

Т. О. Полякова

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара***КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ**

Аналізуються особливості зображальних засобів документального кіно і телебачення, які, спираючись на схоже технічне підґрунтя, досягають різного ефекту при взаємодії з масовою аудиторією.

Ключові слова: документальне кіно, телебачення, масова комунікація, комунікаційні технології, масова аудиторія, ефект масовізації.

Анализируются особенности изобразительных средств документального кино и телевидения, которые, опираясь на сходные технические и технологические возможности, достигают разного эффекта при взаимодействии с массовой аудиторией.

Ключевые слова: документальное кино, телевидение, массовая коммуникация, коммуникационные технологии, массовая аудитория, эффект массовизации.

The peculiarities of imaginative means of documentaries, while having the similar technical background, but differently influencing the interaction with mass audience are under study in the thesis.

Key words: documentary, television, mass communication, communicative technologies, mass audience effect.

Вступ. Безпосередній попередник телебачення – кінематограф – починав з того, що знімав «саме» життя, те, що відбувалось будь-де: на вулиці, по дорозі, на вокзалі тощо. Сьогодні це явище ми б назвали документальним кіно.

У далекому 1895 році брати-французи Жан та Огюст Люм'єри подарували людству кінематограф, створивши кіноапарат для зйомок та проєкції рухомих фотографій, і відтоді кіно, а потім і телебачення, здатне відображати реальну дійсність на екрані за допомогою зорових образів, що супроводжуються звуком. Мова екрана була створена й розвинена кіномистецтвом, а згодом уже телебачення залучило величезний арсенал різноманітних виражальних засобів кіно до кола своїх специфічних особливостей.

Стрімкий розвиток масової комунікації у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст., поява нових засобів комунікації і принципово відмінного комунікаційного середовища – Інтернету – усе це привело до того, що традиційні (чи, як їх ще називають, «старі») ЗМІ відійшли у тінь. Проте деякі з них не лише не вичерпали свого ресурсу, а, використовуючи всі можливості конвергенції, успішно трансформуються, утворюють своєрідний комунікаційний симбіоз.

Саме це на новому етапі розвитку не лише масової комунікації, а й масової культури, які на часі взаємодіють аж до взаємопроникнення, змушує повернутися до аналізу комунікаційних можливостей документального кіно і телебачення – двох безумовно близьких у технічному і технологічному відношенні засобів масового впливу на аудиторію і, разом із тим, принципово різних інструментів цього впливу.

Полеміка навколо близькості і відмінностей кіно й телебачення активно велась у середині минулого століття. Саме тоді підсумком дискусії стало їх рішуче віднесення до мистецтва (кіно) і до засобів масової комунікації (телебачення). Але саме друга половина ХХ ст. позначена потужним розвитком кінодокументалістики, яка, на відміну від художнього кінематографу, не переосмислювала дійсність, не створювала її естетично-мистецький варіант, а, глибоко проникаючи у факти повсякденності, передавала їх в образно-символічній формі. Відтак, звичайний на перший погляд факт, ніби краплина води, вбирав у себе всю багатозначність оточуючого світу, набував символічного звучання.

З іншого боку, телебачення, яке засвідчило свою появу здатністю передавати дійсність у її швидкоплинності та в режимі реального часу, дуже скоро розширило сферу впливу, утверджуючи себе як потужний засіб дозвілля й рекреації. Ще у середині ХХ ст. частка інформаційного мовлення на ТБ скоротилась у розвинених країнах на 20–25 % і сьогодні охоплює, у кращому випадку, 10–15 %. Та навіть і в цій гранично звуженій частці починає домінувати інфотейнінг, тобто розважальне інформування.

Звісно, фільми, серіали, концерти, телевистави, різноманітні шоу лише наблизили телебачення до різних видів мистецтва (кіно, театру, живопису), проте не ліквідували межі між ними. ТБ зайняло своє місце у надзвичайно розгалуженій системі сучасної масової культури, але не втратило медійної компоненти. Ось чому саме зараз, із висоти певного історичного розвитку як кінематографу, так і телебачення, корисно проаналізувати результати їхньої еволюції, визначити ті аспекти, які так і залишилися на рівні гасел і псевдоноваторства, і ті, що, трансформувавшись, сьогодні визначають магістральні шляхи цих засобів масового впливу.

Різниця між ними дозволяє констатувати, що шляхи розвитку й утвердження масової комунікації часто не відповідають нашим уявленням і прогнозам, еволюціонують у повній відповідності з трансформаціями суспільства, утворюючи свою комунікаційну нішу. Так, саме кіно, як жоден інший засіб масового впливу на початку ХХ ст., виявилось співзвучним «повстанню мас», здатним перетворити натовп на охоплену єдиними ідеями та прагненнями масу (див. [6]).

Постановка проблеми. У статті аналізуються зображальні засоби документального кіно і телебачення, що вибудовуються на схожому технічному і технологічному підґрунті, але досягають різного ефекту під час впливу на аудиторію.

Основна частина. Відомий московський фахівець В. Михалкович зазначає, що телебачення – той же кінематограф, але, на його думку, кращий, і не з огляду на якість, естетичні чи інші достоїнства, а хоча б тому, що збирає значно більшу аудиторію у час, коли кількість кінотеатрів зменшилась до мінімуму [6, с. 271].

Таким чином, мова кіно і телебачення фактично ґрунтується на одних засадах: перед кіно- і телеглядачами – двовимірний екран. Разом із тим кіно і ТБ мають суттєві естетичні відмінності. Це пов'язано з тим, що телебачення спирається на кілька мистецтв одночасно: діалог, дію, акторську гру воно успадкувало від театру; екран та його зображальні засоби – від кіно; можливість проникнення у домівки людей, повсюдність та одночасність – від радіо.

І в кіно, і на телебаченні існує поняття *кадру*. Це зображення частини простору, що міститься в рамках екрана і має таку ознаку, як тривалість перебування зображення на екрані. Кадром ще називають частину фільму або телепередачі, зняту «одним поглядом» камери (без перерви) від початку і до кінця руху плівки в камері (чи відрізок часу від моменту включення кіно- чи телекамери і до моменту її відключення).

Спільним для кіно і ТБ є поняття *плану*, тобто розміру зображення фігури чи предмета. Плани поділяються на три види: загальний, середній та великий. Якщо деталізувати цю класифікацію, то можна визначити шість їхніх видів:

- дальній – людина показана на тлі оточуючого середовища;
- загальний – людина на екрані на весь зріст;
- середній – показ людини до колін;
- поясний – зображення людини до поясу;
- великий – у центрі уваги голова людини;
- макроплан – передбачає показ деталей: очей, губ, рук тощо.

Термін *ракурс*, запозичений зі сфери образотворчого мистецтва, вживається як у кіно, так і на телебаченні. Спочатку він означав усілякі скорочення, усічення фігур, зображуваних у перспективі. Виник цей термін у період, коли живопис переходив від плоского зображення до перспективного.

Сьогодні ракурс – це будь-який кут, утворений віссю об'єкта і площинного предмета, у тому числі і прямою.

Зараз існують такі поняття, як звичайний і незвичайний ракурси, тоді як на зорі кіно, а потім і ТБ ракурс тлумачився лише як незвичайна точка зору, за якої малось на увазі викривлення фігури чи предмета. На телебаченні в деяких випадках знімають за допомогою ширококосинця, аби надати зображенню гротескного, викривленого вигляду.

Тож без так званих трьох китів – кадру, плану, ракурсу – екранне зображення не існує. Усі ці ознаки властиві й живопису, але із суттєвою різницею: у кіно та на ТБ і кадр, і план, і ракурс не «застигли», як на художньому полотні чи на фотографії, а рухомі, постійно змінювані.

Безперервний потік кадрів – найважливіша особливість, ознака екрана. Вагоме значення тут має чергування кадрів – їхнє розташування та послідовність появи на екрані, і все це має назву *монтаж* [4].

Основи монтажу були закладені ще в роботах перших кінематографістів на початку ХХ ст. Перші коротенькі фільми братів Люм'єр «Вихід робочих з заводу», «Прибуття потягу» та ін. були зняті лише одним кадром, з однієї точки, в одному ракурсі. І ще після них 10–15 років більшість фільмів знімалася саме в такий спосіб, але згодом виявилось, що кіноплівку можна різати і склеювати. Так з'явилися фільми, склеєні з кількох кадрів, планів різної величини, знімок у русі та з паралельним монтажем, де «перетасовані» кадри створювали «динаміку» зображення. Проте ці фільми були лише механічною фіксацією дійсності і не мали художньої цінності.

Документальний кадр, незважаючи на непохитну визначеність свого змісту, завдяки монтажу виявляється матеріалом надзвичайно податливим. Саме це мав на увазі Дзига Вертов, коли порівнював кадри із цеглинами, з яких можна збудувати і доменну піч, і оборонну вежу. Додамо, що можна розібрати фортецю і зі старих цеглин збудувати нову піч.

Монтажний ефект широко використовується у практиці екранної публіцистики для виявлення тієї чи іншої концепції, яка досить часто відрізняється від точки зору оператора, що проводив зйомку. Але навіть і за умови збігу ідейних позицій автора монтажного фільму та оператора може бути викривлена дійсність, незважаючи на документальність матеріалу, – якщо порушується сам принцип істинності повідомлення.

Такими, наприклад, були спроби при показі документальних кадрів представити вигаданий діалог як справжній, записаний синхронно зі зніманням. Цей прийом, що іноді використовувався в 60-ті рр., являє собою порушення етичних норм публіцистики, ще більш грубим, ніж спів під фонограму в художньо-публіцистичній передачі, такий, наприклад, як «Блакитний вогник».

Використання репортажних методів кінозйомки з метою одержання фактичної інформації та її подальшої організації в структуру фільму, але вже за законами мистецтва, почалось на радянському телебаченні в 60-ті рр. Легкість, із якою телефільм міг використати методи Дзиги Вертова, з одного боку, а з іншого, – очевидна результативність впливу телебачення на документалістику доводить естетичну близькість кіно і телебачення, спільність не лише засобів їхнього висловлення, але й методів пізнання дійсності.

Взагалі, із появою телебачення відкрилися нові можливості екрана, і це відіграло подвійну роль: з одного боку, документальний, а згодом і художній фільм набув величезної аудиторії, але з іншого – не без «допомоги» телебачення документальне кіно стало надто «балакучим». Телебачення потребує актуальної інформації, негайного відгуку, і складність роботи кінодокументалістів у цих умовах полягає в необхідності аналізувати дійсність, допомагаючи глядачам зрозуміти й актуальні події, і факти історії у всій їхній складності. Але, як нам відомо, телебаченню передувало кіно, тож саме воно стояло біля витоків документального екрана.

На творчий процес монтаж перетворили вітчизняні кінематографісти: Сергій Ейзенштейн, Всеволод Пудовкін, Дзига Вертов, Олександр Довженко, Сергій Юткевич, Михайло Ромм.

Монтаж розподіляється на кілька видів:

технічний – кадри-уривки кіно- або телеплівки поєднуються один з одним, склеюються, а поняття «кадр» визначається як частина фільму (телепередачі) від однієї склейки до іншої;

конструктивний – під час якого кадри склеюються осмислено, так, щоб між ними був певний ясний зв'язок, причому не можна склеювати поспіль великі плани, панорами, а треба вдаватися до перебивок;

художній – це вид монтажу, за якого кадри поєднуються таким чином, щоб між ними був органічний зв'язок;

паралельний – характеризується тим, що за його використання показують кадри, начебто «врізані» один в інший, зняті в різних місцях. Цим можна досягти одночасності двох різних дій і таким чином виявити їхній взаємозв'язок та взаємозалежність;

перехресний монтаж – його класичним прикладом є епізод фільму «Нетерпимість» (1916) режисера Девіда Гриффіта. Коротко перекажемо зміст: людину засуджено до страти, безпосередньо перед якою стає відомо, що вона невинна. На екрані бачимо підготовку до страти, машину, в якій їде дружина засудженого, везучи докази його невинності. Кадри при цьому чергуються, напруга зростає, і тієї миті, коли кат піднімає руку, – вбігає дружина засудженого і страту скасовують;

асоціативний монтаж – використовується для внутрішніх суб'єктивних зв'язків. Прикладом може бути фільм С. Ейзенштейна «Октябрь», де у сцену промов представників правлячих партій «врізані» арфи і балалайки, що символізують пустоту медових промов та набридлих теревенів. Так режисер розширював рамки паралельного монтажу, у цьому випадку асоціативного, надаючи зображенню нової якості, нового змістового звучання.

До виражальних засобів кіно і телебачення належить і зйомка з руху, яка має велике значення для тележурналістики. Різняться і види зйомки рухомою камерою:

панорамування – прийом, за якого камера обертається навколо своєї осі. Сама камера залишається на місці, вона лише рухається вгору, вниз, праворуч або ліворуч;

кругова панорама – цей прийом часто використовується операторами, що знімають зоряне небо або фільмують через гілки дерев;

проїзд (трєвелінг) – характеризується «проїздом» камери вздовж вулиці (горизонтальний трєвелінг) чи від землі до даху будинку (вертикальний) або рух камери через вікно авто, що їде;

від'їзд та наїзд – особливий вид трєвелінгу: назад або вперед, якщо треба змінити крупність зображення;

траєкторна зйомка – являє собою поєднання трєвелінгу з панорамуванням. Цей вид належить до складних видів зйомки, видів руху камери, де застосовуються операторські крани з виносними стрілами, які водночас можуть підніматися та пересуватися в будь-який бік, обертатися. Цей метод властивий художньому кіно, але сьогодні широко використовується і на телебаченні, у зйомках телешоу і телефільмів.

Є так звані елементи мови екрана, аналогічні пунктуації у синтаксисі, використовувати котрі слід таким чином, аби не відволікати увагу глядача, а навпаки, допомогти сприйняти зображуване. До них належать: наплив, витискування («шторка»), подвійна експозиція, розфокусування, ковзання, спецефекти.

Документалістику зазвичай знімають за готовим сценарієм, хоча б тому, що і досі діє існуючий у практиці державного телебачення «технологічний ланцюжок»: тема – сценарій – зйомка – монтаж – представлення готового продукту редакційній та студійній раді. При цьому затвердження сценарію є не лише дозволом на виробництво, а й аргументом для «перевірки» відповідності, готовнос-

ті роботи зі сценарієм, адже виробничо-творчий процес диктує свої правила, сам матеріал вимагає особливих підходів, спираючись на студійні установки творців і... сценарію. Щоправда, монтаж, частіше за все, дозволяє заздалегідь затвердженому сценарію врешті-решт виграти цю «битву», але при цьому є ризик, що у програмі залишиться кінцевий результат, а відтак – і глядач.

Сценарій і до сьогодні залишається «альфа та омега» документального кіно, а ось на телебаченні ситуація змінилась. Необхідність (перш за все заради рейтингів) першими розповісти про подію змушує телевізійників не просто все робити швидко і поспіхом, але й відчувати тиск і конкуренцію сусідніх каналів. Відтак, усе частіше телевізійний сюжет, репортаж а то й ціла передача виникає, як кажуть самі тележурналісти, «з повітря», втрачаючи часто-густо причинно-наслідкові зв'язки, логіку, а то й головну думку.

«Між тим фільм, – нагадує Дзига Вертов, – це не лише сума зафіксованих на плівці фактів або, якщо хочете, не лише сума, але і похідне, “вища математика” фактів. Кожна складова чи кожен множник – це окремий маленький документ» [1, с. 56].

І коли «життя» пропонує творцям несподівані (для сценарію), яскраві, неповторні «маленькі документи», стає іншим звичний і взагалі справедливий алгоритм: замість закономірного ланцюжка: тема – задум – сценарій – зйомка – монтаж – задача виникає модифікація: тема – задум – попередній сценарій – зйомка – остаточний задум – остаточний сценарій – монтаж – задача.

Виробництво документальних фільмів вимагає значно більше часу, ніж створення сюжету інформаційного випуску, і тут етап монтажу набуває свого максимально наповненого і достовірного змісту із його величезними творчими можливостями. Не випадково монтаж займає таке значне місце у виробничо-творчому процесі. Дзига Вертов назвав цей процес «організацією видимого світу», який починається з першого спостереження і закінчується вже готовою кіноріччю.

«У цьому безперервному монтажі, – зауважує Дзига Вертов, – ми можемо відрізнити три періоди: перший – монтаж – врахування усіх документальних даних, які мають стосунок до теми (рукописи, речі, шматочки плівки, фотографії, газетні вирізки та ін.). У результаті цього процесу «вимонтовується» тематичний план. А вже під час другого періоду відбувається відбір спостережень людського ока на задану тему» [2, с. 30].

Висновки. Виходячи зі сказаного вище, робимо висновок, що телебачення використовує всі зображально-виражальні засоби мови кіно. І хоча головна відмінність телебачення від кіно полягає у різних громадських функціях, оскільки телебаченню більше притаманні журналістські функції, а кінематографу – мистецькі, у створенні телевізійних фільмів, різних за жанрами, телебачення також перетворюється на мистецтво.

Бібліографічні посилання

1. **Вертов Д.** Кинооки. Переворот. Рождение «киноглаза» / Дзига Вертов. – М. : Искусство, 1966. – 286 с.
2. **Вертов Д.** Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. – М. : Искусство, 1966. – 364 с.
3. **Дробашенко С.** Экран и жизнь / С. Дробашенко. – М. : Искусство, 1961. – 186 с.
4. Кино: энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1986.
5. **Матвеева Л. В.** Психология телевизионной коммуникации / Л. Матвеева, Т. Аникеева, Ю. Мочалова. – М. : РИП-холдинг, 2002. – 316 с.
6. **Михалкович В. И.** О сущности телевидения / В. Михалкович. – М. : Изд-во МНЭПУ, 1998. – 47 с.

Надійшла до редколегії 10.05.14.