

# ЗМІСТ

Переднє слово. Чому з'явилася ця книжка . . . . .	7
Особистий вступ . . . . .	10
Розділ 1. Обґрунтування правильності пропонованої концепції. Майстерні . . . . .	13
Розділ 2. Коротка історія кінематографу й телебачення . . . . .	27
Розділ 3. Кіноактори, акторська гра та репетиції. . . . .	44
Розділ 4. Обладнання й технічні специфікації . . . . .	56
Розділ 5. Місце для зйомки, декорації і локації . . . . .	62
Розділ 6. Сором від того, що мало статися далі: Медісон (штат Вісконсин) . . . . .	80
Розділ 7. «Від усього серця»: висновки й уроки. . . . .	86
Розділ 8. «Ріп Ван Вінкль». . . . .	96
Розділ 9. Питання стилю в кінематографі . . . . .	99
Розділ 10. Прогони, трюки, технічні та костюмовані репетиції. . . . .	110
Розділ 11. Маркування та інші дрібні невирішені проблеми . . . . .	117
Розділ 12. Перешкоди та міркування про інші аспекти живого кіно, хай там у чому вони полягають. . . . .	123
Розділ 13. Обладнання зараз і в найближчому майбутньому. . . . .	126
Післямова. Навіщо я це роблю? . . . . .	137
Додаток. Щоденникові записи під час зйомок живого кіно в Комунальному коледжі Оклахома-Сіті (ККОС) (травень–червень 2015) . . . . .	142
Глосарій . . . . .	181
Титри живих телетрансляцій . . . . .	185
Алфавітний покажчик. . . . .	201
Про автора . . . . .	207

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

# ЧОМУ З'ЯВИЛАСЯ ЦЯ КНИЖКА

З початку 1990-х кіно перейшло від фото-хіміко-механічних носіїв до електронно-цифрових. Здається, що ця революція відбулася миттєво, та насправді зміни наближалися дрібненькими крочками: усе почалося зі звуку, потім перекинулося на монтаж, далі в знімальному процесі задіяли цифрові камери і, нарешті, кінотеатри почали демонструвати цифрові копії фільмів. Зараз увесь кінематограф уже майже повністю цифровий. Але все ж таки любов і повага до кіношедеврів на плівках, від витворів ери німого кіно до перших звукових картин і далі, зокрема робіт видатних майстрів зі всієї земної кулі, спонукають нас, наслідуючи стрічки минулого, створювати такі цифрові фільми, які не надто далеко від них відійшли.

Багато молодих режисерів відмовляються розлучатися з плівкою, не усвідомлюючи того, що сама плівка вже давно їх покинула. Персонал фабрики *Eastman Kodak* у Рочестері (штат Нью-Йорк), де раніше працювало понад 3500 працівників, тепер скоротився до 350 — цього зараз достатньо, щоб забезпечити плівкою тих небагатьох режисерів (до їхнього числа належить і моя донька Софія), які віддають перевагу роботі по-старому. Це наполегливе намагання використовувати плівку я вважаю зворушливим і цілком зрозумілим. Плівкове кіно

та його традиції, як і раніше, залишаються дорогими нашому серцю. Навіть серед фотографів і досі є такі, котрі самі роблять скляні пластинки та покривають їх емульсією з галоїдом срібла тому, що тоді світлини виходять надзвичайно красивими. Не маю сумнівів, що в майбутньому завжди знайдуться якісь пристрасні натури, котрі спробують відтворити фотохімічну кіноплівку після того, як її вже остаточно знімуть з виробництва. І все ж таки ми стоїмо перед беззаперечним фактом: сучасне кіно створюється переважно на електронно-цифрових носіях.

Я не маю сумнівів у тому, що за всієї нашої пошани до тих видатних фільмів, які було знято свого часу на плівку, ця зміна матиме глибокий вплив на саму сутність кінематографу та поведе нас новими напрямками. От тільки якими ж ці нові напрямки будуть?

Кіно в сучасному цифровому світі може створюватися режисерами, які співпрацюють один з одним через мережу Інтернет, використовують ігрові приставки, джойстики, клавіатуру та сенсорний екран — усе те, що пристосоване для онлайн-ігор. Вони можуть об'єднатися для гри попри географічні кордони, і, можливо, навіть провести її перед великою аудиторією в не одному глядацькому залі. Вони можуть затіяти рольову гру, у якій кожний із них відповідає за окремий персонаж і водночас допомагає створювати ті конкретні світи, де розгортається дія. Віртуальна реальність, з її сприйняттям поглядів головного героя, здатна створювати нові формати, а самі фільми можуть тепер виникати в режимі реального часу просто на екранах кінотеатрів, громадських центрів і домашніх телевізорів у всьому світі. Урешті-решт, серед творців «авторського» кіно може з'явитися той або та, хто зуміє використати цей формат для створення мистецтва найвищого рівня, чогось такого, про що я поки навіть не можу подумати, не те щоб його уявити.

Звичайно, прямі трансляції увійшли в наше життя відтоді, як було винайдене саме телебачення; ба більше, до 1950-х прямі ефіри склали основну частину трансляцій, позаяк технології відеозапису розвинулися дещо пізніше. Та про предмет, який перебуває у фокусі цієї книжки та цікавить мене найдужче, — живе кіно — заговорили лише

в другому десятилітті двадцять першого століття. Отже, метою цієї книжки є не впадати в ностальгію, чи то за прямими ефірами на телебаченні, чи то за першими кроками кінематографу, а дослідити цей новий формат, розібратися, чим він відрізняється від інших творчих засобів вираження та які нові вимоги до нас висуває, у чому полягають його переваги і, особливо, як можна використати живе кіно й навчитися його знімати.

Уже за визначенням цей новий формат є кіно, а не телепостановкою: тобто те, що відбувається на екрані, має сприйматися як кінофільм, але не втрачати гостроти живої вистави. Я замислився над усіма цими умовами і захотів зануритися в суть справи глибше: не просто розмірковувати про те, яким би могло бути живе кіно, а спробувати його створити. Тому, щоб перевірити свою концепцію на практиці, я провів дві експериментальні майстерні: одну на базі Комунального коледжу Оклахома-Сіті у 2015 році, а другу — за рік, у Школі театру, кіно та телебачення при Каліфорнійському університеті в Лос-Анджелесі. Обидві майстерні багато чого мене навчили (записи зі щоденника, який я вів в Оклахомі, ви знайдете в Додатку), і, коли наситився новою інформацією, котру не встигнув ще до кінця перетравити, я вирішив узагальнити свої відкриття у книжці, що буде цікавою для широкого кола читачів.

Ця книжка зараз лежить перед вами. Те, що вам належить прочитати, є своєрідною інструкцією, практичним посібником з усіх тих важких питань, з якими стикнеться кожний, хто замислить зняти живе кіно: починаючи з дуже важливої проблеми добору акторів і проведення з ними репетицій та завершуючи нюансами використання розумних технологій, початково розроблених для трансляції спортивних заходів. Звичайно, я мрію одного дня створити великий живий фільм за власним сценарієм, але, якщо з низки причин цього не вийде, то все одно маю надію: ті, хто прийде після мене, прочитають цей звіт про відкриття, зроблені під час роботи в майстернях, і використають його для розвитку цієї новітньої форми мистецтва.

## ОСОБИСТИЙ ВСТУП

Я народився 1939 року й, відзначаючись схильністю до точних наук, іще дитиною був заінтригований і приворожений новим чудом мого часу — телебаченням. Мій батько, музикант, вихований на класичній музиці, перша флейта симфонічного оркестру Нью-Йоркського радіо (NBC) під орудою Тосканіні, також був зачарований цією новинкою. Він був сином слюсаря-інструментальника, великого майстра своєї справи, який вигдав і зібрав вітафон — пристрій, що дозволяв озвучувати фільми. З раннього дитинства я пам'ятаю, що батько весь час приносив додому найновітнішу техніку, куплену в якомусь із магазинів Нью-Йоркського «радіоринку»: станок для запису грамплатівок від компанії *Presto*, дротяний, а потім магнітно-стрічковий магнітофон і, нарешті, перший телевізор. Мені було сім років — ідеальний вік для того, щоб випробувати всілякі такі штуковини, — через те, коли в нашому будинку на Лонг-Айленді з'явився цей апарат із маленьким екраном, випущений фірмою *Motorola*, я немовби опинився на небесах.

Щоправда, 1946 року ніяких програм практично ще не було, тож я годинами дивився на геометричний візерунок тестової картинки та чекав, коли ж щось нарешті почнеться. Пригадую, якими були найперші передачі. Хауді-Дуді тоді мав зовсім не такий вигляд, як пізніша знаменита маріонетка: він був довготелесим світловолосим

хлопчаком з обличчям, замотаним бинтами, тому що, як пояснювалося, балотувався в президенти і переніс пластичну операцію. Звичайно, ми, діти, і не підозрювали, що тоді велася тяжба за авторські права: творець маріонетки відмовився передати студії права на свій персонаж, і тому треба було представити публіці новий дизайн героя, який би вже цілковито належав їм. Що ще показували в ті часи? Із Нью-Джерсі по тринадцятому каналу транслювалися деякі ковбойські фільми студії *Allied Artists*, а компанія *DuMont Television Network* робила для п'ятого каналу серіали, зокрема «Капітана Відео та його відеореінджерів». У дев'ятирічному віці я перехворів на поліомієліт і тривалий час залишався прикутим до ліжка. Я зробився бранцем своєї кімнати, і центральне місце в моєму житті посіли телепередачі, а окрім них — кілька ляльок-маріонеток, магнітофон та іграшковий шістнадцятиміліметровий кінопроектор. Цілий рік я не бачив ніяких інших дітей, окрім своїх брата й сестри. З радістю і тугою я дивився «Дитячу годину» Горна та Гардарта, де виступали талановиті дітлахи, танцювали й співали найкрасивіші дівчатка у світі.

Пізніше, коли я підріс і знову повернув собі здатність ходити, любов до голубого екрана мене не полишила. У п'ятнадцять років, відчувши спокусу дивовижної золотої доби телебачення, я почав міркувати про те, що й сам міг би писати п'єси. То був період, знаменитий своїми прямими ефірами телевізійних драматичних постановок — на кшталт циклів «Телевізійний театр Філко» або «Театр 90» (*Playhouse 90*), де ставили оригінальні п'єси молодих драматургів, як-от Род Серлінг і Педді Чаєфські, під керівництвом молодих режисерів Артура Пенна, Сідні Люмета і Джона Франкенгаймера. Прекрасні, амбіційні роботи, наприклад, «Марті», «Дні вина й троянд» і «Реквієм для важковаговика», за участі відомих зірок: Ернеста Боргнайна, Джека Паланса, Пайпер Лорі та Клоріс Лічмен, — було показано в прямому ефірі в ті дні, коли ще не існувало відеозапису (багато з цих телеп'єс незабаром було перезнято як фільми). Навіть у підлітковому віці я бачив, що деякі з цих захопливих постановок схожі на фільми за своїм стилем, використанням сильних кадрів і кінематографічних засобів виразності; і, поза сумнівами, кращими

з них були роботи Джона Франкенгаймера, який пізніше зробився успішним кінорежисером і зняв багато чудових фільмів. Я б сказав, що моє уявлення про живе кіно зародилося саме тоді, коли я дивився прямі трансляції постановок Франкенгаймера, і дещо з тих вражень я зберіг навіть дотепер.

Сподіваюся, що у цій книжці мені вдасться викласти ідею живого кіно і дослідити його техніку, а також можливі переваги та ймовірні обмеження. Я пишу її з погляду людини, яка виросла на живому телебаченні, у молодості спробувала себе в театрі та все життя пропрацювала сценаристом, продюсером і кінорежисером. Я давно мріяв використати всі ці свої навички разом — у певній формі живого кіно. Технології продовжують змінюватися, пропонуючи нові відповіді на запитання «Для чого потрібен інший формат?» і «Навіщо треба відмовлятися від контролю над знімальним процесом?»

Чим живе кіно відрізняється від театру, телебачення та кінематографу в його звичному вигляді? Чимало з того, про що я розмірковую в цій книжці, є плодом моїх власних напружених роздумів і особистих спостережень. Усе це відбувалося в процесі роботи двох експериментальних майстерень, де було задіяно окремі частини моєї поки що не закінченої праці — доволі великого за обсягом сценарію, що має назву «Темне електробачення».

## РОЗДІЛ 1

# ОБҐРУНТУВАННЯ ПРАВИЛЬНОСТІ ПРОПОНОВАНОЇ КОНЦЕПЦІЇ. МАЙСТЕРНІ

Після декількох стандартних читань мого сценарію акторами, я вирішив, що треба перейти на інший рівень і влаштувати щось на кшталт театралізованих читань. Цей задум переріс у спробу поставити частини історії, яка має транслюватися в прямому ефірі на екранах кількох спеціально обраних для цього кінотеатрів. Коли я задумав провести семінар для дослідження можливостей живого кіно, то моя початкова ідея полягала в тому, щоб знайти таке місце, де актори репертуарних театрів завжди перебували б у зоні доступу й могли одразу ж розіграти деякі сторінки мого сценарію, можливо, з мінімальними декораціями. Та незабаром я з'ясував, що актори репертуарних театрів і без того страшенно зайняті й просто розриваються на частини. Я міркував, чи не вирушити до Остіна (штат Техас), де міг би перевірити свої ідеї на практиці, відносно спокійній обстановці. Але на місцевій студії йшли зйомки, і більшість об'єктів було вже зарезервовано. Тоді я згадав про Комунальний коледж в Оклахома-Сіті, у якому викладав мій давній друг і колега

Грей Фредеріксон. Грей раніше просив мене публічно виступити там, аби допомогти зібрати гроші на відкриття нового факультету. І тоді в мене виникла ідея провести серію майстер-класів, під час яких ми могли б спробувати поставити близько п'ятдесяти сторінок мого сценарію, задіявши в цьому місцевих акторів із репертуарного театру Оклахома-Сіті.

Із готовим планом у руках, 10 квітня 2015 року я приїхав до Оклахома-Сіті. Я одразу ж провів попередній кастинг і набрав трупу з місцевих акторів, а також долучив до неї кількох людей із сусіднього Далласа. Я взяв у знімальну групу на різні позиції близько сімдесяти студентів коледжу, після чого поїхав з Оклахоми. А потім, коли знову повернувся в травні, шість тижнів пропрацював із ними над цим проектом. Ми відрепетирували матеріал, поекспериментували з майданчиками та камерами і, нарешті, провели трансляцію живого виступу на екранах кількох приватних проєкційних залів. За цей час я дізнався стільки нового, що приблизно за рік захотів провести й другу майстерню, щоб доповнити свій досвід. Тепер мене хвилювали нові запитання. Наведу деякі з них.

1. Чи можу я ввести до сцен, знятих упродовж одного дня, велику кількість людей із масовки в костюмах, додавши їх до основних акторів і використовуючи відеосервер *EVS*? (Я буду часто згадувати пристрій *EVS*, який на сленгу кіношників іще називають «Елвіс», — це захопливий пристрій для уповільненого повторення матеріалу, що знімається наживо.)
2. Чи можу я створити в кадрі фон за допомогою легких сценічних панелей і реквізиту, а не збудованих декорацій, як це зазвичай робиться?
3. Чи можу я вставити до сцен, зіграних на неаполітанському діалекті італійської мови, динамічні та експресивні субтитри, що з'являлися б у різних частинах екрана й були б набрані шрифтами різного розміру?
4. Чи можу я закінчити постановку видовищним трюком, виконаним наживо?

5. Чи можу я плавно перемикаюся з прямої трансляції на кадри, що відзнято раніше та записано за допомогою *EVS*?

Я знав: коли знайду відповіді на ці запитання, то мою другу експериментальну майстерню можна буде вважати успішною та вартою усіх тих зусиль і коштів, укладення яких вона вимагатиме.

## БАЗОВА ОДИНИЦЯ

Зазвичай у будь-якій художній дисципліні є базова одиниця, що перебуває в основі всього твору. У художній прозі, як, проте, і в будь-якому тексті, від публіцистичної статті до роману, такою базовою одиницею є речення. Якщо ти складаєш відмінне речення, — а за ним тягнуться інші, і всі разом вони складаються у відмінний абзац, за яким ідуть інші чудові абзаци, котрі, усі разом, складаються у відмінний розділ, — то далі в тебе може вийти відмінна книжка. Під час майстерні, проведеної в Каліфорнійському університеті, я з'ясував, що, як і в традиційному кінематографі, у живому кіно базовою одиницею є кадр. Кадри розповідають історію. Ера німого кіно навчила нас, що кадр може бути маленьким компонентом у ланцюжку інших кадрів, які потім перерозподіляються для створення цікавої послідовності. А ще кадр може бути довгим, складним і багатозначним, як у фільмах Ясудзіро Одзу; хоча водночас із цим існує й абсолютно протилежний підхід — пригадаємо, наприклад, Макса Офюльса з його широкими рухами камери.

«Кадр може бути еквівалентом слова, але краще, коли він є реченням». Багато років я робив записи під загальним заголовком «Нотатки Ф. К. про сюжети та персонажів» і приколював їх до дошки над своїм робочим столом. Наведу деякі з цих записів.

1. Характер виявляється в поведінці.
2. Історію можна розповісти за допомогою унікальних моментів взаємодії між основними персонажами.

3. Пам'ятний момент часто проходить у мовчанні.
4. Щось постійно мусить відбуватися.
5. Емоція. Пристрассть. Здивування. Трепет.
6. Кадр може бути еквівалентом слова, але краще, коли він є реченням.
7. Глядачі прагнуть долучитися до персонажів і хочуть, аби ця залученість зростала.
8. Уникай кліше! Бійся передбачуваності.
9. Глядачі хочуть, аби висвітлювалися та пояснювалися їхні власні характери, історії їхнього життя.

Коли я нещодавно говорив телефоном зі своєю донькою Софією, вона сказала, що в неї на дошці над робочим столом висить такий самий список, і поцікавилася, що мається на увазі під «Кадр може бути еквівалентом слова, але краще, коли він є реченням», намагаючись утямити, що саме я тоді мав на увазі. Я нагадав їй (а разом і собі) про два протилежні полюси розуміння «кадру», що представлено у фільмах Офюльса та Одзу. Кар'єра режисера і сценариста Ясудзіро Одзу (1903–1963), який усе життя пропрацював у японському кінематографі, була довгою. Він поступово перейшов від комедій до серйозних фільмів, однак завжди зберігав свій власний унікальний стиль: його камера рухалася дуже рідко, якщо взагалі рухалась, і всю сцену повністю Одзу знімав з одного естетично вибудованого ракурсу. Ця статичність камери робила всі пересування героїв дуже динамічними: вони входили в кадр і виходили з нього, переміщаючись то зліва направо, то справа наліво, то вперед, то назад. Кожний кадр у фільмі Одзу — це цілий пласт смислу, цеглинка в красиво складеній стіні. Камера Макса Офюльса (1902–1957), навпаки, майже ніколи не стояла на місці. Манеру цього режисера, котрий працював, окрім рідної Німеччини, також у Франції та США, прекрасно характеризує епіграма, написана актором Джеймсом Мейсоном:

*Кадр, що не потребує руху,  
Для Макса — справжня мука.*

Мені й самому ще на початку кар'єри довелося мати справу з цими двома протилежними кінематографічними стилями, оскільки їх поборниками були два найкращі у світі кінооператори, які працювали зі мною: Гордон Вілліс («Хрещений батько») та Вікторіо Стораро («Апокаліпсис сьогодні»). Я багато чого навчився від них обох. У класичному стилі, у якому знято «Хрещеного батька» (*The Godfather*), кожний кадр замислювався як цеглинка в структурі сцени-стіни, викладеної з численних подібних цеглинок. В один такий кадр, на думку Вілліса, не можна намагатися вмістити все й одразу, бо не буде сенсу переходити до наступного. Загальний ефект досягався розташуванням кадрів один стосовно одного. Зі свого боку Стораро хотів, щоб в «Апокаліпсисі сьогодні» (*Apocalypse Now*) камеру використовували як ручку для писання, що ковзає від одного елемента до іншого.

Зрештою, я пояснив Софії (та й самому собі): коли кадр передає просту думку, він може бути еквівалентом слова: наприклад, кадр, який показує міську ратушу, — це слово «тут». Але в ньому може бути закладено й речення: кадр, який демонструє ту саму міську ратушу, але вже з тінню жертви лінчування, що на неї падає, можна прочитати як «тут часто вершиться несправедний суд».

## МОВА ЖИВОГО КІНО

Отже, базовою одиницею в кіно є кадр, так само, як у театрі базовою одиницею є сцена. А от у телебаченні базовою одиницею буде подія. Це може бути якийсь спортивний захід або телепостановка, що відбувається в прямому ефірі, усе одно ми маємо знімати так, аби висвітлити всю подію цілком. З іншого боку, у кіно ми не лише ретельно плануємо кадр, але й передбачаємо той магічний ефект, якого можна досягнути шляхом поєднання кадрів у певну послідовність, — процес, що його називають монтажем.

Від дня виникнення цього виду мистецтва кінорежисери знали, що внаслідок поєднання одного кадру з іншим може народитися смисл, якого не було в жодному з них окремо. У двадцятих роках минулого століття російський режисер Сергій Ейзенштейн збурих увесь світ могутністю таких сполучень, але і його попередники, піонери кінематографу, розуміли, що кадр із героїнею, прив'язаною до рейок, і наступний, у якому показано потяг, який мчить уперед, здатні викликати в публіки сильні емоції.

У театрі, ясна річ, такі візуальні сполучення використовувалися вкрай нечасто, якщо використовувалися взагалі. У цьому різновиді мистецтва базовою одиницею є сцена. Щовечора актори по-різному грають ті самі сцени, бо публіка також увесь час змінюється, та й виконавці щоразу діють відповідно до реакції глядачів, які так чи інакше залучаються до процесу.

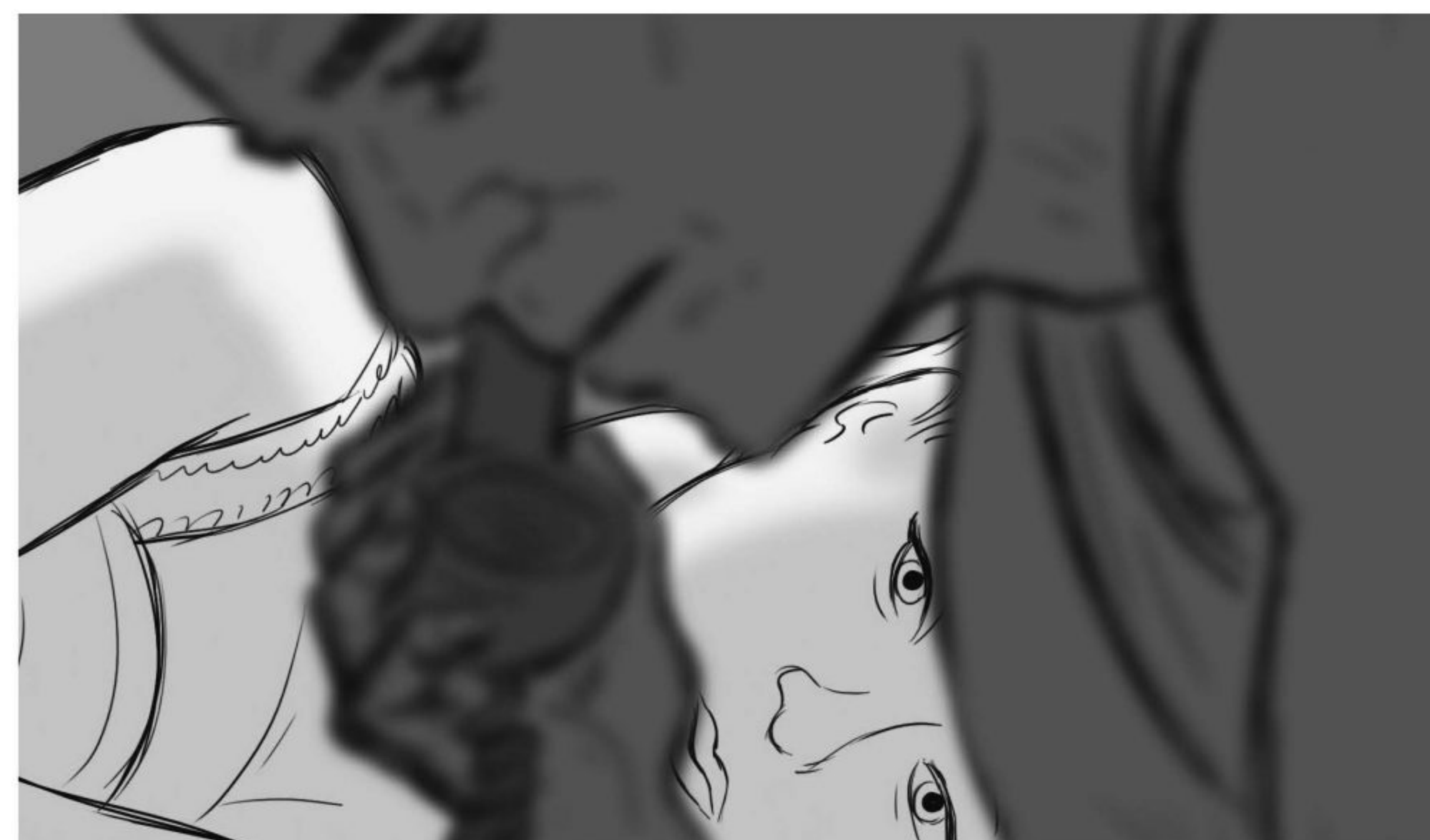
Та хай там якою була ваша базова одиниця (кадр у кіно, подія на телебаченні чи сцена в театрі), можна з упевненістю сказати, що в будь-якому разі вона є емоційним моментом — от тільки викликають цей момент за допомогою різних засобів.

Моя перша майстерня в Оклахома-Сіті показала, що і в живому кіно кожен кадр мусить бути окремим і водночас здатним скласти комбінацію з іншими кадрами. Простіше кажучи, щоб історія розвивалася в кінематографічному руслі, вона потребує зрозумілих, самостійних кадрів. Інакше ці кадри зробилися б тільки способом передачі компонентів театралізованих сцен — такими, як ближній, середній і дальній плани героїв, що використовуються під час зйомки театральних постановок. Мені ж хотілося досягнути кінематографічної виразності, котра вимагала, щоб кадри не просто висвітлювали подію, але й слугували будівельним матеріалом для художнього викладу історії.

Сучасне живе телебачення часто демонструє п'єси та мюзикли, поставлені за театральним принципом та зі спеціальними декораціями, які, коли це можливо, створюють своєрідне відчуття певної причетності,— таким зазвичай вирізняються судові драми або постановки з одним основним місцем дії, як було, наприклад у фільмах

«Дванадцять розгніваних чоловіків» (*12 Angry Men*) і «На золотому озері» (*On Golden Pond*). Свою п'єсу я також спершу уявляв в якомусь сценічному оформленні, але, зважаючи на те, що до наших послуг було лише кілька простих предметів умеблювання та неумудрящий реквізит, а жодних серйозних декорацій ми взагалі не мали (детальніше про декорації див. Розділ 5), я почав вибудовувати кадр, не беручи до уваги того, що діялося навколо. Наприклад, мені потрібен був кадр, у якому дружина лежить у ліжку, а чоловік відповідає на телефонний дзвінок і каже своїй матері, що він уже готовий до неї виїхати. Гімнастичні вправи, що їх довелося б виконати акторам для того, аби я міг відзняти цей кадр, були абсолютно алогічними: чоловік із телефонним апаратом перебував зовсім не там, де мусив би розташовуватися відносно ліжка і своєї дружини, яка щойно прокинулася.

Така проста рокіровка показала мені, що обстановка в кадрі не важлива чи, принаймні, другорядна. Це означало, що тепер, замість у звичній для телебачення манері відслідковувати камерою рухи акторів, можна робити дещо набагато більш захопливе — створювати композицію кадру. Зазвичай режисер бере камеру, ставить її



на те місце майданчика, де розташовуються дійові особи, і скеровує на сцену так, аби у фокус потрапляли актори та декорації, що їх оточують; а тепер декорації та актори зсуваються перед об'єктивом так, як цього вимагає побудова найбільш захопливого кадру. Не камера підлаштовується під те, де відносно неї на майданчику перебуває актор, а навпаки: актор і майданчик підлаштовуються під те, що має потрапити в об'єктив. Це означає, що художник-декоратор не мусить вигадувати для кожної сцени стаціонарні декорації, як це робиться в живому телебаченні, а має створювати такі сценічні елементи, які можна додати в кадр до акторів. На практиці це означає, що для створення послідовності кадрів актори самі мають переходити з кадру в кадр відповідно до розвитку події, як це роблять персонажі у віконцях розкадровки для анімаційного фільму.

Гічкок керувався схожими міркуваннями, коли використовував для вибудовування кадру реквізит збільшеного розміру, та в цілому в історії кіно і телебачення було лише кілька прикладів практичного застосування цього методу. В середині 1940-х років студія Джозефа Артура Ренка в Лондоні впродовж певного часу намагалася взяти на озброєння вигаданий Девідом Роунслі метод зйомки, відомий як «незалежний кадр»: усі плани вибудовували заздалегідь (як у диснейській розкадровці) і декорації для кожного з них встановлювали на трибуну так, що їх можна було знімати в стилі поточного виробництва (з використанням елементів рір-проекції). Однак цю систему було створено для того, щоб скоротити час зйомки і витрати на фільм, а не з метою зробити можливими живі постановки. За цією методикою було знято лише декілька фільмів. Одного разу я упіймав Річарда Аттенборо й попросив його поділитися спогадами про роботу над картиною, поставленою за системою «незалежного кадру», у якій він зіграв, коли був ще зовсім молодим актором. І Аттенборо розповів мені, що в заздалегідь вибудованому кадрі актори почувалися дуже скуто, через що від цього методу досить швидко відмовились; однак ті функціональні трибуни ще довго залишалися корисним інструментом на знімальних майданчиках *Pinewood Studios*.

## ЩО НАДАЄ ЖИВОМУ ТЕЛЕБАЧЕННЮ ЙОГО НЕПОВТОРНОГО ВИГЛЯДУ?

Коли ви дивитеся пряму телетрансляцію вистави чи, наприклад, якусь драматичну чи музичну постановку, не важливо, показано її наживо чи в запису, ви відразу ж розумієте, що вона телевізійна. Чому? Адже, безумовно, коли по телевізору показують якийсь фільм, він усе одно має вигляд кіно, тож, річ не в способі чи швидкості передавання зображення. Існує кілька причин. Передусім у живому телебаченні зазвичай використовують одразу декілька камер із зум-об'єктивом (телефото), що дозволяє знімати ближні та віддалені плани з однієї позиції й уникати потрапляння до кадру інших камер. У такий спосіб досягається багатопланове охоплення сцени чи то під час зйомки мильної опери, чи то музичного шоу, яке транслюється в прямому ефірі. У цих великих об'єктивах декілька шарів скла, і вони потребують багато світла, тому для них життєво необхідною є потужна підвісна система освітлення, що дозволяє розмістити все необхідне обладнання на стелі. Такі системи не тільки дають достатньо світла для нормальної роботи зум-об'єктивів, але й задовольняють авторитетну думку, згідно з якою майданчик має бути добре та рівномірно освітленим.

