

на цілу низку проблем, які, зокрема, постають у сфері морально-етичних відносин. Скажімо, як буде виглядати непередбаченість людини у передбаченому світі (або навпаки) з точки зору суспільної моралі чи традиційних моральнісних цінностей? Чи не здригнемось ми від таких собі дітей індиго на кшталт Гаррі Поттера з компанією, які запропонують свою особисту нелінійну мораль і нелінійну поведінку?

Отож, звертаючись до соціально-філософської функції казки в культурному просторі, не будемо скидати з рахунку її моральнісно-виховного значення, благородної місії сприяння гармонізації стосунків людини з оточуючим світом.

1. Мелетинский Е. Народный эпос. Теория литературы. Роды и жанры. — М., 1964. — С. 54.
2. Пропп В.Я. Русская сказка. — Л., 1984. — С. 46.
3. Чернышева Т. Потребность в удивительном // Вопросы литературы. — 1979. — № 5. — С. 223.
4. Голосовкер Я. Логика мифа. — М., 1987. — С. 31.
5. Чернышова Т. Природа фантастики. — Иркутск, 1984. — С. 56.
6. Андерсен Х.-К. Новое платье короля: Сказки и истории / Пер. с дат. — М., 1974. — С. 84.
7. Протоиерей Владислав Свешников. Очерки христианской этики // Паломник. — 2001. — 137—138.
8. Див.: Астафьев Д. Гарри Поттер, который свел мир с ума... // ВВС. — 2007. — № 16 (249). — С. 8.
9. Мельников Л. Боги хаоса // Наука и религия. — 2010. — № 12. — С. 21.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню соціально-філософського аспекту кіноказки.

Ключові слова: міф, народна казка, літературна казка, соціально-філософський зміст, сучасна міфотворчість.

Анотация. Статья посвящена исследованию социально-философского аспекта киносказки.

Ключевые слова: миф, народная сказка, литературная сказка, социально-философское содержание, современное мифотворчество.

A new — old fairy-tale (Social-philosophic aspect of cinema fantasy).

Maryna Braterska-Dron

Annotation. The article is devoted to the social-philosophic aspect of cinema fantasy.

Key words: myth, a folktale, a literary tale, social-philosophic content, modern creation of myth.

Роман ШИРМАН

кінорежисер,

заслужений діяч мистецтв України, професор

ЕКСПЕРИМЕНТ: ВІД БІБЛІЇ ДО КАНАЛУ DISCOVERY

Потужна сила, наочність і переконливість експерименту були відомі давно. Цар Соломон яскраво продемонстрував це в епізоді з двома жінками, кожна з яких намагалась довести, що саме вона є матір'ю нещасної дитини. Він запропонував розрубати дитину навпіл. Справжня мати відмовилась від такого вирішення проблеми. І отримала свою дитину. Трохи згодом був здійснений ще один знаменитий психо-

логічний експеримент, коли експериментатор запропонував розлученому натовпу: той, хто безгрішний, хай перший кине камінь у грішницю! Таких, як відомо, не знайшлося.

З давніх часів митці, розуміючи невідпорну силу експерименту, широко використовували його у своїх творах. Серед них, зокрема, Вільям Шекспір та Федір Достоєвський. Гамлет у сцені «Мишоловка» демонструє за допомогою акторів сцену вбивства й спостерігає за реакцією на неї Клавдія і Гертруди. Родіон Раскольников ставить над собою відчайдушний експеримент: чи зможе він «переступити» через вбивство? Михайло Булгаков у «Собачому серці» простежує процес сенсаційного експерименту щодо перетворення собаки на людину. У свою чергу, Воланд влаштовує експеримент над глядачами у театрі вар'єте і переконується, що люди і за радянських часів практично не змінилися. Інтригуючим експериментом з монетою починає свою п'єсу і фільм «Розенкранц та Гільденстерн мертві» Том Стоппард. З експерименту — появи на вулицях Варшави влітку 1939 року Гітлера — розпочинається фільм Ернста Любича «Бути чи не бути». Ларс фон Трієр у фільмі «П'ять перешкод» демонструє експерименти, що стосуються природи художньої (режисерської) творчості. Міфічний «Філадельфійський експеримент» став темою багатьох ігрових, документальних та анімаційних фільмів.

Експерименти ставлять перед своїми читачами і глядачами драматурги й прозаїки, театральні режисери та постановники кіноблокбастерів. Все частіше до знімання експериментів звертаються і режисери пізнавального кіно. Саме про це — подальша мова. Для пізнавального кіно і телебачення експеримент став надзвичайно потужним засобом розвитку, стимулятором пошуку власних виражальних засобів та принципово важливим аргументом щодо обстоювання нових наукових ідей.

Класик радянського кіно Всеволод Пудовкін — перед тим як поставити свої знамениті ігрові фільми «Мати», «Кінець Санкт-Петербурга», «Потомок Чингіс-хана» (1926—1928) — зняв науково-популярний фільм «Механіка головного мозку» (1925). У ньому чільне місце посіли експерименти. Коментуючи свою роботу, В. Пудовкін (фізик за першим фахом) зазначав, що у Німеччині науковці здавна знімали «кінопротоколи» своїх експериментів, котрі не претендували на особливу кіновиразність, але були конче потрібні вченим. Працюючи над власним фільмом, розрахованим на масову аудиторію, В. Пудовкін вступив у суперечку з прихильниками виключно «наукового підходу», які заперечували можливість монтажного та взагалі будь-якого кінематографічного втручання у знімальний матеріал.

В. Пудовкін у статті «Монтаж наукової фільми» (1925) писав: «Маючи справу з виключно науковим кінопротоколом, що призначається лише спеціалістам-вченим, можна віддавати перевагу безперервній зйомці експерименту від початку до кінця... Але маючи на увазі середнього глядача, треба працювати по-іншому. Доводиться спеціально — кінематографічно — організовувати експериментальний матеріал для того, щоб мати змогу переконливо викласти його на екрані» (В. Пудовкін. Зібрання творів: У 3-х томах, М.: Искусство, 1975. Т. 2, с. 44—45).

У своєму першому фільмі В. Пудовкін, як кінорежисер і кіно теоретик, одразу зіткнувся з багатьма принциповими питаннями стосовно зйомки і показу експериментів. Вони є актуальними і сьогодні. Де пролягає межа режисерських маніпуляцій з відзнятим матеріалом, за якою починається фальсифікація (навіть зроблена з

найкращими намірами)? Чи можна взагалі довіряти екранним експериментам? Як знайти синтез наукової правди та кінематографічної виразності? І як не перетнути етичні кордони, якщо мова йде про експерименти над людьми?

Епохальною подією для історії розвитку екранних експериментів стали зйомки, проведені у травні 1962 року в Йельському університеті (США). Саме тоді професор Стенлі Мілгрен відзняв прихованою камерою свої сенсаційні експерименти, що мали назву «Підкорення» («Obedience»). С. Мілгрен займався соціальною психологією, зокрема досліджував тему: чому культурні і освічені жителі нацистської Німеччини не відчували жодних докорів сумління, коли підтримували Холокост? Чому вони ніяк не співчували мільйонам невинних жертв концентраційних таборів? Чому так легко підкорювалися злочинним наказам влади? Для свого експерименту С. Мілгрен зібрав групу добровольців і розділив їх на дві частини: «учнів» та «вчителів». Кожен «учитель» за допомогою мікрофона давав певні завдання своєму «учневі», який знаходився в іншому приміщенні. Якщо відповідь була помилкова, учитель натискав кнопку спеціального електронного пристрою і учень отримував легкий удар електрострумом. З кожною помилкою напруга підвищувалась. І з часом вона зростала до критичної. Було чути, як «учні» почали благодати про допомогу, просили негайно припинити катування, скаржилися на хворе серце. Деякі «вчителі» негайно припиняли свою участь у цьому експерименті, рішуче відмовлялися продовжувати це знущання. Але абсолютна більшість (65 відсотків) учасників йшла до самого кінця. «Учителі» продовжували тиснути на кнопку, незважаючи на стогін та благання їхніх жертв. Вони сліпо підкорялися владі в особі керівника у білому халаті, який владним тоном наполягав: припиняти експеримент ні в якому разі не можна! Нічого страшного з тією людиною не станеться! За все відповідаю особисто я! І виявилось, що коли влада так напористо і авторитарно наказує людині робити щось неприємне, але при цьому бере на себе всю відповідальність, більшість сліпо підкорюється. І робить (хоча і без особливого задоволення) те, що каже начальник. Серед 65 відсотків цих безжалісних людей не було бандитів і маніяків. Це були звичайні середні американці. Ті, хто виконував роль «вчителів», стали головними героями цього експерименту. За їхньою поведінкою стежила крізь напівпрозоре дзеркало кінокамера. Роль «учнів» виконували актори, які майстерно імітували перед мікрофоном свої страждання.

Монтаж зводився до мінімуму. Довгі кадри дозволяли спостерігати масові прояви байдужості людей, готових спричинити справжнє страждання своїх жертв, підкорюючись наказу керівника. Прихована камера зафіксувала також поодинокі прояви співчуття та людяності.

Професор С. Мілгрен перед початком експерименту вважав, що саме німці як народ схильні до підкорення владі. І планував згодом провести свої подальші експерименти у Німеччині. Але по закінченні експерименту у США стало зрозуміло: так далеко їхати вже навіть не потрібно... С. Мілгрену та його колегам багато хто закидав, що вони своїми експериментами порушують етичні норми. Експериментатори заперечували: вони знайомі з проблемами доктора Фауста. І етичної межі не перетинають.

Експеримент мав надзвичайно виразну екранну силу. Глядачі побачили всю гаму почуттів на обличчях людей, що брали участь у дослідженні. На їхніх очах відбу-

валися екстремальні події. У кожному випадку важко було передбачити, чим все це скінчиться. Камера фіксувала внутрішню боротьбу, що відбивалася на обличчях, і (водночас) абсолютний спокій, не менш вражаючий.

Свої висновки робили вчені.

Свої висновки зробили і кінематографісти. А згодом — і телевізійники. Вони посправжньому оцінили потенціал екранного експерименту, що був здатний захопити безліч глядачів. Адже:

Подія, видовище відбувається на наших очах. Про це не лише розповідає диктор, експерт чи ведучий. Тобто відбувається те, про що мріє будь-який документаліст: є надзвичайно цікава подія, інспірована авторами, на яку можна націлити увагу глядачів і власні камери.

Драматургія твору набуває напруги і гостроти. Пізнавальний кінофільм чи телепрограма миттєво втрачає схожість зі шкільним уроком чи лекцією. Чим все скінчиться — невідомо.

Експеримент здатний викликати яскраві емоції персонажів, які опиняються у складній, конфліктній ситуації, і такий самий емоційний відгук глядачів. Дуже важко співчувати абстрактним ідеям, що їх промовляють з екрана вчені, експерти чи ведучі. Інша справа, якщо все це трансформується у дії, вчинки, поведінку реальних живих людей, котрі потрапляють у неординарну ситуацію.

З часу створення фільму Стенлі Мілгрена минуло дев'ять літ. 1971 року у Стенфордському університеті провели ще більш гучний і скандальний експеримент. На кафедрі психології була побудована майже справжня в'язниця. Учасники експерименту розділилися на «в'язнів» та «наглядачів». Їхня подальша поведінка фіксувалася камерами. На шостий день експеримент довелося припинити, бо знущання наглядачів-аматорів несподівано перевершили всі очікування. Цей експеримент був засуджений за неетичність Американською асоціацією психологів. Керівник експерименту Філіп Зимбардо довгий час виправдовувався і пояснював: він досліджував те, як люди реагують на жорстоке середовище з невизначеними правилами, намагався простежити, як швидко здатні деградувати цілком нормальні люди, як агресивно-слухняна більшість легко перетворюється на зграю справжніх злодіїв.

Стенфордський експеримент знайшов своє відображення у низці вражаючих документальних та ігрових фільмів. Останній за часом — американський ігровий фільм режисера Пола Шойринга «Експеримент» (2010).

У 2006 році американські телевізійники (студія Fearful Symmetry) створюють телепрограму «Людська поведінка. Експерименти» («The Human Behavior. Experiments»). Вони знову нагадують глядачам про електронний пристрій професора С. Мілгрена, що нібито бив електрострумом поганих «учнів» і прокладав шлях у світ людської жорстокості. Потім вони переходять до сучасних подій. На екрані демонструється й аналізується реальна історія, яка випадково була записана відеокаморою спостереження в одному з американських ресторанів «Макдоналдс». Звичайна симпатична жінка — охоронець ресторану — отримала по телефону наказ від якогось невідомого керівника негайно затримати, обшукати, допитати та посадити під варту одну із співробітниць ресторану. Охоронниця все це беззаперечно виконала, підкорюючись авторитетному голосу з телефону. Вона навіть перевершила те, чого від неї вимагав «начальник», і почала відверто знущатися зі своєї жертви. І тільки

згодом виявилось, що це телефонував якийсь жартівник. Командного голосу, який видавав жорстокі та безглузді накази, виявилось достатньо, аби охоронниця пішла на справжній злочин.

Про щось схоже розповідає Вуді Аллен у своєму пародійному оповіданні «Сувої Червоного моря». Коли Авраам почув уночі голос, який наказав йому принести у жертву свого сина, він одразу підкорився. Авраам вже був готовий вбити свою дитину, коли його зупинив гнівний Голос з Неба: «Що ти, дурню, робиш? Чому ти готовий виконати будь-який ідіотський наказ? Тільки через те, що він промовляється з гори добре поставленим голосом з потужною реверберацією?!»

Нагадала ця телепрограма і про стенфордський експеримент з «в'язнями» та «наглядачами». Автори програми «Людська поведінка. Експерименти» демонстрували вражаючі паралелі між давніми подіями в умовній стенфордській в'язниці та сучасними буднями в'язниці Абу Грейб. Виявляється, що учасники наукового експерименту поводитися так само, як і справжні наглядачі військової в'язниці в Іраку (так само знущалися з людей, так само надягали на голову в'язням паперові мішки, фотографували оголеними тощо). Тобто ці спалахи жорстокості повторюються раз по раз, коли люди потрапляють у певні складні стосунки і відверто провокуються своїми начальниками.

У 2009 році канал Discovery розпочав показ багатосерійного реаліті-шоу «Колонія». Це був контрольований експеримент для перевірки того, чи здатні десять незнайомих один з одним людей відновити суспільні стосунки після умовної глобальної катастрофи людства. Чи зможуть вони за екстремальних умов налагодити більш-менш цивілізоване спільне існування? Автори цього документального серіалу, безумовно, надихалися експериментами і «кінопротоколами» С. Мілгрена і Ф. Зимбардо.

Найрізноманітніші експерименти можна побачити і в сучасних пізнавальних фільмах та телепрограмах. Не завжди вони присвячені соціальній психології. Темми та матеріал екранних експериментів безмежні. В одному з численних фільмів, присвячених катастрофі «Титаніка», є такий ефектний епізод. Автори зацікавилися тим, чому моряки, що несли вахту на щоглі корабля (у спеціальній відкритій кабіні), своєчасно не помітили величезного айсберга. Ведучий фільму вийшов на катері у море саме такої холодної зимової ночі. Температура, швидкість вітру та самого катера — все співпадало з тим, що було тоді, коли сталася катастрофа. І ведучий фільму переконується у тому, що побачити за таких умов нічого неможливо. Вітер сліпить очі, течуть сльози. А у моряків «Титаніка» навіть не було бінокля — його сховали у шафі і вчасно не знайшли ключа.

Англійські журналісти та дослідники Лінн Пікнетт і Клайв Прінс спробували розкрити таємницю знаменитої Туринської плащаниці. Згідно з їхньою гіпотезою, цю плащаницю створив Леонардо да Вінчі. Він нібито виготовив її за допомогою камери-обскури (прототипу фотокамери). Дослідники провели відповідний експеримент. Вони створили камеру, якою міг би користуватися Леонардо. Використовуючи лише ті матеріали та хімікалії, що були відомі Леонардо, вони зробили фотознімки на тканині і досягли саме таких результатів, які можна побачити на плащаниці. Паралельно з цим дослідники створили фільм, який фіксував усі стадії їхнього експерименту.

Ще у шістдесяті роки минулого століття екранні експерименти стали фірмовою ознакою Київської кіностудії науково-популярних фільмів. Видатний український кінорежисер Фелікс Соболев (1931—1984) був справжнім лідером київської школи наукового кіно. Він поставив за сценарієм Євгена Загданського фільм «Сім кроків за обрій» (1968). Фільм цей вибудований за принципом монтажу психологічних експериментів, котрі демонструють надзвичайні можливості людської психіки. Кінофільм «Сім кроків за обрій» 1969 року на Міжнародному фестивалі науково-фантастичних фільмів у Трієсті (Італія) здобув Великий приз — «Золотий астероїд». Саме експеримент, що його режисер рішуче виніс на екран і зробив головним своїм творчим засобом (справжнім «атракціоном», за термінологією Сергія Ейзенштейна), дозволив йому досягти вражаючих успіхів.

Ф. Соболев стверджував: «Для мене особисто диктор у науково-популярному фільмі — це вчорашній день. В ідеалі має бути людина, що бере участь в експерименті на екрані, і тоді слово, музика, візуальний ряд будуть єдиними і органічними. В інших випадках текст стає «указуючим перстом», навіть тоді, коли він тонко і правильно висловлює авторську думку. Зрозуміло, є і будуть ще, напевне, картини, які не зможуть позбутися голосу за кадром. Але особисто я і мої товариші, з якими працюємо не один рік разом, шукаємо і будемо шукати таку форму, яка дозволить вибудовувати на екрані матеріал науки таким чином, щоб глядач був спроможний сприймати його без допомоги ззовні. Чи треба людині пояснювати, що, скажімо, яблуко смачне? Треба йому дати скуштувати це яблуко» («Искусство кино», № 3, 1982).

Фільми-експерименти Фелікса Соболева (у співпраці з драматургами Євгеном Загданським та Юрієм Аліковим) відкрили для вітчизняного пізнавального кіно надзвичайно цікавий та багатообіцяючий шлях. Наразі світ тварин знімали безліч кінорежисерів. Новації режисера Ф. Соболева та його співавтора, драматурга Юрія Алікова у фільмах «Мова тварин» (1967) та «Чи думають тварини?» (1970) полягали в тому, що вони не навчали чи повчали глядача, а вели з ним бесіду, ставлячи експерименти і намагаючись зробити його співучасником того, що відбувається перед камерою. Київським митцям вдалося своїм новаторським підходом просто-таки затягнути глядачів у бурхливий вир подій, захопити незвичним видовищем, заінтригувати непередбачуваним фіналом кожного епізоду-експерименту.

Знімання фільмів Фелікса Соболева перетворювалося на справжні наукові дослідження. Знімальна група проводила титанічну працю, намагаючись кожен кадр зробити абсолютно довершеним. Кінематографістам доводилося щоденно вирішувати безліч проблем, які виникали у зв'язку з обраним ними засобом зйомок. Під час роботи над фільмами «Мова тварин» та «Чи думають тварини?» було проведено понад вісімдесят великих біологічних експериментів, режисер з операторами відзняли сто двадцять видів тварин. Разом з кінематографістами працювали провідні наукові колективи Радянського Союзу. Праця тривала кілька років. Під час зйомок фільму «Чи думають тварини?» на студії «Київнаукфільм» створили справжній зоопарк. Тут був і цілий комплекс своєрідних тренажерів, що давали змогу відібрати, підготувати і, нарешті, відзняти тих тварин, які найкращим чином відповідали науковим та кінематографічним вимогам.

У фільмах режисера Ф. Соболева вражені глядачі на власні очі побачили, як уміють думати щури та мавпи. Як вирішують вони найскладніші завдання. Як риби

вміють розрізняти геометричні фігури. Як «розмовляють» мурахи і солов'ї. І все це не розповідалося диктором, а відбувалося на самому екрані. Такого класу видовища вітчизняний екран ще не бачив.

Один з найкращих творів режисера Фелікса Соболева — це фільм «Я та інші» (1971). Він присвячений особливостям людської свідомості і майже повністю складається з психологічних експериментів.

Фільм починається зі справжньої лекції на екрані. Велика університетська аудиторія. За кафедрою — професор. Він читає лекцію, і сотні студентів уважно його слухають. Напевно, це майбутні юристи. Розповідає професор про сумнівну достовірність свідчень під час розслідування злочинів. Він стверджує, що словам свідків далеко не завжди можна довіряти. Свідчення дають живі люди, і навіть коли вони бачать одну і ту ж саму подію, то бачать її по-різному і по-різному тлумачать. Людям, за його словами, взагалі властиво помилятися.

Раптом до аудиторії, де виступає професор, вдирається кілька бандитів у чорних масках. Вони починають стріляти у різні боки з автоматів. Хапають професора. І разом з ним миттєво зникають з аудиторії. Ошелешені студенти не встигають прийти до тями, як в аудиторії знову з'являється живий-здоровий професор і негайно пропонує присутнім детально розповісти про те, що вони тільки-но бачили. Скільки було нападників? Як вони були вдягнені? Хто стріляв? Яким саме чином був виведений (чи винесений) з аудиторії професор? Починається цікавий психологічний експеримент. І виявляється, що студенти-юристи, які хвилину тому бачили все це на власні очі, плутаються у відповідях. Сперечаються один з одним

Психолог Валерія Мухіна пропонує студентам взяти участь в іншому експерименті. Вона показує фото літнього чоловіка і просить дівчину, що першою бере участь в експерименті, описати його характер. Але перед тим повідомляє, що це — небезпечний злочинець. Дівчина вдивляється в обличчя людини, яку бачить вперше. На мить замислюється. На екрані режисер робить розкадровку фотопортрета «злочинця»: крупно ніс, брови, очі. За кадром звучить драматична «детективна» музика. І дівчина починає говорити. На її думку, це страшна людина. Очі злі і жорстокі. Вираз обличчя підступний. Вже інший хлопець підхоплює: людина з фото дивиться на світ з презирством, він небезпечний, жорстокий і таке інше. Це кілька хлопців і дівчат продовжують змальовувати портрет мерзотника. Потім психолог викликає молодих людей, які були поза межами аудиторії і нічого з того, про що йшлося, не чули. Вона знову пропонує розповісти про характер людини, що на фото, але попередньо зазначила: це — видатний вчений. І дивлячись на те ж саме фото, студенти починають говорити про те, яка це мила і лагідна людина. Про те, які в нього добрі очі, як цей чоловік любить дітей. Режисер потім буде короткими планами і різкими контрастними фразами монтувати перший і другий варіанти відповідей: поганий — добрий.

У наступних епізодах глядачі побачать, як під навіть невеликим психологічним тиском дорослі та діти будуть впевнено казати на чорне — біле. Солодку їжу будуть називати солоною. Доводитимуть, що фотопортрети старого грузина та української селянки — це знімки однієї особи.

Фільм Фелікса Соболева — про конформізм. Бернардо Бертолуччі відзняв про це явище ігровий фільм «Конформіст». Еріх Фромм написав про це наукове до-

слідження «Втеча від свободи». Навіть Ганс-Христіан Андерсен доторкнувся до цієї теми у казці «Дюймовонька» (жук, який палко покохав Дюймовоньку, миттєво втрачає до неї будь-які симпатії, коли друзі кажуть, що вона негарна, бо на жуків зовсім не схожа). Фелікс Соболев розповів про це мовою наукового кіно. Використовуючи всю потужність екранного експерименту.

Влітку 2010 року «5 телеканал Санкт-Петербурга» підготував спеціальний випуск програми «Картина олією», яка була присвячена сорокаріччю створення фільму Ф. Соболева «Я та інші». Це унікальний випадок в історії пізнавального кіно. Доктор психологічних наук професор Валерія Мухіна — один з головних авторів фільму — згадувала, як важко було знімати тоді, коли соціальна психологія у країні взагалі була відсутня. Як доводилося використовувати експериментальні методики американського професора С. Аша. Як численні інстанції сприйняли цей фільм як антирадянську провокацію. Ведучий програми письменник та журналіст Дмитро Биков зауважив: ще дитиною він чув, як на кухні батьки обговорювали цей фільм — фільм «про який усі знали, але майже ніхто не бачив!» А епізод, у якому люди — дорослі та діти — впевнено казали на чорне біле, став яскравим символом радянського «двоємислія».

2001 року на екрани світу вийшов французький фільм «Птахи — мандрівний народ» режисера Жака Перрена. Навіть професіонали не одразу зрозуміли, яким чином автори фільму змогли так довго, різноманітно і виразно знімати диких птахів у польоті. Як вони спромоглися облетіти навколо Земної кулі, не випускаючи з поля зору своїх героїв? Де була камера? Як вона могла «літати» поруч з птахами і так довго та якісно тримати їх навіть на крупному плані?

Виявилось, що автори фільму творчо використали класичні експерименти австрійського зоолога, Нобелівського лауреата Конрада Лоренца. Він колись довів, що новонароджені пташенята сприймають першу живу істоту, яку побачать у житті, як свою матір. Якщо курчата першою побачать кішку, то вони будуть радо бігти за нею. Саме ці експерименти Фелікс Соболев дотепно демонстрував у своїх фільмах про тварин за багато років до виходу на екрани «Птахів». Але французькі кінематографісти пішли далі. Першими, кого побачили після народження їхні герої-пташенята, були люди, вдягнені у яскраво-жовті плащі та жилети. Потім люди у жовтому вбранні (оператори фільму) почали підніматися в небо на легких літальних апаратах, мчати на катерах та мотоциклах. І весь час їх супроводжували їхні «діти» — птахи.

Багаторічна епопея створення науково-художнього фільму «Птахи — мандрівний народ» — це своєрідне продовження та розвиток кінематографічних експериментів, які так відстоював і пропагував видатний український кінорежисер Фелікс Соболев. В одному з інтерв'ю, присвячених його діалогії про життя тварин, він розмірковував: «Можна, напевно, працювати і простіше, і легше, але тоді... Боюся, що не відбулося б тоді того безпосереднього наближення до таїни, руху назустріч відкриттю, пошуку істини. На екрані, принаймні, цього б не було... Форма подання матеріалу, аби він працював на повну силу, має бути блискучою... Треба було напрацювати методику наукового експерименту з розрахунком на кіно, на довге (3–5 місячне) спостереження за допомогою камери... Без насилля над предметом дослідження треба було, спираючись на нього, виліпити образ, побудувати виставу».

Анотація. У пропонованій науковій розвідці розповідається про різножанрові експериментальні фільми світової кінематографічної практики.

Ключові слова: експеримент, кінопротокол, конформізм, в'язниця, соціальна психологія.

Аннотация. В предлагаемом научном изыскании — рассказ о разножанровых экспериментальных фильмах мировой кинематографической практики.

Ключевые слова: эксперимент, кинопротокол, конформизм, тюрьма, социальная психология.

Experiment: from the Bible to Discovery Channel.

Roman Shyrtman

Annotation. The offered scientific research deals with different-genre experimental films of world cinematographic practice.

Key words: experiment, cinema protocol, conformism, prison, social psychology.

Леся КУЛЬЧИНСЬКА

мистецтвознавець

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВИХ КАТЕГОРІЙ У КІНЕМАТОГРАФІ (На прикладі поняття «нуар»)

Як це не парадоксально, але найбільш проблематичним місцем сучасної жанрової теорії кіно є безпосередньо жанрові категорії. Упродовж останніх десятиліть рядом дослідників було продемонстровано, що одні й ті ж категорії (приміром, «вестерн», чи «мелодрама») протягом тривалого часу неоднаково використовувались різними групами користувачів, що, очевидно, підважило ряд ключових для жанрової теорії уявлень про механізми їх функціонування, їх роль у процесі рецепції кінематографічної продукції та, власне, проблематизувало саме вживання тих чи інших жанрових термінів.

Актуальним, на наш погляд, є екскурс в історію такого, можливо, найбільш проблематичного кіножанру, як «нуар» («чорний фільм»).

Уперше словосполучення «чорні фільми» було застосовано щодо групи американських фільмів французьким кінокритиком Ніно Франком у 1946 році. Через військові обставини та окупацію протягом кількох років доступ американських фільмів до французького глядача був обмежений, тому значна їх частина вийшла на французькі екрани тільки після закінчення війни. Таким чином, велику кількість американських фільмів, знятих на початку сорокових років, уперше було показано в Парижі протягом літа 1946 року поряд з іншими, більш пізніми фільмами.

Стаття Н. Франка стосувалася чотирьох з них, зокрема таких: «Мальтійський сокіл» (1941), «Подвійна страховка» (1944), «Лаура» (1944) та «Вбивство, моя мила» (1944). Автор твердив, що виявив нову тенденцію у голлівудському криміналь-