

УДК 791.41:654.197:791.636

МЕДІЙНІ ПРИНЦИПИ ЯК ЕСТЕТИЧНІ ОПОРИ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ФІЛЬМУ

Наталія АГАФОНОВА

*Білоруський державний університет культури і мистецтв,
кафедра білоруської та світової художньої культури
вул. Рабкоровська, 17, 220000 Мінськ, Республіка Білорусь
тел.: +37517 260 67 47; e-mail: bcccls@infonet.by*

Телебачення, будучи засобом масової інформації, одночасно є різновидом екранного мистецтва. Така двоєдина природа знайшла специфічне відображення в телефільмах, тобто базові медійні принципи ТБ як ЗМІ (програмність, циклічність, репортажність) стимулювали створення еквівалентних художніх прийомів. У статті пропонується їхня диференціація. Теоретичні роздуми автор підкріплює серією прикладів з досвіду білоруського телебачення.

Ключові слова: телебачення, екранне мистецтво, телефільм.

Екранне мистецтво (кіно, телебачення, Digital Art) інтенсифікувало процеси міжвидового синкретизму у сучасній артпрактиці, розмивши межі між художністю та позахудожністю. Така ситуація чітко виявляє себе у сфері ТБ, де майже всі передачі створюються за допомогою прийомів театралізації, у репортажах новин сміливо наводяться цитати з ігрових кінофільмів та ін. Але найголовніше, телевізійний екран транслює (та й завжди транслював!) зовсім не реальність, а її *аудіовізуальний образ*, який, як і кінематографічний, опосередкований рецептивною функцією камери.

Деякою мірою для наукового підходу у дослідженні ТБ, як і раніше, характерна однобічність. Провідний російський кінознавець та культуролог К. Разлогов, намагаючись побудувати траєкторію розвитку екранної творчості, акцентує на поширеній у мистецтвознавстві вільній теоретизації [3, с. 235], але, розмірковуючи про специфіку ТБ, так і не визначає її конкретних властивостей.

А. Новікова, погоджуючись із тим, що візуальні, звукові та монтажні виразні засоби ТБ тотожні кінематографічним, наполягає на тому, що відмінності є в художніх прийомах їхнього використання. Автор поділяє їх на дві групи: “режисерсько-виконавські (тобто ті, які стосуються професійних навичок акторів та ведучих); режисерсько-постановчі (котрі визначають простір дії)” [2, с. 122]. Проте запропонована А. Новіковою типологія навряд чи дасть змогу чітко маркувати стилеутворюючі ознаки саме телевізійної творчості.

Мета нашої статті – визначити та систематизувати основні художні прийоми формування образної ланки телетвору. Виділяючи три базових медійних принципи ТБ – програмність, циклічність, репортажність, зазначимо, що саме вони задають систему координат для художньої специфіки телевізійного фільму.

Подамо цю взаємозалежність у таблиці:

Медійні принципи ТБ	Художні прийоми ТБ
Програмність	колажність; документально-ігрове ведення дії
Циклічність	серійність; серіальність
Репортажність	дистанційність від персонажу (принцип “від імені”); персоніфікація героя-автора

Програмність телебачення передбачає об’єднання у єдине ціле різнорідних за стилістикою, формою, жанром телетворів (передач). Така мегауніверсалізація, органічна для телебачення в цілому, не могла не позначитися на архітектоніці кожного окремого телетвору, виявляючи себе у колажності. Причому цей прийом передбачає не тільки поєднання різнорідних фактур (фотографії, малюнки, хронікальні кадри, кіноцитати та ін.), але й глибинне перетворення екранних структур: “поєднання різнопорядкових семантичних, композиційних, текстуальних пластів в одному творі” [3, с. 249].

З колажністю телевізійного артефакту зазвичай пов’язаний прийом документально-ігрового ведення дії, що полягає в об’єднанні постановочних (ігрових) епізодів з фактографічним матеріалом (архівні документи, свідчення учасників та ін.). Йдеться тут не про просте складання ігрового з документальним, а про синтез цих двох різнорідних складових. Прийом документально-ігрового ведення дії, по суті, забезпечує розрив розповідної однорідності та є водночас комунікативним каталізатором. Характерний приклад – детективний цикл французького ТБ 1960-х років: ближче до розв’язки кожному серію переривала дискусія глядачів, які формулювали свої гіпотези щодо особи злочинця, а потім демонструвався фінал фільму.

Наступний медійний принцип телебачення – циклічність – забезпечує континуальність мовлення. Будь-яка телевізійна передача прагне до пролонгації: систематичного інноваційного поновлення на екрані, “передбачаючи асортимент емоцій та естетичних переживань, які ми вже попередньо схвалили” [4, с. 141].

Медійний принцип циклічності знайшов свого адепта у серійності – дискретному способі оповіді, коли єдине ціле розділено на стандартні за тяглістю “порції” – серії. Серійність як художній прийом не тотожна серіальності, хоча обидві є способом організації так званого відкритого твору. Серійність передбачає сукупність драматургічно та композиційно завершених сюжетів, зв’язуючою константою яких є спільна назва, жанр, наскрізний діючий герой або автор. Серія фільмів (“Коломбо”, “Декалог”) аналогічна телевізійному циклу передач, кінематографічному sequel та збірнику новел. Вона потенційно безконечна, не підпорядкована лінійному характеру розгортання, оскільки завершеність кожного сюжету дозволяє дивитися їх у будь-якій послідовності.

Серіальність, навпаки, потребує жорсткої послідовності серій, кожна з яких є новою фазою розвитку єдиного сюжету. Серіал (“Сага про Форсайтів”, “Сімнадцять миттєвостей весни”) аналогічний літературному роману.

Третій медійний принцип ТБ – репортажність – сприяє налагодженню довірливого діалогу з глядачем. “Репортаж – посідає проміжне становище між художньою і позахудожньою сферами та є “особливою формою естетичної мови” [1, с. 67]. Фігура репортера на телебаченні є центральною. Цей екранний герой, який перебував в епіцентрі події та ділиться своїми безпосередніми спостереженнями, об’єктивно викликає психологічну довіру в публіки як учасник подій, про які розповідає.

Репортажність, як базовий комунікативний принцип телебачення, повинна була здобути свій художній еквівалент у телефільмах. Таким еквівалентом став прийом дистанціювання з персонажем – виступ виконавця не в ролі, але “від імені” протагоністів, а також персоніфікація героя-автора.

Прийом дистанціювання з персонажем є надзвичайно плідним у телетворах, що прагнуть до жанру документально-художнього портрета якоїсь історичної особи або знакової фігури у галузі науки, мистецтва, спорту. У практиці білоруського ТБ подібну спробу двічі здійснила В. Вербовська – автор сценарію телефільмів “Завжди Ваш Тарич” (1986) та “Я, Іван Домінікович...” (1988). У першому відтворено творчу долю основоположника білоруського кіно Юрія Тарича. Події та факти біографії режисера, викладені у хронологічній послідовності, переплітаються з елементами мистецтвознавчого аналізу. Багатий документальний матеріал – записи у щоденнику, фотознімки, витяги із рецензій сучасників, спогади соратників, епізоди з кінофільмів – розкриває мистецьку атмосферу та життєві обставини, у яких Ю. Тарич творив свої кінострічки.

У телефільмі “Я, Іван Домінікович...” (режисер В. Забелло) мова йде про трагічний період життя класика білоруської літератури Янки Купали. Опинившись у “сталінських лещатах”, видатний поет втратив сенс не тільки творчості, але й власного існування. Сюжет побудований на підставі документального матеріалу; рядки віршів Янки Купали поєднуються з графічним лаконізмом декорацій.

Імплементация у драматургічну тканину телетвору спеціального персонажа-комунікатора, що уособлює автора, набула доволі широкого використання на телебаченні, хоча образ автора в особі оповідача, коментатора не є відкриттям телеекрану. Персонаж від автора, як художній елемент телетвору, має довгу передісторію у літературі, театрі та кінематографі. Однак, і на сцені, й у кінофільмах поява героя-автора, який спрямовує та пояснює хід подій, трапляється в поодиноких випадках. Типовим зробило його телебачення. Перетворюючи різні типи авторського начала, ТБ вдосконалило естетичну природу образу автора з широкою амплітудою його варіативності. На телеекрані набули поширення не тільки відкрито умовні форми, коли автор представлений опосередковано (персонаж від автора, “автор-ведучий” в акторському виконанні). Телебачення утвердило як персонажа особу реального автора телефільму (письменника, вченого, художника, журналіста, режисера).

Для позначення усього можливого спектру – від умовного до реального автора (співавтора) телетвору – запропонуємо термін “герой-автор”. Герой-автор (оповідач, коментатор) в ігрових (художніх) формах теледраматургії так само органічний, як репортер, що говорить з телеекрана. Функціонування героя-автора може обмежуватися експозиційною частиною телефільму, коли цей персонаж лише вводить глядача у курс майбутніх подій. В інших випадках герой-автор стає

важливою дійовою особою упродовж усього сюжету. Диференціюємо варіанти впровадження героя-автора у структуру телефільму (телеспектаклю):

1. Умовний герой-автор

1.1 закадровий оповідач

1.2 персонаж від автора

2. Реальний герой-автор

2.1 закадровий коментатор

2.2 дійова особа

Еволюцію цього художнього прийому виразно бачимо у досвіді білоруського телебачення. Спочатку умовного героя-автора почули. Це був закадровий оповідач у телеспектаклях 1960-х років – “Пісня музики” (1958), “Грішниця” (1961), “Милий в армію поїхав” (1965).

Наступний за нашою типологією ступінь розвитку художньо-комунікативного потенціалу героя-автора – його персоніфікація (поява у кадрі). Образ такого персонажа створює актор; він може існувати автономно у контексті сюжету, що розгортається. Так, у телефільмі “Почекай, затримайся” (1985) режисера В. Шевелевича оповідач (актор В. Тарасов) абсолютно ізольований від ігрового світу персонажів. Сидячи за письмовим столом, він читає текст з аркуша. Характерні прикмети кабінету письменника позначають зону умовного автора, який розповідає про дитинство та юність Ганьки, попереджуючи коментарем кожну наступну новелу з життя героїні.

Інший спосіб імплементації авторського начала в архітектоніку телетвору передбачає акцентування документальної складової: дійовою особою стає реальний актор, тобто людина, що має безпосереднє відношення до створення артефакту (сценарист, художник, письменник, вчений та ін.). Як і у випадку з умовним героєм-автором, особа реального автора може бути представлена у двох іпостасях: закадрового коментатора та видимого учасника. Перший варіант не набув широкого розвитку в творчій практиці телебачення. На БТ прикладом тут може бути постава “Крах” (1966), де режисер В. Карпілов є автором, а також виконавцем закадрового коментаря.

Включати оригінального автора у ряд персонажів телефільму білоруські режисери почали у 1970-ті роки. Так, у телеекранізації Ю. Сурікова “Дід Євсій і Палашка” (1974) вся ігрова частина обрамлена експозицією та фіналом, в яких автор оповідання – письменник М. Линьков – починає та завершує сюжетну історію.

Найпоследовніше цей прийом утверджувала на БТ режисер Н. Артимович. Першу, доволі несміливу спробу, вона зробила, працюючи над телеспектаклем “Коли миттєвості я скажу...” (сцени з “Фауста” Гете) (1987). Роль героя-автора тут відведена художнику А. Кашкуревичу, творцеві графічних варіацій до білоруського видання “Фауста”, що стали стилетворною основою телепостава.

Вступний монолог А. Кашкуревича є експозицією телеспектаклю: художник викладає авторську інтерпретацію образів класичної трагедії, задаючи координати глядацькому сприйняттю.

У наступному телетворі – “Листи так довго йдуть” (1989) – Н. Артимович рішучіше наділяє автора повноваженнями героя. У цій ролі виступає вчений А. Мальдіс – сценарист постави. Його коментар декілька разів “розтинає” ігрову дію, але не перериває замкнутого простору персонажів. А. Мальдіс просто дає усні послання для глядача, вказуючи на реальність документа або формулюючи наукове

передбачення. Коментар героя–автора А. Мальдіса набуває виразного рефрену, формуючи темпоритмічний рельєф телетвору.

Телефільм “Моя душа як яструб дикий...” (1990) завершує стилістичну трилогію режисера Н. Артимович. Головний драматургічний принцип цього телетвору ґрунтується на прямій та опосередкованій взаємодії героя-автора (письменник П. Ламан) з протагоністом його повісті “Купа линка” – Юрієм Богдановичем (актор А. Лабуш). Дія не підпорядкована хронології причинно-наслідкового зв’язку, а більше нагадує блукання у лабіринті пам’яті. Всі “ходи” тут добре відомі авторові П. Ламану, який скеровує дії свого героя та разом з ним – глядача.

Отже, включення реального автора як дійової особи до образної тканини телефільму створює такий просторово-часовий континуум, у якому комунікативний фактор набуває естетичного виміру. Знаковим прикладом подібного синтезу є артефакт білоруського телебачення “Музи палаців та замків старовинних” (1988) режисера Г. Ніколаєва.

Автори телетвору поставили перед собою завдання розповісти про театральну культуру Білорусі XVIII ст. Для цього вони поєднали архівний матеріал та збережені тогочасні архітектурні фрагменти. Унікальні, але розрізнені смальти минулого: гравюри, деталі минулих величних театральних споруд, сюжети драматичних вистав, музика Гайдна, Глюка, Боккеріні, Ванжури – усе це обережно та вишукано існує в єдиній екранній композиції за принципом документально-ігрового ведення дії, коли мистецтвознавчий зміст “упаковано” в ігрову форму. Саме це визначило і потрактування образу героя-автора, у ролі якого виступає професор Г. Барішев (автор сценарію). Він постає у ролі гіда, але не нашого сучасника, а особи з тієї епохи, у яку здійснює телевізійний екскурс. У перуці та камзолі XVIII ст. Г.І. Барішев ніби прийшов з минулого у сьогодення, щоб провести глядача знаменитими місцями Несвіжа, Слоніма, Ружан та розповісти про муз, що колись там царювали. Він бачить руйнівну силу Часу (у теперішньому вигляді історичних місць можна відшукати лише “уламки” минулого), але не нарікає на духовне марнотратство поколінь. Він творить, воскрешаючи за допомогою свого знання колишній театральний світ так, наче був присутнім на тих давніх виставах. Герой-автор в особі Г. Барішева – театрознавець, що одягнув маску репортера та активно реалізує комунікативну функцію свого персонажа. Жива імпровізаційна мова, безпосереднє звертання до глядача (“Прошу Вас...”, “Згадаймо разом...”, “А Ви знаєте?” та ін.) допомагає Г. Барішеву легко “долати” телеекран у спілкуванні з глядачем, ведучи його у малознаний і звабливий світ приватних театрів Білорусі XVIII ст.

Отже, міра авторської присутності у телетворі вимірюється різним ступенем умовності: від ліричного героя – через “персонаж від автора” – до реального автора. Він може існувати в аудіальному просторі або персоніфікуватися в кадрі, але в обох випадках виконує функцію оповідача-“репортера”, що формує документально-ігровий наратив, у якому комунікація набуває естетичного статусу. Взаємодіючи з іншими дійовими особами за законами драми, герой-автор раз по раз “виходить з гри”, безпосередньо спілкується з глядачем через екран, користуючись короткими ремарками, уточненнями чи коментарями.

1. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Кириллова. -М.: Академический проект, 2005. – 448 с.

2. Новикова А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / А. Новикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 176 с.
3. Новые аудиовизуальные технологии / ACADEMIA XXI Учеб. пособ. по культуре и искусству / Отв. ред К. Э. Разлогов. М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 481 с.
4. *Kuszewski S. Widowisko telewizyjne / S. Kuszewski. – Warszawa, 1971. – 172 s.*

THE PRINCIPLES OF MEDIA AS AN AESTHETICAL GROUND FOR TV-DOCUMENTARIES

Natallia AHAFONOVA

*Belarusian State University of Culture and Arts,
Rabkorovskaya St., 17 220000 Minsk, Belarus.
Tel: +37517 260 67 47; e-mail: bcccls@infonet.by*

Television, being means of information and communication, is a kind of a screen art as well. Such ambiguous nature of television was reflected in TV movies in the way that the basic principles of TV as media (which are three: 1) it consists of various programs, 2) it's cyclic by its nature 3) it includes reports) had a great impact on the structure of TV movies. The author of this article is studying the difference between the two "faces" of modern television, giving the examples from the work of Belarusian television.

Key words: TV media, TV principles, TV movies.

Стаття надійшла до редколегії 14.07.2008
Прийнята до друку 17.09.2008