увів «кліренс». Від Ходкінсона бере свій початок і «блокбукінг» — продаж права на показ усіх фільмів без винятку, що прокатувалися «Парамаунтом». Див. «Блок-букінг».

КОДЕКС ХЕЙСА [англ. Nays Code] — система самоцензури, запроваджена голлівудськими студіями, що регулювала зміст американських фільмів з 1934 по 1968 рр. Кодекс був розроблений Організацією американських кінопродюсерів і прокатників на чолі з Уїллом Х. Хейсом у 1930 р. і введений у дію 1 липня 1934 р. Причиною його ухвалення стала низка гучних скандалів, пов'язаних з приватним життям голлівудських знаменитостей, і численні вимоги про введення цензури в кіно. Кодекс містив конкретні заборони: на вказівку методів скоєння злочинів, на висміювання святості шлюбу, на зображення християнських священнослужителів

у поганому світлі, на включення у фільми сексуальних сцен, поз і жестів, на вживання навіть м'яких богохульствених виразів, на сексуальні стосунки між представниками чорної та білої раси тощо.

Згідно з цим кодексом, у голлівудських фільмах не допускалися критика яких-небудь релігійних переконань, показ хірургічних операцій, уживання наркотиків, пияцтва, а також жорстокості щодо дітей чи тварин. Використання лайок, навіть не грубих, теж заборонялося. Не можна було показувати деталі пограбувань і актів насильства, щоб не заохочувати до порушень законності, а злочинцям не дозволялося вбивати поліцейських, хоча їх самих можна було вбивати залюбки. Суворі обмеження накладалися на все, що було пов'язано із сексом. Голі актори на екрані, показ одностатевих або міжрасових любовних зв'язків і навіть пристрасні поцілунки категорично заборонялися.

Всі фільми, що виходили в американський прокат, повинні були дістати схвалення «офісу Хейса», як називали адміністрацію, що стежила за виконанням кодексу. До контр-

актів кінозірок були включені пункти про право студій звільняти їх за скандальну поведінку у приватному житті. Так, актриса І. Бергман, що кинула чоловіка заради італійського режисера Р. Росселліні, упродовж семи років була позбавлена можливості працювати в Голлівуді. Деякі режисери — А. Хічкок, П. Стердженс,

О. Премінджер — знаходили різні способи обходити кодекс Хейса, а соціальні зміни в суспільстві поступово приводили до його неофіційного пом'якшення, хоча офіційно він був переглянутий лише в 1966 р. Двома роками пізніше кодекс був скасований, і йому на зміну прийшла система вікових обмежувальних рейтингів.

ЛІЦЕНЗІЯ [англ. License від лат. Licentia — право, дозвіл] — оформлена належним чином передача власником (наприклад, власником кінофільму) обмеженого права на використання (на певний термін або на певну кількість копій) його твору.

МАЛТІПЛЕКС [англ. Multiplex — складний, складений] — сучасний кінотеатр з кількома комфортабельними залами, оснащеними системами долбі. Малтіплекси відрізняються широким асортиментом фільмів і високою економічністю. Зали мають загальне фойє, буфети і єдину технологічну петлю. Див. «Сінеплекс».

МАРКЕТИНГ [від англ. Market — ринок, збут] — пристосування кінопродукції до ринку на основі вивчення споживчого попиту. Активний маркетинг — низка заходів (включаючи рекламу), що мають на меті підвищити попит на той або інший фільм.

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОАРХІВІВ [фр. International Federation of Film Archives, Fédération Internationale des Archives du Film FIAF] — Міжнародна федерація кіноархівів, ФІАФ створена в 1938 році в Парижі з метою збереження фільмів як документів, що мають художнє та історичнє значення. Один з розділів ФІАФ включає безкоштовні електронні версії, що висвітлюють проблеми збе-

реження кінодокументів *Journal of Film Preservation* (з 1995 по 2003 рр.), віртуальний «книжковий магазин», де можна оформити передплату, перелік журналів про кіно і телебачення у форматі PDF (понад 300 видань), а також платні електронні бази даних, зокрема по періодичних виданнях на тему кіно і телебачення на CD з анотаціями 300 тис. статей. Див. «Фільмотека».

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОКЛУБІВ [фр. *International Fédération of Film Societies — IFFS, Fédération Internationale des Ciné-clubs — FICC*] — Міжнародна федерація кіноклубів, МФКК була створена в 1947 році в Парижі з метою сприяти співпраці між кіноклубами різних країн. Див. «Кіноклуби».

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОПРЕСИ [абр. *FIPRESSI* — фр. *Fédération Internationale de la Presse*

Cinématographique] — Міжнародна федерація кінопреси, ФІПРЕСИ. Створена в 1930 році в Парижі з метою пропаганди кіномистецтва, а також для захисту професійних інтересів кінематографістів. Генеральна асамблея ФІПРЕСИ знаходиться в Італії. Президент (з 2005 року) — Андрій Плахов. ФІПРЕСИ часто вручає спеціальні призи на міжнародних кінофестивалях.

МЕРЧАНДАЙЗИНГ [англ. *Merchaintdizing*] — частина рекламної кампанії, що включає випуск супутніх товарів з логотипами або образами, що мають відношення до фільму, та їх продаж (авторучки, майки, бейсболки, канцелярські товари тощо).

МУЛЬТИПЛЕКС — див. «Малтіплекс».

МЕЙНСТРИМ [англ. *Mainstream*] — основний потік кінопродукції.

НІКЕЛЬОДЕОН [англ. *Nickelodeon* від *Nickel* — монета в п'ять центів + грец. *Odeon* — театр] — назва кінотеатрів, що з'явилися в Америці на початку ХХ століття.

Перші десять років (1895—1905), кінематограф провадив бродячий спосіб. Тобто егзібітор («exhibitor», людина, що демонструє фільми) їздив з набором картин по різних районах і показував свої фільми. Іноді це були спільні поїздки з «театром-водевілем», і тоді демонстрація фільмів поєднувалася з різними естрадними номерами. Ремісничу систему підірвали два найважливіші нововведення.

По-перше, енергійні брати Майлз винайшли прокат. Вони зміркували, що егзібіторів можна спокусити брати більше фільмів і частіше змінювати програму, якщо запропонувати не купувати фільми, а брати на якийсь час, усього за 20% їх ціни. Перший «exchange» — обмінний або прокатний пункт братів Майлз відкрився в 1903 році у Сан-Франциско. Через чотири роки таких пунктів було вже 150 по всій країні. Так було закладено ту могутню посередницько-прокатну систему, яка

зараз є одним з наріжних каміннів американської кіноіндустрії.

І, по-друге, в 1905 році в Пітсбурзі екзібітори, підбадьорені можливостями, які пропонувало їм введення прокату, зважилися на нову форму показу. Розрахувавши, що тепер на демонстрації одержуваних порівняно дешево фільмів значно менше шансів прогоріти, а можна і заробити, Джон Гарріс та його зять Гарі Девіс ризикнули зняти порожній магазин і пристосувати його виключно для показу кінострічок. Щоб підкреслити дешевизну квитків і водночас респектабельність свого закладу, прикрашеного театральними аксесуарами і забезпеченого піаніно для музичного супроводу сеансів, власники назвали його «Нікельодеоном». З цієї миті почався «нікельодеоновий» бум. Кінематограф вирвався з театру-водевілю на власні підприємницькі простори.

Про цей період історії дуже цікаво розповів чудовий американський режисер і критик Пітер Богданович у фільмі «Нікельодеон» (1970).

НОВЕЛІЗАЦІЯ [від англ. *Novel* — роман] — створення літературного твору за сюжетом

популярного фільму. Є одним з вторинних ринків кінопродукції.

«ОСКАР» [Oskar] — престижна премія Американської кіноакадемії. Присуджується з 1927 року (назва «Оскар» — з 1931 р.). Являє собою позо-

лочену статуетку заввишки 32,5 см. Передбачені різні номінації премії — за кращу режисуру, кращу чоловічу роль і т. д., але найголовніша — за кращий фільм, яку вручають його продюсеру. Отримання «Оскара» на 30–40% збільшує доходи від прокату фільму.

«ПАЛЬМОВА ГІЛКА» [фр. Palme d'Or] — головний приз Каннського міжнародного кінофестивалю. Найбільш престижний приз після «Оскара».

ПАРФУМОВАНИЙ ФІЛЬМ [англ. Aroma-Rama] — система для додавання відчуття запаху, винайдена в США Чарльзом Веїссом, вперше була використана в документальному фільмі «Позаду великої стіни» (Behind the Great Wall, 1959). Під час демонстрації фільму в певний час системи кондиціонування наповнювали зал для глядачів східними ароматами. Експеримент широкого розповсюдження не дістав.

ПЕННІ АРКАДИ [англ. Penny of Arcade] — попередники кінотеатрів. Будочки, що нагадували автомати для продажу газованої води. Опустивши монету, глядач діставав можливість подивитися в щілинку невеликий фільм або навіть цілу кінопрограму. У пенні аркадах використовувалися кінетоскопи Едісона, призначені для індивідуального перегляду невеликих за тривалістю фільмів.

ПОСТЕР [англ. Poster — афіша] — перша афіша була виготовлена на замовлення братів Люм'єр перед першою публічною демонстрацією сінематографа в паризькому «Гранд кафе» в грудні 1895 року. Починаючи з 1896 року афіші виготовлялися в друкарнях на замовлення кінодемонстраторів. З появою кінотеатрів їх власники замовляли афіші в друкарнях або у художників. З розвитком системи кінопрокату на початку 10-х років ХХ ст. постерів до окремих фільмів починають виготовляти виробничі і дистриб'юторські компанії.

ПРЕМ'ЄРА [від фр. Premiera — перша; англ. Premiere] — перший публічний показ твору, якому передують звичайно могутня рекламна компанія, а сама прем'єра перетворюється в шоу за участю творців фільму, акторів-зірок, представників масмедіа, лідерів громадської думки.

ПРЕС КИТ [англ. Press — преса, англ. Kit — комплект] — матеріали про новий фільм, виготовлені студією виробником для використання на телебаченні і в пресі. Прес кит складається із змонтованого блоку, до якого входять фрагменти

з фільму та інтерв'ю учасників зйомки. Також на відеокасеті записані окремо інтерв'ю, фрагменти з фільму, рекламні ролики. Крім відеокасети до комплекту прес кита входять фотографії з фільму і текстова інформація про його творців.

ПРИЙНЯТНЕ НАСИЛЬСТВО — термін, що означає пом'якшення ефекту від показу у фільмах жорстоких сцен. Наприклад, британське телебачення практикує показ так званого «прийняттого насильства» (лиходій сам падає у прірву, замість того, щоб загинути від кулі героя).

ПРОКАТНИК — див. «Дистриб'ютор».

ПРОМОУШН [англ. Promotion — просування] — комплекс інформаційних, рекламних та ін. заходів, що мають на меті підготувати сприятливі умови для створення фільму (його фінансування, залучення зірок тощо), а згодом і максимальну велику аудиторію глядачів фільму. Просуванням фільму займаються як кіновиробники, так і прокатники та демонстратори.

РЕЙТИНГ [англ. Rating] — оцінка фільмів за різними ознаками, привласнення їм категорій, своєрідного знаку якості, класу.

За витратами на виробництво: високо-, середньо- і низькобюджетні. Раніше в американському кіно фільми ділили на клас А — продукція провідних голлівудських студій-мейджорів, що складають мейнстрім — основний потік, і клас Б — малобюджетні, другорядні виробни, що демонструвалися в дешевих кінотеатрах або як доважок до фільму класу А. Сьогодні клас Б — фільми, що випускаються для відео і кабельної телемережі. Іноді зустрічається поняття клас Z — ще дешевші стрічки, які робляться дуже швидко і розраховані на певну категорію глядачів, наприклад, молодь.

За умовами виробництва: студійні, тобто випущені в системі, як правило, великих голлівудських студій. Або Інді — відносно незалежні, оскільки співпрацюють на певних етапах з голлівудською системою, але формально не підкоряються їй, тому можуть проводити гнучкішу політику, частіше йти на ризик, експеримент.

Позастудійні: підпільні — андеграунд, паралельні, експериментальні — авангард.

За художнім рівнем, скоріше орієнтація на публіку, категорію глядачів: масова продукція та елітарне кіно (авторське, тобто коли особлива манера, почерк, стиль режисера часто переважають умовності жанру) або високохудожнє — арткіно — для підготовленого глядача. Див. «Віковий обмежувальний рейтинг».

РЕКЛАМНА КАМПАНІЯ ФІЛЬМУ [англ. Promotional Campaign] — комплекс рекламних заходів широкого спектра (повідомлення в пресі, по радіо і телебаченню, демонстрація рекламних роликів і кліпів перед сеансами і по телебаченню, розклеювання афіш, пристрій всіляких презентацій, шоу, скандалів, створення легенд і т. д., і т. п.) з метою максимальної популяризації рекламованого фільму. Рекламна кампанія фільму є складовою частиною промоушн — його просування на ринок. Часто витрати на рекламну кампанію в загальному бюджеті фільму перевищують витрати на створення самого фільму. Див. «Промоушн».

РЕКОНСТРУКЦІЯ ФІЛЬМУ [англ. Reconstructed Film] — фільми, які зазнали впливу цензури — для розширення аудиторії. «Реконструйовані фільми» не поліпшуються, а лише зазнають видалення або зміни деяких сцен, які явно говорять про орієнтацію фільму-оригіналу (насильство, секс, нагота, нецензурні вирази). Реконструкції можуть також зазнавати фільми, які виявилися більш або менш необхідної тривалості. Телефільми перетворюються для показу на великому екрані, а кінофільми — для показу по телебаченню. Іноді виготовляються дві версії (реконструкції) фільму для різних ринків прокату.

РЕЛІЗ [англ. Release — випуск] — перший показ фільму в кінотеатрі, з цієї миті починається широкий прокат.

РЕСТАВРАЦІЯ ФІЛЬМУ [англ. Film Restoration] — низка заходів, зроблених фахівцями фільмосховища для відновлення і збереження фільму. Тривалий і дорогий процес показової реставрації зображення на кіноплівці (негатив або позитив) і звуку для подальшого перекладу фільму на цифрові або відеоносії, для подальшого зберігання. Іноді в процесі реставрації використовують реконструкцію — виготовлення на комп'ютері кадрів, яких бракує у фільмі.

РЕТРОСПЕКТИВА [лат. Retro — зворотний, назад + Spectare — дивитися] — звернення до минулого — наприклад, показ фільмів якого-небудь періоду або присвячених якій-небудь темі.

ПАРТАЧ — так жартівливо в СРСР називали кіномеханіка в разі неякісної демонстрації фільмів.

ОПЕРАЦІЯ ПІДХОПЛЕННЯ — продаж пакету іншому кіновиробнику. Придбаваючи пакет, кіновиробник стає власником прав на кінотвір, включаючи права прокату.

СІНЕМАТЕКА [Cinematheka] — див. «Фільмотека».

СІНЕПЛЕКС [англ. Cineplex] — кінозал або мережа кінозалів, розміщених у торгових центрах. Найбільш широкого поширення сінеплекси набули в США. Див. «Малтіплекс».

СПОЙЛЕР [англ. Spoiler — буквально той, що псує] — інформація про фільм, яка, за за-

думом творців фільму, не повинна розкриватися до певного моменту. Інакше задоволення від кіно може бути зіпсоване. Типовим прикладом спойлера може бути інформація про кінцівку фільму. Чи, наприклад, у детективі інформація про те, хто є вбивцею (якщо, за задумом автора, це повинно з'ясуватися тільки в кінці).

ТЕГЛАЙН [англ. Tagline від Tag — ярлик + Line — лінія] — рекламний слоган фільму, який звичайно пишеться на постерах або супутніх просуванню фільму товарах (наприклад футболках).

ТІЗЕР [англ. Teaser — короткий] — короткий трейлер, який звичайно випускається за декілька місяців до безпосереднього випуску фільму. Дає коротку інформацію про те, яким буде фільм, і привертає увагу публіки до нього. Тізери звичайно набагато коротші за трейлери, які більше говорять глядачам про сюжет. Див. також «Трейлер».

ТРЕЙЛЕР [англ. Trailer — йти позаду, прокладати шлях — рекламні ролики кінофільмів] — короткий кліп фільму, зроблений з рекламною метою. Трейлери завжди клеїли на кінці плівки фільму, що демонструвався, і прокручували їх звичайно в перерві між сеансами. Вперше трейлери застосували в Нью-Йорку, і були вони просто мальованими заставками з титрами. Значна кількість трейлерів як і раніше виробляється в Нью-Йорку. Але

це тому, що там працює більшість компаній, що займаються випуском «комершиалс», що рекламують будь-які товари, і студії укладають з цими компаніями договори на постачання необхідних трейлерів.

Практика ця набула широкого розмаху. Дрібні підприємства зникли, поступаючись місцем величезним рекламним агентствам, що діяли у спілці з підприємствами індустрії розваги. Власні відділи трейлерів збереглися лише на кіностудіях «Уолт Дісней продакшенс», «Уорнер Бразерс» і «Юніверсал», хоча останні дві компанії користуються і сторонніми послугами. Трейлери стали важливим елементом кіно маркетингу. Їх створюють промислові компанії, що спеціалізуються в розробці і виробництві складних трейлерів. Трейлери демонструються в кінотеатрах за декілька місяців до прем'єри рекламowanego фільму.

Трейлери одного фільму виготовляються в кількох варіантах: для внутрішнього ринку, Європи, теле- і кіноверсії. Див. «Тізер».

УТРАЧЕНИЙ ФІЛЬМ [англ. Lost Film] — до 1950 року фільми знімали на кіноплівку з нітратною (займистою) основою. Нітроплівка дуже недовговічна, і після 70-ти років збе-

рігання виникає безповоротна хімічна реакція — гідроліз, що приводить до руйнування основи або займання плівки. Багато фільмів, знятих на нітроцелюлозі, з метою пожежної безпеки були знищені.

ФІЛЬМОТЕКА [фільм + грец. Theke — сховище, ящик; англ. Stock Library] — установа, що займається збиранням, зберіганням, технічною обробкою кінофільмів, а також їх вивченням і популяризацією. У 1938 р. організувалася Міжнародна федерація кіноархівів (FIAF), до завдання якої входить популяризація кращих творів світового кіно, міжнародний обмін фільмів. Серед найбільших фільмотек: Госфільмофонд Росії, Французька сінематека, Національна кінобібліотека Британського кіноінституту, Центральний фільмархів Польщі, Кинобібліотека музею сучасного мистецтва в США. У фільмотеках зберігаються художні, науково-популярні, документальні і навчальні фільми. Багато фільмотек зберігають також фотографії, книги, журнали, сценарії, монтажні листи, ескізи декорацій, костюмів, кіно-

пресу та ін. Фільмотеки випускають довідники, каталоги, покажчики, періодичні бюлетені, тематичні збірки — результат фільмографічної праці із систематизації фондів та історії кіно. Важливу частину роботи фільмотек складає упорядкування і відновлення старих стрічок. Фільмоматеріали піддаються регулярній технічній перевірці і реставрації, удосконалюється технологія методів обробки і профілактики плівки. Багато фільмотек мають у своєму розпорядженні кінозали, де демонструють стрічки минулих років. Фільмотеки влаштовують цикли лекцій і переглядів з історії кіно, ведуть популяризаторську роботу в тісному зв'язку з діяльністю кіноклубів та інших громадських організацій. Див. «Міжнародна федерація кіноархівів».

ФІПРЕСИ [FIPRESSI] — див. «Міжнародна федерація кінопреси».

ЦЕНЗУРА [від лат. *Censura*] — державний нагляд за змістом творів, що випускаються. Здійснюється у вигляді попереднього перегляду з подальшим

дозволом до виходу або заборону. Подібна цензура у США існує у вигляді обмежень, що накладаються самими гільдіями — так званий кодекс Хейса. Див. також «Класифікація фільмів».

КІНОТЕХНІКА

АБЕРАЦІЯ ОПТИЧНИХ СИСТЕМ [англ. *Aberration* від лат. *Aberratio* — ухилення] — спотворення зображення, викликані неідеальністю оптичної системи: зображення не цілком виразне, неточно відповідає об'єкту або забарвлене. Розрізняють геометричну (сферична аберация, кома, астигматизм, кривизна поля зображення, дисторсія), хроматичну і дифракційну аберацию.

АНАМОРФОТ [англ. *Anamorphic Lens* від грец. *Anamorphoo* — перетворюю] — оптика, що стискає зображення по горизонталі, залишаючи практично незмінною його вертикальну складову. Застосовується в широкоекранному кіно для того, щоб було можливо на стандартній 35-міліметровій плівці розміщувати зображення, що вдвічі перевищують за шириною звичайне. Анаморфотна оптика буває двох видів: спеціальні анаморфотні об'єктиви і анаморфотні насадки,

що встановлюються при зніманні перед звичайними об'єктивами. Анаморфотні насадки простіші і функціональніші, але створюють зображення нижчої якості. Аналогічні системи використовуються при кінопроекції.

Анаморфотна оптика також дещо розтягує зображення по вертикалі, скорочуючи при цьому ширину міжкадрової межі з 3 до 0,6 мм, завдяки чому в широкоекранному кіно досягається більший, ніж у будь-якому іншому форматі, відсоток використання плівки під зображення. Іноді анаморфотна оптика застосовується у фільмах звичайного або кашетованого форматів для створення оригінального образотворчого ефекту: при нормальному перегляді всі предмети виявляються подовженими, а рух уздовж горизонтальної сторони кадру здається прискореним.

АНАСТИГМАТ [англ. *Anastigmat* — протилежне астигматизму від грец. *An* — негативна частинка і астигматизм] — найбільш довершений багатолінзовий об'єктив, у якому скоректовані астигматизм, кривизна поля зображення, кома, сферична і хроматична аберация.

Дає оптичне зображення високої якості. Застосовують головним чином у фотографічних і кінознімальних апаратах.

АСТИГМАТИЗМ [від грец. А — негативний префікс + Stigma — крапка] — спотворення зображення оптичною системою, пов'язане з тим, що заломлення (або віддзеркалення) променів у різних перетинах світлового пучка, що проходить, неоднакове. Внаслідок астигматизму зображення предмета стає нерізким. Кожна точка предмета зображається розмитим еліпсом.

АФОКАЛЬНА СИСТЕМА [від грец. а — негативний префікс + фокус] — оптична система, фокус якої (точка, в якій збираються паралельні промені) знаходиться в нескінченності. Афокальні системи застосовують для усунення аберациєю оптичних систем.

БЮСКОП [Bioscope] — апарат для знімання і проєкції фільмів, розроблений Максом та Емілем Складановськими в 1895 році в Німеччині.

БОБІНА [фр. Bobine — катушка] — катушка, на яку намотується кіноплівка для зарядки кінознімального або кінопроєкційного апарата. Деякі кінокамери мають знімну касетну частину, куди поміщається бобіна з кіноплівкою, що забезпечує швидку перезарядку апарата під час знімання. Бобіною називається також катушка для намотування магнітної плівки, що використовується в пристроях запису і відтворення звуку.

ВІДНОСНИЙ ОТВІР — відношення діаметра діючого отвору об'єктива до його фокусної відстані. Квадрат відносного отвору визначає освітленість у площині зображення і часто називається геометричною світлосилою об'єктива.

ВИТІСНЕННЯ [англ. Wipe] — зміна одного монтажного плану іншим, коли друге зображення, ніби всовуючись у кадр, поступово займає місце першого. Форма, напрям і швидкість витіснення бувають різні.

ДІАПОЗИТИВ [від грец. Dia — через + лат. Positivus — позитивний] — позитивне фотографічне зображення на світлочутливому шарі з прозорою підкладкою (склі або плівці) для розглядання на просвіт або проектування на екран. Виготовляються у вигляді або окремих кадрів, або серії кадрів на одній плівці, об'єднаних загальною темою (у вигляді діафільмів).

ДІАПРОЕКТОР — оптико-механічний прилад для проектування на екран зображень на прозорій підкладці (діапозитивів, діафільмів і т. п.).

ДІАФІЛЬМ — розташовані в певній послідовності позитивні фотографічні зображення на кіноплівці, звичайно об'єднані загальною тематикою.

ДІАФРАГМЕННЕ ЧИСЛО ОБ'ЄКТИВА — дорівнює відношенню задньої фокусної відстані об'єктива до діаметра його входної зіниці (тобто є величиною, зворотною відносному отвору). Як і витримка, являє собою експозиційний параметр, що визначається при фотографічній зйомці.

ДИСТОРСІЯ [від лат. Distorsio — викривлення] — викривлення зображення в оптичних системах через нерівномірне збільшення предметів об'єктивом від його середини до країв. При цьому різкість зображення не порушується.

ДОЛБІ-СИСТЕМ [англ. Dolby System — названа на ім'я творця — інженера Долбі] — система високоякісного стереозвуківого супроводу фільму вперше була використана в 1965 році.

ЕКРАН, КІНОЕКРАН [від фр. Ecran — ширма; англ. Screen] — натягнута на раму тканина, покрита спеціальною речовиною, на поверхню якої проектується зображення. Екрани є приналежністю залу для глядачів у кінотеатрі, де відбувається демонстрація фільмів. Широкоформатні, широкоекранні фільми, стереофільми демонструються кожен на своєму виді екрана. Для панорамного кіно, наприклад, робиться сильно зігнутий екран великих розмірів (декілька сотень м²). У коловій кінопанорамі фільми проєктуються на коловий екран з кутом огляду 360°. На надвеликих екранах (із співвідношенням сторін 1:2,2) показують широкоформатні фільми, а широкоекранні — на екранах із співвідношенням сторін від 1:1,66 до 1:2,35.

ІМАКС [англ. Imax] — знімально-проекційна система, розроблена для виготовлення фільмів з можливістю їх демонстрації на спеціальних великих екранах. В Імакс використовуються спеціальні об'єктиви і кіноплівка, що має розмір кадру втричі більший, ніж у стандартних 30-міліметрових фільмах.

КАДРИК КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ [фр. Cadre; англ. Frame]

1. Окремий знімок на кіноплівці;

2. Простір на знімальному майданчику, що потрапляє в робоче поле об'єктива кінокамери;

3. Сцена, епізод кінофільму, елемент кінематографічної мови (творець фільму «мислить кадрами»), складова частина розкадрування. Для кожного кадру (у значенні епізод) знімається декілька дублів.

КАШІ [від фр. Caher — ховати, затуляти] — непрозора заслінка у вигляді якої-небудь геометричної фігури (прямокутника, ромба, трикутника, овалу і т. п.).

КІНЕМАТОГРАФ [від грец. Kinema, р. в. Kinematos — рух + Grapho — пишу] — первісна назва апарата для знімання на кіноплівку рухомих об'єктів і для подальшого відтворення одержуваних знімків шляхом проектування їх на екран, а також комплекс пристроїв і методів, що забезпечують знімання і демонстрацію фільму. Термін «кінематограф» уперше з'явився і став загальноприйнятим

у його французькому варіанті «сінематограф», що означає систему створення і показу фільмів, розроблену братами Люм'єр. Часто термін «кінематограф» використовують у значенні «кіномистецтво».

КІНЕТОСКОП [грец. Kinetos — рухомий] — апарат для розглядання фотографічних знімків, що швидко змінювалися, при цьому створюється враження руху знятих об'єктів. Кінетоскоп — один з попередників кінематографа.

КІНОІНДУСТРІЯ — кіно як галузь виробництва, загальна назва всіх підприємств, інших виробничих сил, задіяних у створенні, просуванні і показі фільмів.

КІНОКАМЕРА — див. «Кінознімальний апарат».

КІНОПЕРЕСУВКА — портативна пересувна кінопроекційна установка для демонстрації в основному вузькоплівкових (16 мм) кінофільмів. У комплект кінопересувки звичайно входять: кінопроектор, звуковідтворюючий пристрій, кіноекран, іноді автономне джерело електроенергії.

КІНОПЛІВКА [англ. Stock] — світлочутливий матеріал на прозорій еластичній основі, покритій шаром фотоемulsion, що містить мікрочастини (зерна) галогеніду срібла. Емульсивний шар кольорових плівок містить, крім того, компоненти, з яких при проявленні утворюються фарбники. Кіноплівки бувають 70-, 35-, 16-, 1,5-, 2x8 і 8-міліметрові.

КІНОПРОЕКЦІЙНИЙ АПАРАТ, КІНОПРОЕКТОР [англ. Film Projector] — оптико-механічний апарат для проектування фільмів на екран. Основні елементи кінопроекційного апарата: стрічкопротяжний ме-

ханізм, що забезпечує рух фільму, подаюча і приймаюча касети, світлооптична система, а також системи звуковідтворення і електроживлення.

КІНОЗНІМАЛЬНИЙ АПАРАТ, КІНОКАМЕРА [кіно + лат. Camera — склепіння, кімната; англ. Motion Picture Camera] — оптико-механічний пристрій для кінозйомки. Основні частини кінознімального апарата: об'єктив і візирна система (візир), приводний механізм і об'єктиватор, механізм, стрибковий механізм. Розрізняють кінознімальні апарати для зйомки на 70-, 35-, 16-, 9,5-, 2x8- і 8-мм кіноплівку.

ЛІНЗА [нім. Linse, від лат. Lens — сочевиця] — в оптиці — прозоре тіло, обмежене опуклими або увігнутими поверхнями (одна з поверхонь може бути плоскою), що перетворює форму світлового пучка.

МУЛЬТВЕРСТАТ [англ. Stand] — пристосування для зйомки малюнків, що складається зі столу і спрямованої на нього камери, яка може переміщатися на вертикальних стійках. У сучасних мультверстатах положення малюнка, рух камери і експозиція контролюються комп'ютером.

МУТОСКОП [Mutoscope] — прилад для перегляду фотографій, винайдений американцем Г. Кастлером у 1885 році. Фотографії закріплювалися на спеціальному барабані, при швидкому обертанні якого створювалася ілюзія руху.

НАДШИРОКОКУТНИЙ ОБ'ЄКТИВ, ОСОБЛИВОШИРОКОКУТНИЙ ОБ'ЄКТИВ — об'єктив, фокусна відстань якого не перевищує 15 мм. Відрізняється дуже великим кутом зору і дуже великою глибиною різкозображуваного простору. Оскільки надширококутний об'єктив створює істотні перспективні спотворення і має значну бочкоподібну дисторсію, він застосовується тільки з метою створення певного художнього ефекту. Виразні особливості надширококутного об'єктива такі ж, як у ширококутного об'єктива, але виражені вони набагато сильніше. Застосовуються тільки в кінематографі звичайного і кашетованого форматів. Надширококутний об'єктив називають ще «риб'ячим оком», оскільки

глядач фільму, знятого за допомогою надширококутного об'єктива, бачить надводні об'єкти так само, як людина або риба, яка дивиться на них через товщу води, що спотворює бачення через великий коефіцієнт заломлення води.

НЕГАТИВ [від лат. Negativus — негативний]

1. Зворотне зображення на плівці, яке одержують у результаті зйомки;

2. Знята, змонтована і озвучена плівка з титрами — кінофільм. З такого негативу друкують тиражні копії. Вартість негатива — ціна виробництва фільму без витрат на рекламну кампанію, тиражування копій та інших (уже прокатних) витрат — найважливіший фінансовий показник при створенні кінокартини.

ОБТЮРАТОР [фр. *Obturator*, від лат. *Obturo* — закриваю] — заслінка, затвор, що періодично перекриває світловий потік під час переміщення кіноплівки стрибковим механізмом у кінознімальній і кінопроекційній апаратурі.

ОБ'ЄКТИВ ІЗ ЗМІННОЮ ФОКУСНОЮ ВІДСТАННЮ [англ. *Zoom Lens*] — об'єктив, фокусна відстань якого може набувати різних значень. У сучасних ОЗФ фокусна відстань може змінюватися в десять і більше разів. Його використання дає можливість, по-перше, замінити декілька (дискретних) об'єктивів одним, що спрощує процес зйомки і дозволяє точніше і швидко вибудувувати кадр. Друга і головна особливість ОЗФ — можливість плавно змінювати фокусну відстань об'єктива безпосередньо в процесі зйомки. Завдяки цьому створюється відчуття, близьке до відчуття наїзду (або від'їзду) камери, але не зовсім тотожне йому: при зйомці з руху в кадрі змінюються перспективні співвідношення, а при зйомці з використанням ОЗФ співвідношення першого і друго-

го планів залишається незмінним. При зйомці плоских об'єктів наїзд (від'їзд) ОЗФ від наїзду (від'їзду) камери візуально в принципі нічим не відрізняється.

Через викладені причини, принципи використання ОЗФ дещо відрізняється від принципів руху камери: якщо використання останнього частіше сприймається як кінематографічна реалізація фізичного руху, то застосування ОЗФ, скоріше, характеризує рух психологічний. Збільшення, виконане за допомогою ОЗФ, означає звичайно концентрацію уваги на збільшуваному об'єкті — і навпаки. Ця межа, проте, досить тонка, і до винаходу ОЗФ наїзд-від'їзд камери успішно виконував функції, що перейшли пізніше до ОЗФ. Ще одна важлива властивість ОЗФ — можливість зміни великості з будь-якою довільно великою швидкістю, в той час як швидкість руху камери фізично обмежена інерцією важкої апаратури. Ця особливість ОЗФ дозволяє миттєво акцентувати увагу на психологічно істотних деталях. У відеокліпах швидкі наїзди і від'їзди ОЗФ допомагають жорсткіше ритмізувати зображення.

ПЛАН КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ [англ. *Shot*] — відносний масштаб зображення в кінокадрі. Плани кінематографічні розрізняються за «великістю». Існує шість видів плану щодо показу людини на екрані: 1. Дальній — людина на повний зріст і оточуюче її середовище, причому провідне значення має показ цього середовища. 2. Загальний — людина на повний зріст. 3. Середній — людина по коліна. 4. Перший — людина до пояса. 5. Великий — голова людини. 6. Деталь. У процесі зйомки вибір плану здійснюється шляхом наближення або віддалення знімального апарата до об'єкта зйомки або при незмінній відстані між апаратом і об'єктом з використанням об'єктивів з різною фокусною відстанню. Для плавного переходу на різні плани застосовується зйомка з руху (наїзд, від'їзд) або зйомка об'єктивом із змінною фокусною відстанню.

ПОЗИТИВ [від лат. *Positivus* — позитивний] — плівка

із зображенням, яке одержують за допомогою контактного або оптичного друку відповідно на чорно-білу або кольорову плівку. Див. «Фільмокопія».

ПРАКСИНОСКОП [англ. *Praxinoscope*] — оптичний прилад, запатентований Е. Рейно в 1877 році.

Прилад складався з відкритого циліндра з висотою стінок близько 10 см. На внутрішньому боці циліндра розміщена смуга з 8 або 12 мініатюрами. У центрі циліндра розміщена дзеркальна призма, кількість сторін якої відповідає кількості мініатюр. Внутрішній радіус призми складає половину радіуса циліндра. Таким чином кожна мініатюра відображається у відповідній грані призми, при обертанні циліндра виникав анімаційний ефект плавного руху. Надалі прилад був удосконалений і дістав назву «Оптичний театр».

Проекція [від лат. *Projectio* — кидання вперед] — відтворення на екрані фільму за допомогою кінопроекційного апарата.

СІНЕМАТОГРАФ [фр. Cinematographique] — застаріла назва кінематографа. Бере початок від назви апарата «сінематограф», винайденого братами Люм'єр.

СИНХРОНІЗАЦІЯ [від грец. Synchronismos; англ. Lock; Synchronization] — об'єднання кіноплівки з фонограмою так, щоб артикуляція відповідала мові, що чується.

СТРИБКОВИЙ МЕХАНІЗМ, — вузол стрічкопротяжного пристрою в кінознімальному, кінопроекційному і кінокопіювальному апараті. Забезпечує переривисте (стрибком) переміщення кіноплівки у фільмовому каналі з метою періодичної зміни кадрів у процесі зйомки, кінокопіювання або перегляд фільмів.

СЛАЙД — Див. «Діапозитив».

СТЕДІКАМ [англ. Steady-come, від Steady — постійний, стійкий + Come — стояти, триматися] — спеціальне пристосування, що кріпиться на поясі

кінооператора для стійкості кінокамери під час руху.

СТЕРЕОСКОПІЧНА КІНОЗЙОМКА [від грец. Stereos — тілесний, твердий, об'ємний, просторовий + грец. Skopeo — дивлюся, розглядаю] — забезпечує отримання на кіноплівці зображення у вигляді стереопар (об'єкт знімають одночасно з двох або декількох точок зору). Проектування такої кіноплівки на екран (з використанням спеціальної апаратури) дозволяє глядачеві бачити зображення об'ємним.

СТРОБОСКОП [англ. Stroboscope; від грец. Strobos — кружляння + Skopeo — дивлюся] — прилад, що дозволяє бачити рухомий об'єкт нерухомим; містить імпульсне джерело світла з регульованою частотою спалахів і оптичний затвор. За допомогою стробоскопа демонструється стробоскопічний ефект — сприйняття швидкої зміни зображень окремих моментів руху тіла як безперервного його руху. Перші дослідження із стробоскопічним ефектом стали важливим чинником на шляху до винаходу кінематографа.

ТЕЛЕКІНОПРОЕКТОР — пристрій для показу кінофільмів по телебаченню. У телекінопроекторі зображення, зафіксоване на кіноплівці (кінозображення), прочитується оптико-електронним пристроєм і перетворюється у відеосигнали, що передаються по мережі телевізійного мовлення.

ФІЛЬМОСКОП [від англ. Film — фільм + грец. Skopeo — дивлюся, розглядаю] — оптичний прилад для розглядання на просвіт кадрів діафільму. Іноді термін «фільмоскоп» застосовують щодо простих діапроекторів.

ФІЛЬМОСТАТ [фільм + грец. Statos — що стоїть, нерухомий] — металева шафа для зберігання рулонів (роликів фільмів). Щоб уникнути швидкого висихання кіноплівки, всередину фільмостату поміщається пористий матеріал, просочений зволожуючим розчином.

ФОКАЛЬНА ПЛОЩИНА ОПТИЧНОЇ СИСТЕМИ — площина, перпендикулярна

оптичній осі системи, що проходить через її головний фокус.

ФОКАЛЬНА ПОВЕРХНЯ — поверхня, на якій розташовуються фокуси оптичної системи при різних нахилах світлових пучків, що проходять через неї. В ідеальній (безабераційній) оптичній системі фокальною поверхнею є фокальна площина.

ФОКУС В ОПТИЦІ [від лат. Focus — вогнище, вогонь; англ. Focus] — точка, в якій перетинаються промені або їх продовження після виходу з оптичної системи за умови, що на систему падає пучок променів, паралельних оптичній осі.

ЦЕЙТРАФЕР — часовий механізм, що забезпечує покадрову зйомку або тривалішу роботу кінокамери.

ЧАСТОТА КАДРІВ [англ. Frame Frequency] — частота зміни кадрів при кінозйомці (або кінопроекції); те саме, що швидкість зйомки. Стандартна частота кадрів — 24 кадри за секунду (у професійному кінематографі), 16 кадрів за секунду (в аматорському).

ІНДЕКС ТЕРМІНІВ

Американська асоціація кіна – 252
Американська кіноакадемія – 252
Американська ніч – 211
Американський план – 53
Американський монтаж – 211
Амплуа – 7
Анаморфот – 279
Анастигмат – 279
Англійська комедія – 53
Андеграунд – 54
Аніматроніка – 211
Анімаскоп – 211
Анімаційне кіно – 7
Анімація – 7
Аніме – 9
Антигерой – 9
Антитрестове законодавство – 252
Антиутопія – 135
Антифільм – 54
Арбайтер фільм – 54
Арт-кіно – 9
Арт-хаус – 9
Астигматизм – 280
Афокальна система – 280
Афроамериканське кіно – 9
Багровий фільм – 136
Баддісінема – 136
Багаторазове експонування – 212
«Бенші» – 55
Біографічний фільм – 136
Біоскоп – 280
Блокбастер – 11
Блок-букінг – 254
Блукаюча маска – 212
Блексплуататорський фільм – 136
Бленк фільм – 136
Бобіна – 280
Бойовик – 136-138
Бокс-офіс – 255
Боллівуд – 12
Бомба – 256
Букер – 256
Бурекас фільм – 55
Бутафорія – 212
Вамп – 56
Велика ілюзія – 13
Великий німий – 57
Вервульф – 139
Вестерн – 139-142
Вестернмен – 213
Вільне кіно – 57
Віртуальна реальність у кіно – 213
Видовий фільм – 13
Виконавчий продюсер – 213
Виробничий фільм – 142
Внутрішньокадровий монтаж – 213
Воєнний фільм – 142-144
Віковий обмежувальний

рейтинг – 257
Вторинні ринки – 257
Вуличний фільм – 59
Вуція – 145
Витиснення – 281
Гангстерський фільм – 146-148
Гей кіно – 148
Геронтологічний фільм – 149
Гібридний фільм – 149
Гіньйоль – 59
Голлівуд – 14-15
Гірський фільм – 59
Готичний фільм – 149
«Група Дзіґи Вертова» – 59
Група тридцяти – 60
Гег – 214
Гегмен – 214
Гемблінг пікче – 146
Гендайгеки – 149
Дадаїзм – 61
Данс фільм – 150
Девелопмент – 215
ДедраMATизація – 61
Десята муза – 16
Детективний фільм – 150-152
Джазові комедії – 152
Діапозитив – 282
Діапроектор – 282
Діафільм – 282
Діафрагменне число об'єктиву – 282
Діверсифікація кіноінду-

стрії – 215
Дикторський текст – 215
Динамічна композиція – 215
Діна-фільм – 152
Директор фільму – 216
Дистопія – 153
Дисторсія – 282
Дистриб'ютор – 258
Догма – 61-63
Докудрама – 153
Документальне кіно – 16
Долбі-систем – 282
Дорожнє кіно – 153
Драйвін – 258
Другий киноренесанс – 64
Дублер – 216
Дубль – 216
Дубляж – 216
Екран – 283
Екранні форми – 218
Експлуататорський фільм – 154
Експресіонізм – 65
Екстремальне кіно – 154
Ексцентризм – 65
Ексцентрична комедія – 154
Екшн – 155
«Еммі» – 259
Епік – 155
Еротика – 155
Ефект запаморочення – 218
«Ефект Кулешова» – 66
Ефект присутності – 219

Європейське кінематографічне співтовариство – 217

Жанр – 67

Жіночий фільм – 156

Жовтий фільм – 67

Залізний сценрій - 219

Запекла кров – 158

Затемнення кадру – 219

Звукооператор – 220

Золота серія – 69

Золотий перетин – 70-71

«Золотий вік» Голлівуду –

«Золотий глобус» – 259

Зомбі-фільм – 158-159

Ігровий фільм – 18

Ісус-революція – 72

Іконографія – 221

Імакс – 283

Індичка – 260

Інді – 221

Інтелектуальне кіно – 72-73

Інтерактивне кіно – 18

Інтертитри – 221

Істерн – 160

Історична драма – 160

Історичний фільм – 160

Іксчендж – 260

Кадрик кінематографічний – 284

Камео – 19

Камера сіло – 74

Камершпіле – 74-75

Калігаризм – 74

Камерний фільм – 160

Картуни – 19

Каскадер – 222

Кастинг – 222

Кацугекі – 75

Каюджа-ейра – 161

Кенгуру-вестерн – 75-76

Кепер фільм – 76

Кіберпанк – 161

Кіднепінг – 161-162

Кінематограф – 284

Кінетоскоп – 284

Кіно – 19

Кіно «контестації» – 76-77

Кіно виживання – 162

Кінодекламція – 79

Кіно категорії «А» – 19

Кіно категорії «Б» – 20

Кіно категорії «З» – 22

Кінознавство – 78

Кінодраматургія – 222

Кіножанр – 79

Кіноімпресіонізм –

Кінокамера – 284

Кінокі – 79

Кіноклуб – 261

Кіномоголи – 222

Кінопаремії – 79

Кінопересувка – 284

Кіноплівка – 285

Кінопроекційний апарат – 285

Кінопропаганда – 77

Кіноринок – 261

Кіноскрипт – 81

Кінознімальний апарат – 285

Кіноотрюк – 222

Кінофестиваль – 261

Кінофікація – 261

Кінофільм – 24

Кінохроніка – 24

Кістоунські комедії – 81

Кітч, кіч – 24

Класифікація фільмів – 262

Кліренс – 262

Кодекс Хейса – 263-264

Колоризація – 222

Колористичне рішення фільму – 223

Комбінована кінозйомка – 223

Комедія – 163

Комедія абсурду – 82

Комедія звичаїв – 164

Комедія станів – 164

Комікси у кіно – 25

Комічний – 82

Композиція кадру – 223

Композиція фільму – 224

Комп'ютерні ефекти у кіно – 224-225

Континентальні фільми – 82-83

Контратипування фільму – 225

Контпропагандистські фільми – 83

Копродукція – 225

Костюмна драма – 164-165

Кримінальний фільм – 165-166

Крисла та клюква – 25

Культовий фільм – 25

Культурфільм – 83

Кунг-фу фільм – 166

Купюра – 225

Лав сторі – 167

Лесбійські фільми – 167

Лінза – 286

Ліцензія – 265

Макгафін – 84-85

Макрозйомка – 226

Малобюджетне кіно – 226

Малтіплекс – 265

Маркетинг – 265

Масовка – 226

Маргінальне кіно – 85

Мартіал артс – 168

Меджерс – 226

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОАРХІВІВ – 265

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОКЛУБІВ – 266

Міжнародна федерація кінопреси – 266

Мелодрама – 168-169

Мерчандайзинг – 266

Механичні ефекти у кіно – 226-228

Мізанкадр – 228

Мізансцена – 228

Міккі маусінг – 228

Мікрозйомка – 228

Містерія – 169

Мовне кіно – 27

Молодіжний бунт – 169

Молоде німецьке кіно – 85

Монтаж – 228

Монтаж атракціонів – 85	Нове австралійське кіно – 93	Паралельний монтаж – 234	Поцілунок у діафрагму – 104
Монтажер – 229	Нове американське кіно – 93	Паризький жанр – 100	Поетичний реалізм – 104
Монтажний лист – 229	Нове гонконгське кіно – 93	Пародія – 178-179	Поетичне кіно – 104
Морфінг – 229	Нове індійське кіно – 94	Парфумований фільм – 269	Празька весна – 105-106
Мувібрати – 27	Нове італійське кіно – 94	Пенні аркади – 269	Праксиноскоп –
Мультиплекс – 266	Нове китайське кіно – 95	Пеплум – 179-181	Прем'єра – 269
Мультиплікаційне кіно – 27	Нове німецьке кіно – 95	Партач - 273	Прес кит – 269
Мультиверстат – 286	Нове шведське кіно – 96	Період малокартиння – 234	Прийнятне насильство – 270
Мутоскоп – 286	Новий голлівуд – 97-98	Перспектива – 234	Пріквел – 29
Мильна опера – 170	Новий реалізм – 99	Перспективних поєднань метод – 235	Пригодницький фільм – 184-186
Мейнстрім – 266	Ностальгійний фільм – 176	Пінку-ейга – 181	Проба на роль – 236
Мюзікл – 171	Нумератор-хлопавка – 230	План кінематографічний – 289	Продюсер – 236-238
Навіжена комедія – 87	Нью-йоркська «нова хвиля» – 99	Підготовчий період – 235	Проекційних поєднань метод – 238
Надширококутний об'єктив – 287	Нью-йоркська школа – 99	Піджанр, субжанр – 100	Прокатник – 270
Надприродня (моторошна) фантастика – 173-174	Образотворче рішення фільму – 231	«Підпільне кіно» – 100-101	Промоушн – 270
Наплив – 230	Об'єктив із змінною фокусною відстанню – 288	Підліткове кіно – 181	Пряме кіно – 106-107
«Народний стиль» – 87	Окер – 177	Підсвідомий фільм – 102	Психодрама – 186
Натурна зйомка – 230	Оптичні й візуальні ефекти – 231-233	Подвійна експозиція – 235	Психотронік – 187
Натурщик – 87	«Оскар» – 268	Позитив – 289	Робоча назва – 239
Науково-фантастичний фільм – 174-175	Опціон – 233	Покадрова зйомка – 235	Ракурс – 239
Негатив – 287	Павильйонна зйомка – 234	Полар – 182-183	Рapid – 239
Ніжний реалізм – 88	Пакет – 234	Поліжанровість – 183	Розкадрування – 239
Незалежне кіно – 230	«Пальмова гілка» – 269	Політичний фільм – 183-184	Розсерджені – 108
Незалежні – 230	Памфлет – 178	Поліцейський фільм – 184	Розширене кіно – 239
Німе кіно – 28	Панорамування – 234	Поліекран – 29	«Реальне кіно» – 108
Нео-Голлівуд – 89	Панорамне кіно – 29	Повнометражний фільм – 29	Режисер – 239
Неореалізм – 89	Паралельне кіно – 100	Популізм – 102	Режисерський сценарій – 240
Нікельдеон – 267		Порнографічний фільм – 184	Рейтинг – 271
Нінзя фільм – 176		Постановочні ефекти – 236	Реквізит – 240
Нова речевість – 90		Постановочний фільм – 29	Рекламна кампанія фільму – 271
«Нова хвиля» – 91-92		Постер – 269	
Нова хвиля «Офуна» – 93		Постмодернізм – 102-104	
Новелізація – 267		Постпродакшн – 236	

Реконструкція фільмів – 272
 Реліз – 272
 Реставрація фільмів – 272
 Ретроспекція – 240
 Ретрофільм – 187-188
 Рімейк, ремейк – 31
 Різдвяне кіно – 188
 Рирпроекції метод – 240
 Рожева серія – 109
 Рожевий неореалізм – 110
 Романтичний фільм – 189
 Російська «золота серія» – 110
 Салонна драма – 111-112
 Самурайський фільм – 112
 Саспенс – 32
 Саунд трек – 241
 Саутерн – 190
 Сафарі фільм – 190
 Сексбомба – 32
 Сексплуататорські фільми – 190
 Сімейна сага – 190
 Сержантський фільм – 191
 Серіал – 33
 Серії – 33
 Сьомін-гекі –
 Сі-ді-ай – 35
 Сіквел – 35
 Сінема-веріте – 113
 Сінема-ново – 113
 Сінематека – 274
 Сінематограф – 290
 Сінематологія – 113-114
 Сінеплекс – 274
 Сінерама – 36
 Синопис – 241
 Синхронізація – 290
 Система «зірок» – 114
 Сітком - 192
 Слайд – 290
 Слепстік – 115
 Стрибковий механізм – 290
 Скрипт-гьорл – 241
 Сльозоточивий фільм – 192
 Співпродюсер – 241
 Соціалістичний реалізм – 115
 Соціологія кіна – 115-116
 Спагеті-вестерн – 116-117
 Спальний вагон – 36
 Спецефекти у кіно – 241-242
 Спойлер – 274
 Спортивне кіно – 192
 Старлетка – 36
 Стедікам – 290
 Стереоскопічна кінозйомка – 290
 Стереоскопічне кіно – 36
 Стереофільм – 36
 Сток-шот – 242
 Стоп-кадр – 242
 Стробоскоп – 290
 Субретка – 37
 Субсахарське кіно – 37,38
 Субтитри – 243
 Суб'єктивна камера – 243
 Судовий фільм – 193
 Супервайзер – 243
 Сценарій – 244
 Сценарист – 244
 Сюжет – 118

Сюрреалізм – 118-119
 Таємниця старого будинку – 120
 Теглайн – 275
 Текст кінематографічний – 120
 Телевізійний фільм – 39
 Телекінопроектор – 291
 Техніколер – 245
 Тізер – 275
 Типаж – 120-121
 Титри – 245
 Тонательє – 246
 Травесті – 39
 Тревелінг – 246
 Трейлер – 275
 Трилер – 194-195
 Треш – 196
 Тюремний фільм – 196
 Утікаюче виробництво – 247
 Утопія – 197
 Утрачений фільм – 276
 Фабрика мрій – 40
 Фабула – 122
 Фандрайзинг – 248
 Фантазмагорія – 198
 Фантастика у кіно – 198-199
 Феєрія – 122
 Фельдграу – 122
 Феміністичний фільм – 199
 Фільм – 40
 Фільм Д'ар – 122-123
 Фільм дії – 200
 Фільм молодіжної культури – 124
 Фільм чоловічої дії – 200
 Фільм плаща і шпаги – 200
 Фільм переслідування – 201
 Фільм жахів – 201-203
 Фільм формули – 40
 Фільмознавство – 125
 Фільмографія – 125
 Фільмокопія – 248
 Фільмологія – 125-126
 Фільмоскоп – 292
 Фільмостат – 292
 Фільмотека – 277
 Фільм-ревю – 124
 Фільм-постанова
 Фільм-епюр – 125
 Фільми білих телефонів – 126
 Фільм про привидів – 200
 Фічер – 41
 Флеппер – 126
 Флешбек – 248
 Флешфорвард – 248
 Фокальна площина оптичної системи – 292
 Фокальна поверхня – 292
 Фокус в оптиці – 292
 Фонотека – 248
 Фотогенія – 127
 Фронтієр філмз – 127-128
 Фронтпроекції метод – 248
 Футуризм – 204
 Фентезі у кіно – 204-206
 Халтура – 42

Хейматфільми – 130
Хентай – 206
Хіт – 42
Хлопавка – 249
Хорор – 206
Художній фільм – 42
Художник фільму – 249
Хеммеровські жахи – 130
Хепі-енд – 42

Цейтрафер – 293
Цейтраферна кінозйомка – 250
Цензура – 278
Циркорама – 43

Частота кадрів – 293
Чоловіча сльозоточива мелодрама – 207
«Чорна» комедія – 207
«Чорний» список – 131
«Чорний» фільм – 131-132
Чеське кінематографічне диво – 131
Чікано фільм – 207
Чіллер – 207
«Чисте кіно» – 133
Читчик – 251

Шведська школа – 134
Широкоекранні епопеї – 44
Широкоекранний фільм – 44
Шлок муви – 134
Шокер – 208
Шпигунський фільм – 208

Якудза-ейга – 209
Японський хорор – 210

АНГЛО-УКРАЇНСЬКИЙ СЛОВНИК КІНОТЕРМІНІВ

Acting – виконання акторське, гра
Action – дія фільму
Action still – фотозбільшення кадру
Actor, film actor – актор, киноактор
Actress, film actress – актриса, киноактриса
Actuality – кинорепортаж
Adaptator – автор екранізації
Advertising film – фільм рекламний
Amateur film maker – кінолюбитель
Amplifier – посилювач звуку
Anamorphic lens – анаморфот
Angle shot – зйомка у ракурсі
Animated cartoon – фільм мальований
Animated film – фільм мультиплікаційний
Animation – мультиплікація
Animation stand – верстат мультиплікаційний
Animator – художник-мультиплікатор

Answer print – копія контрольна
Arc lamp – лампа дугова
Art director – художник-постановник
Art still – фотопортрет кіноактора
Assembling – монтаж чорновоїй
Assistant cameraman – асистент оператора
Assistant director – асистент режисера
Associate producer – директор картини
Attachment lens – лінза насаджувальна
Autor of the script – автор сценарію
Autor's rights – авторське право
Baby spot – прожектор малий
Back light – світло контрове
Back lot – знімальний майданчик натурний
Back projection – рирпроекція, РИР
Background – план другий, задній (у кадрі)
Background illumination – світло фонове
Background music – музичний фон
Background noise – шум фоновий

Backing – задник
 Big close up – план дуже великий
 Bird's eye view – зйомка з верхньої точки, з «пташиного польоту»
 Bit part – роль епізодична
 Blimp – бокс шумопоглинаючий
 Bloomed lens – об'єктив про-світлений
 Blow up – фотозбільшення кадру
 Blow up print – копія збільшеного формату кіноплінки
 Blurred image – зображення змазане
 Boom, microphone boom – микрофонний журавель
 Booster light – світло допоміжне
 Breakdown – сценарій режисерський, робочий
 Bridging shot – монтажний перехід
 Broad light – широкови-промінювач
 Budget – кошторис на створення фільму
 Bump artist – дублер актора для складних трюків

 Camera, film camera – апарат кінознімальний
 Camera angle – кут зйомки
 Camera crane – кран-штатив; операторський кран
 Camera crew – операторська група
 Camera line-up – налагоджування камери
 Camera operator – асистент оператора
 Camera rails – рейки для оператора транспортного
 Camera set up – знімальна позиція камери
 Camera speed – частота кінозйомки
 Camera stand – штатив жироскопічний
 Camera tilt – нахил кинокамери
 Camera truck – операторський автомобіль
 Camera view point – знімальна точка
 Cameraman – оператор; кінооператор
 Can – коробка для зберігання кіноплінки
 Canned music – музичний запис фонотечний
 Cartoonist – художник мальованого фільму
 Cast – акторський склад фільму
 Casting director – завідувач акторським відділом кіно-студії
 Cat-walk – освітлювальне риштво ванна підвісне
 Cell – целулоїдна заготовка мультфільму

Cement, film cement – кіно-клей
 Change over – переключення проєкційних постів
 Character – дійова особа; персонаж
 Character actor – актор характерний
 Check print – копія контрольна
 Chief cameraman – оператор головний
 Chief electrician – освітлювач головний
 Children's film – фільм дитячий
 Cinema – кінематографія, кіно; кінотеатр
 Cinema art – кіномистецтво
 Cine-magazine – кіножурнал
 Cinemagoer – глядач, кіноглядач
 Cinema manager – директор кінотеатру
 Cinematographer – оператор, кінооператор
 Clapper – хлопапка
 Classroom film – фільм шкільний
 Claw – грейфер
 Close shot – план крупний
 Close up – план крупний
 Coarse-grain picture – зображення крупнозернисте
 Coated lens – об'єктив про-світлений
 Colour composition – кольо-рове рішення фільму
 Colour film – фільм кольоровий
 Colour rendition – кольоропередача
 Colour score – кольорове рішення фільму
 Combined shot – зйомка комбінована
 Commentary – дикторський текст
 Commentator – коментатор; диктор
 Commercial – фільм рекламний
 Composite shot – зйомка комбінована
 Concave screen – екран проєкційний увігнутий
 Contact printing – друк контактний
 Continuity – сценарій по-об'єктний
 Continuity girl – помічник режисера, який проводить запис зйомки
 Continuity shot – монтажний перехід
 Copy, film copy – копія, фільмокопія
 Costs, production costs – кошторис витрат, вартість постановки
 Costume designer – художник по костюмах
 Costume picture – фільм історичний

Credit titles – титри вступні	екран дифузний
Creeping titles – титри вступні	Direction – режисура
Crew – знімальна група	Director, film director – режисер, кінорежисер
Creme story – фільм детективний	Director-cameraman – режисер-оператор
Crowd – масова сцена, «масовка»	Director of photography – оператор головний; оператор-постановник
Crowd artist – актор масової сцени	Dismantlong (of a set) – розбирання декорацій
Cue – позначка на кіноплівці	Dissolve – наплив
Curved screen – екран проєкційний увігнутий	Distribution agency – переадресація фонограми
Cut – монтажний стик	Distribution rights – право прокату фільму
Cutter girl – монтажниця	Documentary, documentary film – фільм документальний
Cutting – монтаж фільму	Dolly, camera dolly – операторський візок; кран-візок
Cutting copy – копія монтажна	Dolly in – від'їзд камери
Cutting room – монтажна кімната	Dolly out – від'їзд камери
Cutting table – монтажний стіл	Dollyshot – зйомка у русі
Dailies – матеріал знімального дня	Dope sheet – монтажний лист
Depth of field – глибина простору, який різко зображується	Double exposure – експозиція подвійна
Detail – деталь, «кінематографічний план»	Double printing – вдрукування
Developing – проявлення кіноплівки	Dress designer – художник по костюмах
Dialogue recording – звукозапис мови	Dress extra – актор масової сцени
Dialogue writer – автор діалогів	Drive-in theatre – кинотеатр для автомобілістів
Diffuser, diffusing screen –	Dubbed film – фільм дубльований

Dubbing – дубляж	Far distance shot – план дальній
Dupe negative – дубль-негатив, контратип; негатив проміжний	Fast motion effect – ефект прискореного руху
Dupe positive – дубль-позитив, позитив проміжний	Feature film – фільм повнометражний
Duping process – контратипування	Feature player – актор характерний
Editing – монтаж фільму	Fiction film – фільм ігровий; фільм художній
Editing bench – монтажний стіл	Fill-in light – світло вирівнююче
Editor, film editor – режисер-монтажер, монтажер	Film – кінокартина, картина
Educational film – науково-популярний фільм	Film appreciation – кінознавство
Effects track – фонограма шумів, звукових ефектів	Film archives – кіноархів
Electrician – освітлювач	Film art – кіномистецтво
Emulsion coating – емульсійний шар	Film break – злам кіноплівки
End title – титр кінцевий	Film cabinet; film car – операторський автомобіль
Episode – епізод	Film club – кіноклуб
Expert – консультант	Film comedy – фільм комедійний, кінокомедія
Exposure – експозиція, експонування	Film distribution – кінопрокат, прокат фільмів
Exterior shooting – зйомка натурна	Film gate – фільмовий канал
Extra player, extra – актор масової сцени	Film length – метраж фільму, довжина фільму
Extras – масова сцена, «масовка»	Film library – фільмотека
Fade, fading; а) fade in; б) fade out – затемнення; а) під час затемнення; б) із затемненням	Film loop – петля
Fairy-tale film – фільм-казка	Film maker – кінематографіст; режисер, кінорежисер
	Film on art – фільм мистецькознавчий
	Film processing – обробка кіноплівки у лабораторії

Film production – виробництво фільмів
 Film projection – проекція фільму, кінопроекція
 Film projector – кінопроектор
 Film research – кінознавство
 Film restoration – реставрація фільму
 Film rupture – обрив фільму
 Film score – музика фільму
 Film society – кінотовариство
 Film stock – плівка, кіноплівка
 Film technician – кіноспеціаліст технічного профілю
 Film treading – заряджання кіноплівки у фільмовий канал
 Film trap – кадрове вікно кінокамери або проектора
 Film unit – знімальна група
 Film valuation board – оцінна комісія
 Filmgoer – глядач, кіноглядач
 Filming – кінозйомка, зйомка
 Filming ground – знімальний майданчик натурний
 Fine cut – монтаж остаточний
 Fine-grain picture – зображення дрібнозернисте
 First night – прем'єра
 Flag – екран затінювальний
 Flash pan – панорамування швидке, перебрис
 Flood light – світло загальне
 Floor, studio floor – знімальний павільйон
 Focus magnifier – лупа наведення на фокус
 Focus puller – помічник оператора по наведенню на фокус
 Fog – вуаль
 Follow shot – зйомка у русі
 Footage – матеріал фільму немонтований; метраж фільму, довжина фільму
 Foreground – план перший, передній «у кадрі»
 Foreshotening – перспективне скорочення
 Frame – кадр
 Frame frequency – частота кінозйомки; частота проекції
 Frame-by-frame exposure – кінозйомка покадрова
 Framing – кадрування
 Front projection – передня проекція
 Full-length film – фільм повнометражний
 Gaffer – освітлювач головний
 Gantries – освітлювальне ришто ванна підвісне
 Gate shutter – обтюратор
 Geneva mechanism – мальтійський механізм
 Glasswork – домальовка на склі, діапроекція

Gobo – екран затінювальний
 Grip – робітник постановочного цеху
 Ground angle shot – зйомка с низької точки
 Guide track – рейки для операторського транспорту
 Gyro-tripod – штатив кінокамери
 Halation, halo – ореол
 Hand camera – кінокамера ручна
 Hand-held shot – зйомка з рук
 Head cameramen – оператор головний
 High-angle shot – зйомка з верхньої точки
 High-intensity arc lamp – освітлювальний пристрій з дугою інтенсивного горіння, ДІГ
 High-speed shooting – кінозйомка швидкісна
 Horror film – фільм жахів
 Horse opera – вестерн; фільм ковбойський
 Illumination – освітлення
 Image, film image – зображення, кінозображення
 In-betweener – художник-фазовщик
 Incandescent lamp, inky – лампа накалювання
 Incidental sounds – шуми, шумові ефекти
 Insert – монтажна перебивка
 Instructional film – фільм навчальний
 Intercut – монтажна перебивка
 Interior shooting – зйомка у приміщенні
 Intermediat negative – дубль-негатив, контратип; негатив проміжний
 Intermediat positive – дубль-позитив; позитив проміжний
 Iris – діафрагма об'єктиву ірисова
 Join – склейка
 Key scene – основна сцена
 Keylight – основний, малюючий
 Lack of sharpness – нерізкість
 Lamp – освітлювальний пристрій, лампа
 Lap dissolve – наплив
 Large screen film – широкоекранний фільм
 Large screen picture – широкоформатний фільм
 Leader strip, leader – ракорд зарядний, початковий
 Leading part, lead – головна роль
 Leaking noise – шумові перешкоди

Lens changing – заміна об'єктиву
 Lens coverage – кут поля зображення
 Lens hood – бленда об'єктиву сонцезахисна
 Lens turret – турель для об'єктивів
 Lenticular screen – екран проєкційний лінзоворастровий
 Light meter – експонетр
 Light truck – ліхтваген; електростанція пересувна
 Lighting – освітлення
 Lighting unit – освітлювальний прилад, лампа
 Live recording – звукозапис синхронний
 Loading – заряджання кінокамери або кінопроектору
 Location – знімальний майданчик, натурна
 Location shooting – знімальний майданчик, натурна
 Locus-focus lens – об'єктив кінознімальний довгофокусний
 Long shot – план загальний
 Loop film – кільцівка
 Low-angle shot – зйомка з низької точки

 Magazine – касета
 Magnetic film – плівка магнітна
 Main light – світло основне, малює
 Main part – роль головна

Main title – титр заголовний
 Make-up – грим
 Married print – копія суміщена
 Mask – каше; маска
 Masked shot – каширований кадр
 Medium shot – план середній
 Microphone, mike – мікрофон
 Miniature work – домакетка
 Mixing – мікшування; перезапис фонограми
 Mixing booth – апаратна звукозапису
 Mixing console – мікшерський пульт; звукооператорський пульт
 Model – макет
 Model background, foreground – домакетка
 Model shot – зйомка макетна
 Monitor room – апаратна звукозапису
 Motion picture – кінокартина, картина; фільм, кінофільм
 Motion picture camera – апарат кінознімальний; кінокамера, камера
 Motion picture camera lens – об'єктив кінознімальний
 Motion picture studio – кіностудія, студія
 Motion picture – кінематографія, кіно
 Movie – кінокартина, картина; кінотеатр, кіно; фільм, кінофільм

нофільм
 Movie camera – апарат кінознімальний; кінокамера, камера
 Movie house – кінотеатр, кіно
 Moving picture – кінокартина, картина; фільм, кінофільм
 Multiple exposure – експозиція багаторазова
 Music recording – звукозапис музики
 Musical – фільм музичний
 Mute print – копія «німа»

 Narrow gauge film – плівка вузька
 Natural vision film – фільм стереоскопічний, стереофільм
 Negative cutting – монтаж негативу
 Newsreel – кінохроніка
 N.G. take (no good) – кадр невдалий, забракований
 Non-espoused stock – плівка неекспонована
 Non professional actor – непрофесійний актор
 Non synchronism, non-syne – несинхроність
 Number board – нумератор, номерна дошка
 Nursery-tale film – фільм-казка

 Open air theatre – кінотеатр щонеба

 Operator – кіномеханік
 Optical density – щільність оптична
 Optical effects – оптичні ефекти
 Optical printing – друк оптичний
 Outdoor shot – зйомка натурна
 Outline – розширена сценарна заявка
 Over-exposure – передержка
 Overhead light – світло верхнє

 Panning, pan – панорамування
 Part – роль
 Performance – виконання акторське, гра; кіносеанс, сеанс
 Period film – фільм історичний
 Picture – зображення, кінозображення; кінокартина, картина; фільм, кінофільм
 Picture composition – композиція кадру
 Picture editing – монтаж зображення
 Picture negative – негатив зображення
 Picture print – позитив зображення
 Picture set-up – композиція кадру
 Player – виконавець ролі
 Plunger – контргрейфер

Poster – плакат, афіша
 Post-scoring – озвучення по-
 дальше; тоніровка
 Post-synchronization – озвучення подалше; тоніровка
 Pre-release show – перегляд громадський
 Pro-scoring – озвучення попереднє, музичне
 Print, film print – копія, фільмокопія
 Printing process – копіювання; друк фільмокопій
 Printing station – копіювальна фабрика
 Processing – обробка кіноплівки у лабораторії
 Producer – продюсер
 Production manager – керівник виробництва кіностудії; директор картини
 Projected background – фон рир-проекційний
 Projection box – апаратна проекційна
 Projection lens – об'єктив проекційний
 Projection room, projection theatre – глядацький зал
 Projection speed – частота проєкції
 Projectionist – кіномеханік
 Properties, props – бутафорія; реквізит
 Property man, props man – реквізитор
 Protective trailer – ракорд кінцевий
 Publicity film – фільм рекламний
 Publicity still – фото рекламне
 Publicity trailer – ролик рекламний (фільму, що випускається)
 Puppet film – фільм ляльковий
 Rain effect – подряпини поздовжні, «дощ»
 Ranch – знімальний майданчик натурний
 Raw material – матеріал фільму незмонтований
 Raw stock – плівка неекспонована
 Rear projection – рирпроекція, РИР
 Recorder room – апаратна звукозапису
 Recording director – звукооператор
 Recording truck – звукозаписувальна установка пересувна
 Reduction print – копія зменшеного формату кіноплівки
 Reel – частина кінофільму
 Reflecting screen – екран відбивний
 Register pin – конгррейфер
 Rehearsal – репетиція
 Release – випуск фільму на екрани
 Release print – копія прокатна

Renting – кінопрокат, прокат фільмів
 Renting company, agency – прокатна контора, агенція
 Re-recording – перезапис фонограми
 Retake – дубль знімальний; перезйомка
 Reverse action – ефект зворотнього руху
 Reversible stock – плівка, що перетворюється
 Rewinder – моталка
 Rewinding – перемотка кіноплівки
 Role – роль
 Roll – ролик кіноплівки
 Rolling title – напис рухливий
 Rough cut – монтаж черновий; підбірка знятого матеріалу
 Run. film run – проєкція фільму, кінопроекція
 Running time – тривалість демонстрації фільму
 Running title – рухомий напис
 Rushes – поточний матеріал, терміново оброблений
 Safety stock – плівка безпечна, негорюча
 Scenario – сценарій, кіносценарій
 Scenario writer – сценарист, кіносценарист
 Scene – кадр, кадр монтажний
 Scenery – бутафорія; реквізит
 Scientific film – фільм науковий
 Score, musical score – музика фільму
 Scoring – звукозапис музики
 Scoring stage – асистент режисера; звуковий павільйон
 Screen. projection screen – екран проєкційний, кіноекран
 Screen actor – актор, кіноактор
 Screen actress – актриса, кіноактриса
 Screen adaptation – екранізація
 Screen image – екране зображення
 Screen test – проба акторська знімальна
 Screen version – екранізація
 Screening – проєкція фільму, кінопроекція; екранізація
 Screening of rushes – перегляд робочий
 Screenplay – сценарій, кіносценарій
 Screenwriter – сценарист, кіносценарист
 Scrim – екран дифузійний
 Script – сценарій, кіносценарій
 Script-girl – помічник режисера, який веде запис зйомки

Script-writer – сценарист, кіно-сценарист
Sequence – епізод
Serial film – фільм серійний
Set – декорація; знімальний павільйон
Set construction – побудова декорації
Set design – ескіз декорації
Set designer – художник-декоратор
Sharp image – зображення різке
Sharpness – різкість зображення
Shooting – кінозйомка, зйомка
Shooting day – знімальний день
Shooting angle – кут зйомки
Shooting period – зміна об'єктиву
Shooting range – світло основне, яке малює
Shooting schedule – графік кінозйомок
Shooting script – сценарій по-об'єктний
Short, short-length film – фільм короткометражний
Short feature – фільм середньометражний
Short-focus lens – об'єктив знімальний короткофокусний
Shot – кадр, кадр монтажний; план кінематографічний
Show, filmshow – кіносеанс, сеанс

Side light – світло бокове
Silent film – фільм німий
Single picture – кадр (окремий знімок на кіноплівці)
Slow motion effect – ефект сповільненого руху
Soft-focus attachment – дифузіон
Sound – звук
Sound camera p – кінокамера синхронна
Sound director – звукооператор
Sound editing – монтаж фонограми
Sound effects – звукові ефекти;
Sound engineer – звукоінженер
Sound film – фільм звуковий
Sound library – фонотека
Sound mixer – звукооператор
Sound negative – негатив фонограми
Sound positive – позитив фонограми
Sound-proof box – бокс шумопоглинаючий
Sound recording – звукозапис
Sound recording studio – ательє звукозапису
Sound recording – звукооператор
Sound reproduction – звуковідтворення
Sound stage – звуковий павільйон

Sound track – звукова доріжка
Sound truck – звукозаписуюча установка пересувна
Speaker – диктор
Spectator – глядач, кіноглядач
Speed of emulsion – чутливість кіноплівки (емульсії)
Speeded-up action – ефект прискореного руху
Splice, splicing – склейка
Splicing gauge – прес задля склеювання плівки
Splicing girl – монтажниця
Sponsored film – фільм заказний
Spot lamp – прожектор, кінопрожектор
Spot light – прожектор, кінопрожектор, світло спрямоване
Sprocket hole – перфорація
Stage – знімальний павільйон
Stage hand – робочий постановчого цеху
Stage panel – кінофахівець технічного профілю
Standard film – плівка стандартна
Stand-in – дублер актора для установки світла та інших підготовчих робіт
Star, film star – кінозірка
Stereophonic sound track – фонограма стереофонічна
Still man – фотограф знімальної групи

Stock – плівка, кіноплівка
Stock library – фільмотека
Story editor – редактор сценаріїв
Story film – фільм ігровий; фільм художній
Story outline – кінозйомка покадрова, уповільнена (цейтраферна)
Strip of film – монтажний шматок
Studio, film studio – кіностудія, студія; знімальний павільйон
Studio management – дирекція кіностудії
Studio work – зйомка павільйонна
Stunt man – дублер актора для складних трюків
Substandard film stock – плівка вузька
Subtitle – субтитр
Subtitling – субтитрування
Superimposition – вдрукування
Supply spool – бобіна, що подає
Swish pan – панорамування швидке, переброс
Synchronous sound recording – звукозапис синхронний
Synopsis – лібрето
Take – дубль знімальний; кадр, кадр монтажний
Take-up spool – бобіна приймальна

Taking distance – знімальна відстань
 Taking lens – об'єктив кінознімальний
 Talking film, talkie – фільм звуковий
 Teaching film – фільм навчальний
 Team – знімальна група
 Telescopic lens – телеоб'єктив
 Test strip – проба операторська
 Theatre – кінотеатр, кіно
 Theatre circuit – кіномережа
 Threading up – заряджання кіноплівки у фільмовий канал
 Three dimensional film, 3-d film – фільм стереоскопічний, стереофільм
 Thriller – трилер
 Throw, projection throw – проєкційна відстань
 Time-lapse cinematography – кінозйомка покадрова уповільнена (цейтраферна)
 Tin – коробка для збереження кіноплівки
 Title, film title – напис; назва фільму; титр
 Title background – фон напису
 Title board – верстат для зйомок написів
 Title on moving background – напис на фоні дії

Track – рейки для операторського транспорту
 Track in – наїзд камери
 Track out – від'їзд камери
 Track shot – зйомка у русі
 Trailer – ролик рекламний (фільму, що випускається)
 Translucent screen – екран що просвічується, рир-проєкційний
 Transparency – домальовка на склі, діапроєкція
 Travelling matte – блукаюча маска
 Travelling shot – зйомка у русі
 Travelogue – фільм географічний
 Treatment – сценарій літературний
 Trick film – фільм мультиплікаційний
 Trick printer – трюкмашина
 Tripod – штатив жироскопічний
 Truck shot – зйомка у русі

Under-exposure – недотримка
 Unit manager – директор картини
 Unmarried print – копія неспівставлена
 Weather effects – метеоефекти
 Western – вестерн
 Wedge, optical wedge – клін оптичний

Wide angle lens – об'єктив ширококутовий
 Wide film – плівка широка (70 мм)
 Wide screen – екран проєкційний
 Wide screen film – фільм широкоекранний
 Wipe – витіснення, шторка

Working print – копія робоча
 Worm's eye view – зйомка з низької точки
 Zoom away (shot) – від'їзд трансфокаторний
 Zoom in (shot) – наїзд трансфокаторний
 Zoom lens – об'єктив зі змінною фокусною відстанню.

БІБЛІОГРАФІЯ

Надруковані джерела

Абдуллаева З. Реальное кино. М.: Три квадрата, 2003.

Актуальные проблемы зарубежного кино. Сб. М.: ВНИИ киноискусства, 1979.

Англо-Русский словарь по телевидению, аудио- и видеотехники / Сост. А.П. Ткаченко, В.Н. Цацулин. Минск: Белорусская Энциклопедия, 1999.

Аристарко Г. История теорий кино. Пер. с итал. М.: Искусство, 1966.

Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1974.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.

Аронсон О. Метакино. М.: AdMarginem, 2003.

Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера. М.: УНЦ ДО, 2004.

Бабишкін О.К. Кінематограф сучасного Заходу: Нотатки про буржуазне кіномистецтво. К.:

Мистецтво, 1984.

Базен А. Что такое кино? Пер. с франц. М.: Искусство, 1972.

Балаш Б. Культура кино. Пер. с нем. М.-Л., 1925.

Балаш Б. Искусство кино. Пер. с нем. М.: Госкиноиздат, 1945.

Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. Пер. с нем. М.: Прогресс, 1968.

Баскаков В.Е. Борьба идей в мировом кинематографе. М.: Знание, 1974.

Баскаков В.Е. Экран и время. М.: Искусство, 1974.

Баскаков В.Е. Противоречивый экран: Духовный кризис буржуазного общества и кино. М.: Искусство, 1980.

Баскаков В.Е. В ритме времени: Кинематографический процесс сегодня. М.: Искусство, 1983.

Баскаков В.Е. Сражающийся экран: Современная идеологическая борьба и киноискусство. М.: Просвещение, 1984.

Баскаков В.Е. Агрессивный экран Запада. Новые модели. М., 1986.

Баскаков В.Е. Фильм – движение эпохи. М.: Искусство, 1989.

Бахтин М. Вопросы литературы и поэтики. М.: Художественная литература, 1975.

Березницкий Я. Как создать самого себя. М.: Искусство, 1976.

Березницкий Я. Отблески времени. Неоконсервативные тенденции в американском кино 70-х годов. М.: Искусство, 1983.

Бессмертный А., Эшпай В. 100 режиссеров американского кино. М.: НИИ киноискусства, 1991.

Борьба идей на мировом экране. Сб. / Сост. М.Г. Мельвиль. М.: Знание, 1985.

Вайсфельд И. Композиция в киноискусстве. Вып. 1, 2. М., 1974.

Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. М.: Знание, 1983.

Вачнадзе Г.Н. Всемирное телевидение. Новые средства массовой информации, их аудитория, бизнес, политика. Тбилиси.: Ганатлеба, 1989.

Вейцман Е. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978.

Власов М.П. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976.

Галушко Р.И. Западное телевидение и «массовая культура». М.: МГУ, 1991.

Генс И. Бросившие вызов: Японские кинорежиссеры 60–70-х годов. М.: Искусство, 1987.

Гинзбург С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974.

Голенпольский Т.Г., Шестаков В.П. США: кризис духовной жизни (Противоборство двухкультур). М.: Мысль, 1982.

Гольденберг М.Е. Драматургия кино. М.: Знание, 1978.

Горчаков В. Видео westerns. М., 1992.

Дакэн Л. Кино наша профессия. Пер. с франц. М.: Искусство, 1963.

Делез Ж. Кино. Пер. с франц. М.: Ад Маргинем, 2004.

Ефимов Э.М. Искусство экран. М.: Искусство, 1983.

Жанколо Жан-Пьер. Кино Франции. Пятая республика (1958–1978). Пер. с франц. М.: Радуга, 1984.

Жанры кино. Сб. / Под. ред. В.И. Фомина. М.: Искусство, 1979.

Ждан В.Н. Экран и образ. М.: Знание, 1963.

Ждан В.Н. Кино и условность. М.: Искусство, 1971.

Ждан В.Н. Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982.

Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1986.

Зак М. Кинопроцесс. М.: ВНИИ киноискусства, 1990.

Зак М. Кино как искусство, или Настоящее кино. М.: Материк, 2004.

Западный кинематограф: проблемы и тенденции. США, Италия, Франция, Испания, ФРГ, Финляндия. Сб. / Сост. Л.Г. Мельвиль. М.: Знание, 1981.

Зарубежное кино: Идеология и эстетика. Сб. / Сост. Е.Н. Карцева. М.: ВНИИ киноискусства, 1982.

Зарубежные киномеридианы. Сб. / Сост. И.А. Звезгинцева. М.: ВНИИ киноискусства, 1990.

Зарубежный экран: Социально-политические проблемы и тенденции. Сб. / Под ред. Г.Д. Богемского. М.: ВНИИ киноискусства, 1980.

Звезды немого кино. Сб. / Сост. В. Головский. М.: Искусство, 1968.

Из истории французской киномысли: Немое кино. Сб. Пер. с франц. М.: Искусство, 1988.

Ильин Р. Изобразительные ресурсы экрана. М.: Искусство, 1973.

Капралов Г. Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965–1980). М.: Искусство, 1984.

Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. 2-е изд. М.: Политиздат, 1982.

Карелина В.М. На экране

и за экраном: Пропагандистский механизм английского буржуазного телевидения. М.: Искусство, 1982.

Карцева Е.Н. Сделано в Голливуде. М.: Искусство, 1964.

Карцева Е.Н. Вестерн: Эволюция жанра. М.: Искусство, 1976.

Карцева Е.Н. Голливуд: Контрасты 70-х. Кинематограф и общественная жизнь США. М.: Искусство, 1987.

Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности. Сб. / Сост. Л.Г. Мельвиль. М.: ВНИИ киноискусства, 1985.

Кино: Реалии и вызов глобализации. Сб. / Под ред. М.И. Жабского. М.: НИИ киноискусства, 2002.

Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. М.: Советская энциклопедия, 1986.

Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. М.: Советская энциклопедия, 1987.

Кино в мире и мир в кино. Сб. / Отв. ред. Л. Буряк. М.: Материк, 2003.

Кино Великобритании. Сб. М.: Искусство, 1970.

Кино Индии. Сб. Пер. с англ. М.: Радуга, 1987.

Кино Италии: Неореализм. Пер. с итал. М.: Искусство, 1989.

Кино на разных меридианах. Сб. / Сост. Л.Г. Мельвиль. М.: ВНИИ киноискусства, 1988.

Киноведческие записки. Сб. М., 1988–2006. №№ 1–77.

Кинорежиссеры Скандинавии. Биофильмографический справочник / Сост. О.Э. Рязанова. М.: НИИ киноискусства, 1996.

Кинословарь. В 2-х томах / Гл. ред. А.М. Прохоров; редкол.: И.В. Абашидзе, А.П. Александров, В.А. Амбарцумян и др. М.: Советская энциклопедия, 1966–1970.

Киноискусство и действительность: Диалектика взаимосвязей. Сб. / Отв. ред. С.В. Дробашенко. М.: ВГИК, 1990.

Кокарев И. Е. Америка на пороге 80-х: Голливуд и политика. М.: Искусство, 1987.

Кокарев И. Е. Российский кинематограф: Между прошлым и будущим. М.: Российский фонд культуры, 2001.

Колодяжная В.С., Трутко И. И. История зарубежного кино. Т. 2. М.: Искусство, 1970.

Колодяжная В.С. Кино Италии (1945–1980). М.: ВГИК, 1998.

Комов Ю.А. Голливуд без маски. М.: Искусство, 1982.

Комаров С.В. История зарубежного кино. Т. 1. М.: Искусство, 1965.

Комаров С.В., Трутко И.И., Утилов В.А. История зарубежного кино. Т. 3. М.: Искусство, 1981.

Комаров С.В. Великий немой. Из истории зарубежного киноискусства (1895–1930). М.: ВГИК, 1994.

Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Пер. с англ. М.: Искусство, 1974.

Кудрявцев С. 500 фильмов. М.: СП «ИКПА», 1990.

Кудрявцев С. + 500. М.: Прогресс, 1994.

Кудрявцев С. «Последние 5000». М.: Каскад, 1995.

Кудрявцев С. «Все – кино». М.: Каскад, 1995.

Кукаркин А.В. Кино, театр, музыка, живопись в США. М.: Искусство, 1964.

Кукаркин А.В. Мифы западного кино. М.: Знание, 1968.

Кукаркин А.В. По ту сторону рассвета. Буржуазное общество: культура и идеология. М.: Политиздат, 1974.

Кукаркин А.В. Буржуазное общество: Культура и идеология. Изд. 2-е. М.: Политиздат, 1977.

Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. Изд. 2-е. М.: Политиздат, 1985.

Кьярини Л. Сила кино. Пер. с итал. М.: Иностранная литература, 1955.

Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США. Из истории американского киноведения. М.: ВГИК, 1996.

Лидзани К. Итальянское кино. Пер. с итал. М.: Искусство, 1956. – 194 с.

Линдгрэн Э. Искусство кино. Введение в киноведение. Пер. с англ. М.: Иностранная литература, 1956.

Липков А.И. Проблемы художественного воздействия. Принцип аттракциона. М.: Наука, 1990.

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин.: Ээсти раамат, 1973.

Лоусон Д.-Г. Фильм – творческий процесс Или язык и структура фильма. Пер. с англ. М.: Искусство, 1965.

Маркулан Я.К. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной

массовой культуры. Л.: Искусство, 1975.

Маркулан Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура. Л.: Искусство, 1978.

Мачерет А.В. Реальность мира на экране. М.: Искусство, 1968.

Методологические вопросы изучения зарубежных концепция киноискусства. Сб. М.: ВНИИ киноискусства, 1981.

Мельвиль Л.Г. Кино и «эстетика разрушения». М.: Искусство, 1984.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 2 / Сост. Г. Капралов. М.: Искусство, 1971.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 3 / Сост. Г. Капралов. М.: Искусство, 1972.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 4 / Сост. Г. Капралов. М.: Искусство, 1974.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 5 / Сост.: Г. Капралов, М. Шатерникова. М.: Искусство, 1976.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 6 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1978.

Мифы и реальность. Зару-

бежное кино сегодня. Вып. 7 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1981.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 8 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1983.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 9 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1985.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 10 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1988.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Вып. 11 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1989.

Монтаж: литература, искусство, театр, кино. Сб. М.: Наука, 1988.

Монтегю А. Мир фильма. Пер. с англ. М.: Искусство, 1969.

Муратов Л.Г. Итальянский экран. Антивоенная и антифашистская тема. Л.: Искусство, 1971.

Мусієнко О.С. Гуманізм і антигуманізм в сучасному кіномистецтві заходу. К.: Знання.

Мэнвелл Р. Кино и зритель. Пер. с англ. М.: Иностранная литература, 1957.

На перекрестках кино. Сб. М.: НИИ киноискусства, 1993.

На планете кино. Сб. / Сост. Т.Н. Ветрова. М.: ВНИИ киноискусства, 1989.

На экране Америка. Сб. М.: Прогресс, 1978.

Нечай О.Ф. Экран обличает: Прогрессивное зарубежное кино. М.: Наука и техника, 1987.

Нечай О.Ф. Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике. М.: Искусство, 1990.

Орлов А.М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М.: ИМПЭТО, 1995.

Основы предпринимательской деятельности в кинематографе / Под ред. В.И. Кошкина. М.: ВГИК, 1993.

Плахов А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999.

Плахов А.С. Всего 33. Звезды крупным планом. Винница: ГЛОБУС-ПРЕСС, 2002.

Попова Т.В. О музыкальных жанрах. М.: Знание, 1981

Поэтика кино. Сб. М.-Л.: Кинопечать, 1927.

Проблемы гуманизма и антигуманизма в современном зарубежном кино. Сб. / Сост. Е.Н. Карцева. М.: ВНИИ киноискусства, 1985.

Проблемы современного кино. Сб. / Под ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1976.

Разлогов К.Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино и западная религиозная пропаганда. М.: Политиздат, 1982.

Разлогов К.Э. Крушение иллюзии. Политизация западного экрана. М., 1982.

Разлогов К.Э. Конвейер грез и психологическая война. Кино и общественно-политическая война на Западе 70–80-е годы. М.: Политиздат, 1986.

Режиссерская энциклопедия кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. Сб. / Отв. ред. Т.Н. Ветрова. М.: Материк, 2001.

Режиссерская энциклопедия кино Европы. Сб. / Сост. М.М. Черненко. М.: Материк, 2002.

Режиссерская энциклопедия кино США. Сб. / Отв. ред. Е.Н. Карцева. М.: Материк, 2002.

Рейзен О. Бродячие сюжеты в кино. Изд. 2-ое доп. и перераб. М.: Материк, 2005.

Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. Пер. с франц. М.: Иностранная литература, 1957.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. Пер. с франц. М.: Искусство, 1958.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2. Пер. с франц. М.: Искусство, 1958.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 3. Пер. с франц. М.: Искусство, 1961.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4. Пер. с франц. М.: Искусство, 1982. Ч. 1–2.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 6. Пер. с франц. М.: Искусство, 1963.

Симонов А.Г. Цвет в кино (Колористика фильма). М.: ВГИК, 1990.

Соловьева И.Н. Кино Италии. М.: Искусство, 1961.

Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. / Сост. К.Э. Разлогов. М.: Радуга, 1985.

Теплиц Е. Кино и телевидение в США. Пер. с польск. М.: Искусство, 1966.

Теплиц Е. История киноискусства 1895–1927. Т. 1. Пер. с польск. М.: Прогресс, 1968.

Теплиц Е. История киноискусства 1928–1933. Т. 2. Пер. с польск. М.: Прогресс, 1971.

Теплиц Е. История киноискусства 1934–1939. Т. 3. Пер. с польск. М.: Прогресс, 1973.

Теплиц Е. История киноискусства 1839–1945. Т. 4. Пер. с польск. М.: Прогресс, 1974.

Традиции и новые тенденции в зарубежном кинематографе. Сб. / Сост. Л.Г. Мельвиль. М.: ВНИИ киноискусства, 1984.

Турицын В.Н. Кино Испании (1896–1970). М.: ВГИК, 1990.

Ужас: Аннотированный каталог зарубежных фильмов ужасов и мистики / Сост.: С.В.

Барканов, А.Г. Власенко, А.И. Гуров, В.Г. Терехин. М.: НПКЦ «Интех», 1994.

Утилов В.А. Очерки истории мирового кино. М., 1991.

Утилов В.А. Сумерки цивилизации. XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001.

Фантастическое кино. Эпизод первый. Сб. / Сост. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Феномен массовости кино / Под ред. М.И. Жабского. М.: НИИ Киноискусства, 2004.

Фрейлих С.И. Искусство экрана. М.: Знание, 1961.

Фрейлих С.И. Проблема жанров в советском киноискусстве. М.: Знание, 1974.

Фрейлих С.И. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976.

Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992.

Ханиш М. О песнях под дождем. Пер. с нем. М.: Радуга, 1984.

Ханютин Ю.М. Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофанта-

стики. М.: Искусство, 1977.

Что такое язык кино? Сб. М.: Искусство, 1989. Шатерникова М.С. «Синие воротнички» на экранах США (Человек труда в американском кино). М.: Искусство, 1985.

Шулежкова С.Г. Крылатые выражения из области искусства: Материалы к словарю. Магнитогорск, 1994. Вып. IV.

Экран и идеологическая борьба. Сб. / Под. ред. В.Е. Баскакова. М.: Искусство, 1976.

Экран и книга зарубежом. Сб. М.: ВНИИ киноискусства, 1988.

Экран стран социализма. Взаимоотношения кино и литературы. Сб. М.: ВНИИ киноискусства, 1987.

Юренив Р.Н. Кино Японии последних лет. М.: ВГИК, 1993.

Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993.

Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993.

Ямпольский М. Язык–тело–случай: Кинематограф и поиски смысла. Кинотексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Maltin's L. Movie and Video Guide. Edition. New York: A Signet Book, 1992.

CD і ресурси інтернету

Все кино. Путеводитель. Corel, 1998.

Познавательная энциклопедия. Кинематограф.

Термины / Киносемиотика – <http://kinosemiotika.narod.ru/Termini.htm>

Энциклопедия кино. Vol. # 1. Softel Ltd, 1996.

Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия. Мультитрейд, 2003.

Cinemanía 96. Microsoft Corporation, 1992–1995.

Film Glossary / IMDb – <http://us.imdb.com/Glossary/>

Film Glossary / Video & DVD – <http://video.barnesandnoble.com/search/glossary.asp?>

ЗМІСТ

ВІД УКЛАДАЧА	5
ЧАСТИНА I. КІНОМИСТЕЦТВО	6
ЧАСТИНА II. ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ КІНО	46
ЧАСТИНА III. ЖАНРИ І ПІДЖАНРИ	135
ЧАСТИНА IV. КІНОВИРОБНИЦТВО	211
ЧАСТИНА V. КІНОПРОКАТ	252
ЧАСТИНА VI. КІНОТЕХНІКА	279
ЧАСТИНА VII. ІНДЕКС ТЕРМІНІВ	294
ЧАСТИНА VIII. АНГЛО-УКРАЇНСЬКИЙ СЛОВНИК КІНОТЕРМІНІВ	303
ЧАСТИНА IX. БІБЛІОГРАФІЯ	318

Довідкове видання

**Миславський
Володимир Наумович**

**КІНОСЛОВНИК.
ТЕРМІНИ, ВИЗНАЧЕННЯ, ЖАРГОНІЗМИ**

Переклад з російської *С.В. Мірошніченко.*

Редактор *А.Ф. Пармонов.*

Коректор *Г.К. Косач.*

Комп'ютерне макетування *О.В. Павлов.*

Підписано до друку 1.09.2006 р.
Формат 60x90 1/16. Друк офсетний. Гарнітура Petersburg
Папір офсетний. Ум.-друк. арк. 20,5. Наклад 300 прим.
Замовлення.