

роя і на його боці. Суспільство – в світі розповіді, це анонімна, байдужа маса, де особистість зневажають, і владарюють корумповані порядки, з якими протагоністу доведеться боротися. Часто антагоніст і протагоніст походять із одного середовища, і є приватними ворогами, і сильніший антагоніст знаючи слабості протагоніста, є небезпечним. Найпростіше, коли прагнуть однакової мети, лише протагоніст відстоює добро. Є різні варіанти боротьби за владу, і чим їх більше й більше перешкод, які нарастають, тим виразнішою є боротьба, драматичнішим фінал, солодша перемога чи сумніша поразка. Варіанти конфліктів бувають зовнішні і внутрішні. Зовнішні спричинює антагоніст чи ситуація, внутрішні – недоліки протагоніста, дух чи дилема, тобто його власна проблема. Чотири типи зовнішніх конфліктів: 1) персонаж проти персонажа, обидва герої прагнуть одного, і кожен вважає, що саме він це здобуде, або один має щось, чого прагне інший. Глядач хоче перемоги протагоніста, тому інший має програти. У Голлівуді майже кожен протагоніст добрий, антагоніст злий, майже всі фільми про любов базуються на такому конфлікті; 2) персонаж проти «вони» – особистість кидає виклик анонімній потузі суспільства, перед якою всі відчувають безпорадність, вона наражається на конфлікт. Якщо протагоніст перемагає, – це свідчить, що індивід може щось змінити, якщо програє, – буде черговим свідченням, що однак не може змінити систему. Суспільство може уособлювати уряд, свій чи чужий, військо, потужну силу, що панує і нищить, але мусить мати конкретне обличчя, яке уособлює загрозу («Три дні Кондора», «Чекаючи на Годо»); 3) персонаж проти природи – географія чи катастрофа стоять на перешкоді протагоніста між пунктами А і В, вони

можуть бути потужними, анонімними і загрозливими, але цього замало, тому додаються персональні конфлікти в групі людей, які разом долають стихію. Заштампований варіант – загибель героя, який запровадив альпіністів небезпечним маршрутом; 4) персонаж проти долі – у греків позначений фатумом, приреченість, як у долі Едіпа. Людина кидає виклик богам і долі. У реалістичній драматургії, коли людина – коваль своєї долі, такий конфлікт рідко використовують, крім екранізації грецьких трагедій. Коли ж людина бореться з власними страхами й недоліками – це вже внутрішній конфлікт: персонаж проти «Я» – алкоголізм, психічні хвороби, моральні вагання. У кожному хорошому фільмі протагоніст долає власні страхи, щоб боротися з антагоністом, і ці внутрішні болісні рішення, помилки, побічні конфлікти позначені моралізаторським змістом. Вагання важко показати у фільмі, лише в театрі Гамлет може виголошувати довгі монологи. Внутрішній антагоніст – це боротьба з демонами, які мучать протагоніста і якого чекає вигреш або поразка.

*Закінчення в наступному номері.*

<sup>1</sup> R.U. Russin, W.M. Downs. «Screenplay, writing the picture». Silman – James Pres. 2003.

<sup>2</sup> Robert Mc Kee. «Story Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting». Regan Books.

<sup>3</sup> G. Polti. «The Thirty Six Dramatic Situations». 1921.

<sup>4</sup> L. Egge. «The Art of Dramatic Writing». 1940.

<sup>5</sup> Joseph Campbell. «The Hero with a Thousand Faces». Princeton University Press.

<sup>6</sup> Syd Field. «Screenplay: the Foundation of Screenwriting» Deel.

<sup>7</sup> Роман Бучко. Парадигма кіновидовищності по-американськи. – «Кіно-Театр», 2004, №4.

## Дослідження про кіноосвіту в Україні

Багато хто вважає, що кіноосвіта в Україні почалася із заснуванням 1961 року кінофакультету в Київському інституті театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого. Як і багато інших сторінок нашої історії, тут також є чимало білих плям. Роман Росляк на архівних матеріалах взявся цю царину дослідити і виявив, що кіноосвіта в Україні, починаючи з 20-х років, розвивалася досить активно. Втім, активності не бракувало ще з перших років існування кіно: виникали різні курси, як правило, приватні. Більше того, під час I світової війни захоплення студіями, школами, курсами, – як пише автор, – досягло нечуваних масштабів, що дало змогу кваліфікувати його як «епідемічне захворювання». Рятуючись від більшовицької націоналізації і терору, кінопромисловці емігрували на південь і осідали в Одесі (Д.Харитонов) та Ялті (О.Ханжонков), де до 1919 року випускали фільми, що теж потребувало фахівців. Р.Росляк не тільки називає численні курси, а й деталізує принципи їхньої діяльності.

Нагадаємо, що окремі дослідницькі матеріали кілька років тому автор друкував у нашому журналі, зокрема про О.Дранкова, про товариство «Українфільма» (1918-1919), про Державні курси кінематографії (1924), нарешті про Одеський кінотехнікум ВУФКУ, де готували кіноакторів і режисерів, а також лаборантів і операторів (1925), де був надзвичайно великий конкурс.

Через три роки відкривається Київський державний інститут кінематографії, де викладали провідні українські кінематографісти. Почав свою роботу і Київський кінотехнікум. Ясна річ, що інтенсивний розвиток кіноосвіти був зумовлений успіхами українського кіно (1923-1930), але з початком союзої централізації кіновиробництва і репресій, кіно в Україні занепадає. Як зазначає автор: «активний вплив «Союзкіно» на кіноосвітній процес спричинив згорання важливих напрямків підготовки кадрів і руйнування системи навчальних закладів в Україні».

Про обсяг пошукової роботи автора засвідчує не тільки ретельно зібрані факти, які дають чітку картину кіноосвіти, а й бібліографія, що нараховує 623 позиції, серед яких третина – архівні матеріали.

Книжкою зацікавляться читачі, яким не байдужа історія України.



Роман Росляк.  
Кіноосвіта в Україні (перша третина XX століття). К. – 2006.