

Документалісти створюють напругу у фільмах не лише зоровими образами, а й за допомогою звуку. Переїнявши досвід ігрового кіно, у документальних фільмах можна побачити прийом «Тиша», який збуджує свідомість глядача та має неабиякий вплив на емоційну складову. Ускладнюється й сама партитура, використовується не тільки синхронний звук, а й вводиться закадровий голос, шум, звуки, музика, монолог. І це також документалістика перейняла з художнього кіно та відсилає до теорії С. Ейзенштейна Вертикального монтажу «через серію кусков идет *одновременное движение* целого ряда линий» [2, с. 189].

Отже, документальне кіно трансформувалось з фіксації хроніки, у авторське (з інтерпретацією події режисером). У сучасній документалістиці наявні елементи художнього кіно, це проявляється у використанні світла, робота з кольором, побудова композиції кадру, використання монтажних прийомів та розширення музичної партитури. І головне, що саме таке кіно користується попитом та з кожним роком глядацький інтерес зростає все більше.

Список використаних джерел:

1. Вертов Д. Статті, щоденники, помисли / Дзига Вертов; Редактор, автор вступної статті та приміток С. Дробашенко. – Москва: Искусство, 1966. – 320 с.
2. Ейзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти томах / Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964–1971 – Т. 2: Теоретические исследования и статьи. – 1964. – 568 с.: ил. – Прилож.: С. 315–464. – Коммент.: С. 485–557. – Указ. имен: С. 558–564.
3. Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. М.: «Материк»; Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005; Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004 и др.; Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
4. Словник української мови: в 11 томах. – Том 2, 1971. – 356 с.
5. Шергова К.О. Становлення жанрів документального телекіно (1960-ті – початок 2000-х рр.). Монографія. Академія медіаіндустрії, 2016 р. – 127 с.

Горєлова В.С.

аспірант,

Науковий керівник: Коваленко Ю.Б.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Харківська державна академія культури

ВПЛИВ МЕТОДИКИ Л. КУРБАСА НА ВИКОНАВСЬКУ МАНЕРУ АКТОРА Л. ТАРАБАРИНОВА У КІНООБРАЗАХ 50-60-Х РР.

Творчий спадок Леся Курбаса, його методика підготовки акторів має великий вплив на українські акторські практики й донині. Не дивно, що основні її цінності було відображено у виконавській манері не тільки його учнів, а

наступних поколіннях майстрів сцени. Для того, щоб дослідити вплив методики режисера Л. Курбаса на акторське виконання Л. Тарабарінова, ми насамперед звертаємо увагу на те, що сам Тарабарінов навчався на курсі Д. Антоновича, який в свою чергу, був учнем великого режисера-реформатора. Згадуючи слова, якими сам Тарабарінов характеризував свого вчителя: «Справжній курбасівець <...> він відрізнявся від багатьох акторів, які любили ховатися за грим, інтонацію, тим, що був дуже простий і глибокий» [4, с. 4], ми можемо провести зв'язок щодо спадкоємності традицій у роботі над ролями. Театрознавці Ю. Смолич [3, с. 40] та А. Горбенко [2, с. 16] у своїх дослідженнях згадують про систему Курбаса, яка залишилася в «особистому арсеналі» видатних митців національного театру, і, Антоновича, зокрема, а також, про формування режисером світогляду своїх учнів. Отже, ми спостерігаємо чітку кореляцію впливу системи Курбаса, завдяки Д. Антоновичу на акторські рішення театральних та кінообразів Л. Тарабарінова.

Аналізуючи кінороботи Тарабарінова у фільмах Ю. Солнцевої «Поема про море» та трилогії М. Макаренка «Кров людська – не водиця», ми знаходимо у образах, створених актором вплив курбасівської методики, яка представлена «законами»: «закон контрастів, світлотіні», «закон фіксації», «закон ощадливості».

Наприклад, «закон контрастів, світлотіні» яскраво відображено у Л. Тарабарінова у фільмах «Поема про море» та «Кров людська – не водиця». Монолог його героя Валерія Голика у «Поємі про море» саме і побудований на протиріччях. Вся динаміка сцени тримається на акторові, який через погляд, міміку на обличчі передає ті самі контрастні почуття, як добро та зло за допомогою позитивних речей (усмішка, ласкаві слова, кохання, нарешті), та негативних (погляду хижака, зверхнього тону голосу). Тарабарінов оперуючи цими двома категоріями показує глядачам, що його герой дуже неоднозначний, має «подвійне дно», що образ Валерія Голика являється синтезом чорного та білого, темряви та світла. Данило Підпригора із «Кров людська – не водиця», завдяки акторській манері виконання Тарабаріновим, бореться між рішучістю та боягузством, у сцені, коли героя умовляють перейти на бік діючої влади. Актор своїм тембром голосу демонструє твердість і категоричність, а вираз обличчя (зляканий погляд з під лоба, часте дихання) видає страх.

Також варто, зазначити, що архітектоніку образів Голика та Підпригори актор будує на законі ощадливості, який фокусується на лише необхідних рухах та діях. Для героя «Поєми про море», в інтерпретації Тарабарінова, характерні імпульсивні, різкі рухи, та поривчатість, натомість героя «Кров людська – не водиця» відрізняють більш виважені, «скупі» рухи, деяка повільність ритму. У сцені допиту Данила Підпригори, коли вирішується питання життя чи смерті героя, Тарабарінов акцентує свою акторську увагу на самому важливому – репліках, майже не підкріплюючи їх діями. Натомість у ролі Голика, актор концентрується на міміці, нервозності, підвищеній емоційності свого героя більше чим на репліках. Отже, у роботі над створенням образу, Тарабарінов за системою Курбаса «не засмічує роботу зайвими рухами, а вибирає лише конче необхідне» [3, с. 15]. Як доказ, що підтверджує ланку спадкоємності (Курбас – Антонович – Тарабарінов), можна навести спогади

актора про свого вчителя: «Коли я показував йому уривки, то основне зауваження, у нього було: простіше, Льоню, простіше тут треба» [1, с. 4], натякаючи на концентрацію на найнеобхіднішому.

«Закону фіксації» у образі Голика, актор слідує у сцені з'ясування стосунків зі своєю дівчиною. Ми спостерігаємо, як Тарабаринів, якого знімають крупним планом, поєднує зовнішню і внутрішню дії – нервовою мімікою, імпульсами тіла виражає альтер его героя – неспокійне бурхливе море. Актор фіксує знак, який відповідає внутрішній суті свого персонажу – неприборкана буремна стихія. У ролі Підпригори, актор відображає внутрішній розлом свого героя, у сцені допиту, завдяки позі – безсилому сидінні на стільці. Зовнішня розслабленість м'язів корелюється із внутрішнім зрушенням, розчаруванням у своїх надіях на нове життя.

Отже, на прикладах аналізу кінообразів Тарабаринів спостерігається чіткий взаємозв'язок впливу режисерського бачення Курбаса на акторську манеру виконання харківського митця. Цей вплив ми простежуємо через педагога Л. Тарабаринів – Д. Антоновича, який являється ланкою у спадковості поколінь в харківському культурологічному осередку, що дає можливість говорити про певні тенденції, які характерні для даного напрямку. Тобто, «вони працювали в одному місці, маючи певну духовну спільність, зверталися до тих самих джерел <...> Майстер спрямував їх на ту саму дорогу художніх пошуків» [1, с. 9]. Таким чином, посилаючись на Я. Газду, який намагався зрозуміти природу вислову «школа Параджанова», ми можемо в свою чергу називати творчі здобутки харківських акторів, і, Л. Тарабаринів, зокрема, – «харківською акторською школою».

Список використаних джерел:

1. Газда Я. (2008) Тіні забутих предків. Кіно-Театр. 11/2008. №6. С. 8-10.
2. Горбенко А. (1979) Харківський театр імені Т.Г. Шевченка. Київ: «Мистецтво».
3. Лесь Курбас. (1969) Спогади сучасників. Київ.
4. Хомайко Ю. (2003) Актор на всі часи. «Слобідський край», 11 листопада, Харків.

Іовлєва О.В.

аспірант,

Харківська державна академія культури

ІСТОРИОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ ВІДЕОХОСТИНГІВ ІНТЕРНЕТ У СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

В умовах постмодерністського дискурсу мистецтво стає одним із елементів культури споживання, а Інтернет відеохостинги – новітнім адаптивним сегментом аудіовізуальної культури. Тому, наразі, перед науковцями постає проблема дослідження історіографії цього новітнього культурного явища.