

Валентин МАРЧЕНКО, Юрій ПОМАЗКОВ

<https://orcid.org/0000-0003-1367-2845>

<https://orcid.org/0000-0002-1471-689X>

## ТВОРЧІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ НОВАЦІЇ РЕЖИСЕРА ФЕЛІКСА СОБОЛЄВА

*Стаття презентує погляд з XXI століття на творчі, технологічні та інструментальні прийоми, що їх застосовував видатний український режисер науково-популярного кіно Фелікс Михайлович Соболев. Систематизація кінематографічних складових мистецького успіху творів Соболева дає змогу зробити впевнений висновок про іноваційний характер діяльності режисера та його безумовний вплив не лише на українську частину, а й на сучасну світову сферу документального кіно.*

**Ключові слова:** документальне кіно, Фелікс Соболев, режисерські іновації, креативність у кінематографі.

*Статья представляет взгляд из XXI столетия на творческие, технологические и инструментальные приемы, которые применял выдающийся украинский режиссер Феликс Михайлович Соболев. Систематизация кинематографических составляющих успеха работ Соболева уверенно позволяет сделать вывод об инновационном характере деятельности режиссера и о его безусловном влиянии не только на украинскую часть, но и на мировую сферу документального кино.*

**Ключевые слова:** документальное кино, Феликс Соболев, режиссерские инновации, креативность в кинематографе.

*The article presents the view from the XXI century on creative, technological and instrumental methods that were used by Felix Sobolev, the famous Ukrainian film director (non-fiction film and documentaries). The systematic approach to definition of his creative cinematographic success components is the confident evidence of innovation nature of director's temper and the subsequent influence on Ukrainian film context and also on the entire world segment of documentaries.*

**Keywords:** documentaries, Felix Sobolev, director innovations, creativity in cinematography.

Початок ХХ століття був охоплений бурхливим розвитком науки, насамперед природознавчої, і приніс чимало фундаментальних відкриттів і нових технологій — від перших радіомовних передач і до радіоактивності та теорії відносності. Технології, породжені наукою, проникали у всі сфери життя і, безперечно, не оминули мистецтво. Найбільш знаковою подією тут стала поява десятої музи в мистецькому просторі людства — кінематографа. Й було очевидно, що рано чи пізно ці два фундаментальні чинники розвитку людства — наука і кіно — мали зустрітися. Хоч як дивно, але це сталося майже відразу. Французький конгрес з питань народної освіти в Нанті закликав використати «живу фотографію» з метою поширення наукових знань вже у 1896 році. А днем народження кінематографа вва-

жається перший платний публічний сеанс 28 грудня 1895 року.

Просвітицький «розумний кінематограф» ще довго виборював собі місце під сонцем, конкуруючи з «великим німим» чи «звуковою фільмою», які підступно захопили та привласнили собі термінологічний додаток — художній.

В цей же час світ науки розвивався шаленими темпами. «Приборкання» радіоактивності, перші автомобілі, перші радіоприймачі й передавачі; в біології з'явилось поняття «ген», а в фізиці — «квант», трохи пізніше з'явився термін «науково-технічна революція». Як виявилось, традиційні друковані засоби масової інформації неспроможні були не просто донести, а навіть якісно викласти той потік наукових фактів, відкриттів, винаходів, котрі

мали б якомога швидше стати загальнолюдським надбанням. Виявилось: потрібен новий принцип популяризації. І ніхто інший, як кінематограф з його системністю засобів виразності та природною реалістичністю відображення найбільш підходить для виконання цього завдання. Тим більше, що кіно само є «дитям» цього самого науково-технічного прогресу. Трохи згодом з'явився ще один цікавий «побічний ефект» цього альянсу. Кінематограф сам може слугувати достатньо ефективним науковим інструментом. Дослідження та експерименти з застосуванням кінокамери дали можливість вивести на новий рівень ці процеси.

Інформаційний вибух у «доцифрову епоху» за відсутності Інтернету вимагав інших підходів, ніж традиційні для журналістських моделей повідомлення на телебаченні або у популярних друкованих журналах та газетах.

Обсяг нової інформації інколи за рік подвоювався. Системна середня та вища освіта, консервативна по своїй суті, не встигала за новаціями в науковій сфері, і, головне, якість опанованих знань породжувала заgonи дилетантів і майже повну відсутність глибокої наукової культури. Виразно бракувало навичок *аналітичного мислення* та намагання виробити *власне ставлення* до всіх процесів і явищ, в оточенні яких ми перебуваємо. Виявилось, що гарно впорядковані мізки набагато цінніші за вщерть напаквані.

Вирішити ці системні на той час проблеми стало можливим за допомогою кінематографа (і не кінематографа ярмаркового атракціону послідовників Жоржа Мільєса), повернувшись до його витоків і не втрачаючи його мистецьких якостей. Так кіно почало торувати далі люм'єрівську стежину — документального та науково-просвітницького кіно.

Ще 1911 року на Одеській кінофабриці А. Ханжонкова був створений відділ наукових фільмів, який продукував не лише видові, географічні та етнографічні стрічки, а й науково-просвітницькі. Цікаво, та саме колеги Ханжонкова вперше запровадили технології знімальних процесів з макетами і мультиплікацією. Більше того, вперше на екрані з'явилися кадри мікрозйомок, і «зазирнути» в окуляри мікроскопа змогли пересічні глядачі, — а це вже були паростки науково-популярного кіно.

Згодом становлення вітчизняного наукового кіно як виду пройшло через різноманітні організаційні форми від усіляких «міжрабпромфільмів», «культоб'єднань», «Культкіно» і «культурфільмів» до сталих відділів на кінофабриках та кіностудіях (на кшталт ханжонківських) зі своїм власним постійним штатом виробничих і творчих працівників і планом випуску кінострічок.

Саме з такого відділу на Київській кінофабриці в 1941 році народилась, відокремившись у самостійну структуру, студія «Техфільм», яка в 1954 році отримала вже більш знайому назву «Київнаукфільм». Цією назвою ще тривалий час у другій половині ХХ століття Україна гідно була представлена в світі. Літаки «Антонов», Інститут електрозварювання імені Є. О. Патона, футбольний клуб «Динамо» і студія «Київнаукфільм» — бренди, за якими Україну вирізняли в складі СРСР. І, попри те, що на теренах імперії існували не менш потужні студії аналогічного спрямування — «Центрнаучфільм», «Леннаучфільм», левову частку всіх нагород на міжнародних фестивалях та кінофорумах здобували саме стрічки «Київнаукфільму».

Умови для цього були створені завдяки зведенню в 1966 році на околиці Києва потужної виробничої бази на десяти гектарах земельної ділянки. Це чи не єдина в Радянському Союзі кіностудія, що була спроектована і побудована з нуля саме як фабрика для виробництва кінофільмів. Більшість інших або залишились у спадок від «піонерів» кіно Російської імперії, або були переобладнані з інших виробничих структур. І саме «Київнаукфільм» на вимогу часу розгорнув найсучасніший на той час виробничий комплекс повного циклу створення фільму від зйомочних павільйонів, звукових комплексів, відділів спецвидів зйомок до цеху обробки плівки. Така автономія замкнутого циклу давала змогу випускати на рік до 400 (!) фільмів різного обсягу — від сюжетів для кіножурналів та рекламних роликів до повнометражних кінофільмів різноманітних видів і жанрів. Таку кількість створював чималий загін творчих працівників — у кращі часи на студії творили понад 150 (!) штатних кінорежисерів, близько 100 кінооператорів, а потужний сценарно-редакторський відділ був чи не найкращим у своїй царині. Але кількість — це обсяги, що давали можливість нарощувати виробничий потенціал, а якість — імідж студії, що створювався визнанням у країні та всьому світі завдяки призам і нагородам на кінофестивалях. Така, як би тепер сказали, «інфраструктура кіновиробництва» була абсолютно необхідною передумовою для виникнення та подальшого розгортання саме творчого потенціалу.

Втім, проблема пошуку креативних режисерів не була надскладною. Поміж загального складу митців завжди знаходились особистості, які, набувши певного досвіду на замовній продукції, прагнули чогось більш цікавого, і саме вони створювали фільми так званого «масового екрана» — фільми, що були запрограмовані для прокату в кінотеатрах

і на телебаченні (популярна свого часу щотижнева останкінська передача «Очевидное — невероятное» була, як правило, на 80 % заповнена фрагментами чи фільмами «масового екрана» «Київнаукфільму».)

І, як завжди, в творчих колективах виникає проблема лідера. Внутрішній конкурс на особистість, що силою власного прикладу зможе повести за собою. Від початку формування творчого обличчя студії ним став Микола Грачов — «Вони бачать знов» (1948 р.), «Портрет хірурга» (1965 р.). Безперечно, для того часу це були маленькі «шедеври». Але невдовзі чільне місце лідера закріпилось за людиною, яка й досі нікому не поступилась своїм лідерством, — це *Фелікс Михайлович Соболев*.

Театральний режисер і актор за фахом, прийшов на студію у 1959 році і, як майже кожний режисер, почав з асистентської практики і зйомки вузькопрофільних замовних фільмів. Одна з перших самостійних режисерських робіт, навчальна стрічка «Осушение болот», привернула увагу колег і адміністраторів студії. Перших здебільшого обурювали відходи від канонів побудови вузькопрофільних фільмів і вердикт — «формаліст!», а інших, навпаки, зацікавили пошуки нових прийомів виразності, і це прочинило для Соболева двері до когорти «метрів» студії, де на той час «правили балом», окрім вже згаданого М. Грачова, А. Серебряніков, Л. Удовенко, І. Ставицький, В. Хмельницький, Т. Золоев, І. Негреску... Добірне товариство! Режисерська верхівка «айсберга» потужного колективу студії, де в різних цехах і службах працювало близько півтори тисячі працівників.

Наступні стрічки майстра — це пошук своїх власних режисерських прийомів, своїх тем. А потім була низка фільмів, які ще не стали яскравими подіями, але вже закріпили за Соболевим імідж професіонала зі своїм самобутнім оригінальним почерком.

І справжнім «вибухом» у 1965 році став фільм «Взорванные рассветы». Чорно-біла короткометражна стрічка — пересторога про небезпеку загибелі нашої планети від атомної катастрофи — як, за однією з гіпотез, загинула неіснуюча зараз планета Сонячної системи. На екранах ця тема з'явилась уперше. І це за 21 рік до Чорнобильської катастрофи...

Два головних призи на союзних фестивалях у Ленінграді й Тбілісі, успіх і визнання колегами по цеху, переконливий старт у творчому змаганні надихнули на наступний крок — створення фільмів, що стали «класикою жанру» і до сьогодні не втратили свіжості глядацького сприйняття.

«Язык животных» (1967), «Семь шагов за горизонт» (1968), «Думают ли животные» (1970), «Я

и другие» (1971) — стрічки, що принесли Феліксу Соболеву вже світову славу і вибороли найпочесніші призи та дипломи міжнародних кінофорумів різного гатунку. Справжньою сенсацією стала поява «Думают ли животные» на XXV конгресі Міжнародної асоціації наукового кіно (МАНК — ISFA), що проходив у Києві в 1971 році, і як результат — Державна премія творцям стрічки і звання заслуженого діяча мистецтв — режисерів. І хоча вихід на екрани кожного з вище згаданих фільмів ставав подією, їх об'єднував власний яскравий почерк майстра з великої літери, а знайдені режисерські прийоми вирізняли ці твори оригінальним яскравим баченням і вмінням поєднувати майже несумісне — науку і мистецтво.

Часи, коли наука і мистецтво були одним цілим, сягають сивої давнини на світанку формування людської цивілізації. Розподіл відбувся в процесі розвитку різних етапів еволюції суспільного поділу праці, залишивши спільне коріння — творчість. Пошуки спільного і відмінного хвилювали не одне покоління філософів — від Аристотеля, який стверджував, що наука прагне відшукати істину в дійсності, а мистецтво тяжіє до ідеалу, що може існувати лише в уяві, — і до Канта, за яким наука є пошуком законів природи, а мистецтво процесом досягнення «кінцевої мети без мети». Хоча один з сучасних фізиків якось слушно зауважив, що думка вчених часом працює там, де уява вже безпомічна. А інший його колега запропонував власну формулу понять: наука — це коли нам сказали, і ми зрозуміли, а мистецтво — це коли нам сказали, і ми відчували. Але проблема і науки, і мистецтва — не в намаганні першого просто відкривати закони природи, упорядковуючи їх в систему, замкнувшись у «башті зі слонової кістки», а другого — творити в «мистецтві заради мистецтва». Обидва існують заради формування суспільної свідомості.

Термін «суспільна свідомість» — відображення ідей, поглядів, теорій на шляху до цивілізаційного прогресу окремих народів, держав чи навіть всього людства. Але як формується ця свідомість і яка роль інформаційного поля, коли наша уява спирається на зорові образи чи особисте сприйняття побаченого, — і бажано без залучення маніпулятивних технологій чи класичної дидактики нав'язування чийсь думки?

Соболев не дарма опановував майстерність мистецтва актора і театрального режисера, він запропонував глядачеві славетну акторську формулу «від Станіславського» — «Я в запропонованих обставинах». Тільки «я» — це глядач, а обставини створює режисер, і — головне! — висновки кожен

з глядачів робить самостійно. Жодного дидактичного насильства. Чим не рецепт формування вільно мислячої особистості?!

Стрічка «Я и другие» якраз і стала реалізацією тих пошуків, втіленням задекларованої програмної тези майстра — «соціальної післядії фільму» — палким бажанням автора (про що він неодноразово згадував), аби його кіно не закінчувалося з завершенням сеансу а «працювало» в глядацькій свідомості якомога довше.

Цікава доля фільму «Я и другие», виробництво якого закінчилось у 1971 році. В цьому ж році стрічка отримала приз і диплом на престижному фестивалі в Оломоуці (Чехословаччина), але на екрани кінотеатрів і телебачення фільм потрапив лише... в 1991 році. Науково-популярне кіно на «полиці»?! Тодішніх цензорів та ідеологів налякав вперше виносений на екран механізм маніпулятивних засобів впливу на пересічних глядачів. Наочно — з застосуванням доволі переконливих прикладів — на екрані майже в реальному часі були показані експерименти з психології. Цей вдало знайдений *прийом відкритих наукових експериментів* був уже відпрацьований на фільмі «Язык животных», де під час виробництва були поставлені і відзняті близько 80 (!) оригінальних експериментів. Але там учасниками наукового дослідження були тварини, а тут — люди!

*Я знаю, как на мед садятся мухи,  
Я знаю смерть, что рыщет, все губя.  
Я знаю книги, истины и слухи,  
Я знаю все, но только не себя.*

Епіграф з Франсуа Війона для фільму — ключ до розуміння «про що кіно». Зацікавивши глядача важливими соціально-психологічними темами, розгорнувши екран на нього самого, режисерові вдалося створити не черговий «міф про героїв», а екран-дзеркало, в якому він зміг би побачити себе в різних іпостасях, у різних «запропонованих обставинах»...

У творчому арсеналі режисерських знахідок Соболева є не лише відкритий науковий експеримент, в якому *функція дикторського тексту*, що лунає з екрана, докорінно змінилася за обсягом і *набула іншої художньої виразності*.

Традиційне звернення класичного режисера документального або науково-популярного кіно до оператора: «зніми мені що-небудь, на що я зміг би покласти дикторський текст» для Соболева було абсолютно неприйнятним — зоровий ряд вибудовувався за всіма законами і драматургії, і максимальної достовірності. А авторський коментар звучав дозовано і лише в тих місцях, де потрібні були змістовні акценти й емоційні посилення. Саме

емоційні! Авторський текст фільму «У истоков человечества» зіграв за кадром біля мікрофона своїми неповторними інтонаціями найпопулярніший на той час актор театру і кіно Інокентій Смоктуновський. І це, без сумніву, був оригінальний і дуже влучний творчий хід режисера, для якого залучення творчого потенціалу актора-особистості було природним.

Дуже важко «повіряти алгеброю гармонію», але до кінематографічних складових мистецького успіху творів Соболева входили як цілком творчі знахідки, так і новітні на той час технологічні прийоми кіновиробництва. Без претензії на вичерпність цього переліку, можна зазначити лише найбільш помітні новації, які повною мірою стали «візитівкою» режисера Фелікса Соболева і вплинули на подальший розвиток науково-популярного кіно та на той напрям, що називається зараз «Documentaries». Частина з них ще й досі залишається неперевершеною (насамперед у вітчизняному кінематографічному просторі):

1. Створення та використання творчого методу «експеримент на екрані» — безперечно, найперший пункт у переліку.

2. Забезпечення впровадження ефекту «соціальної післядії фільму».

3. Пошук засобів та реалізація у кінотворі балансу світоглядної філософічності та чіткості й простоти донесення таких положень до звичайного глядача.

4. Функція дикторського тексту як засіб художньої виразності.

5. Використання новітніх кінотехнологій у неігровому кіно.

6. Психологічне загострення дії за рахунок використання статичних кадрів.

7. Впровадження монтажно-ритмічної структури та монтажних прийомів, які зазвичай притаманні ігровому фільму.

8. Унікальний для неігрового кіно взаємозв'язок зображення і звуку.

Будь-які *новітні технології*, що з'являлися в арсеналі кіновиробничого процесу, майже відразу ставали «інструментами» в творчому арсеналі Соболева. Пристосування для мікрорізюмок експериментів епізодів з життя бджіл в «Языке животных» народжувалися просто на знімальному майданчику, а політ на крупному плані окремої бджоли в реальному часі, відзнятий на плівку, — це взагалі технологія, що на той час не мала аналогів у світі. І якщо підводні епізоди з дельфінами були більш-менш відпрацьовані на інших фільмах майстрами операторами-підводниками, самі експерименти були оригінальними, а деякі аспекти технологій підвод-

них зйомок викликали жвавий інтерес у головного адмірала країни, який особисто переглядав фільм до виходу на екран. Частину епізодів він показувати заборонив, але своїм підлеглим наказав дізнатись, як «кіношникам» це вдалося — відтворити їхні бойові маневри за участі дельфінів та ще й зафіксувати це на плівку. І щойно на студії в цеху комбінованих зйомок з'явилась оптична трюк-машина — пристрій, що давав змогу об'єднати в кадрі три-чотири екранних поля в традиційній плівковій 35-міліметровій технології у найрізноманітніших комбінаціях (прообраз цифрової комп'ютерної графіки, яку сьогодні можна бачити майже в кожній монтажній програмі), Соболев годинами ходив навколо новітнього «кіногаджету». І, як результат, через півроку на екрани виходить новий невеликий шедевр майстра «Біосфера. Время осознания» (1974) — фільм, що триумфально прокотився і зібрав чергові гран-прі на кінофорумах Сполучених Штатів Америки, Італії та інших країн. Стрічка на дев'яносто відсотків була побудована кадрами комбінованої багатошарової зображальної пластики.

Та сама трюк-машина давала змогу без особливої напруги робити з рухливого зображення на кіноплівці стоп-кадри. Фактично виникає можливість (завдяки певним маніпуляціям) переносити на інший плівковий носій статичне зображення, відібране з потоку в 24 кадри на секунду, та тримати цей кадр на екрані скільки завгодно. Такий собі фотознімок. А з огляду на багатоваріантність потоку зображення, з'явилась можливість знаходити найбільш виразні і змістовні кадри. Набір окремих кадрів та їх монтажна варіабельність давали можливість будувати епізоди фільму на принципово новій основі, начебто виймаючи родзинки з тістечка, і укладати кадри в будь-який змістовній послідовності, формуючи свою драматургію з максимальною виразністю і ритмічною побудовою будь-якого темпу.

Невдовзі це ноу-хау набуло трохи іншого контексту, а саме: в знімальній групі у асистентів режисера і асистентів оператора з'явилась додаткова функція — на подієвих зйомках у кожного з них в руках були фотокамери, на які вони фіксували майже кожний крок подій знімальних об'єктів. Така собі модель багатокамерної зйомки. Епізоди — маленькі фотофільми — з'явилися у роботах Соболева ще з часів фільмів «Семь шагов за горизонт», «Добрый и злой» (1972) та «Этюды о нравственности» (1973), але найбільшою виразністю й драматургічною досконалістю набув епізод у «Держайте, вы талантливы» (1979), коли виникла напруга внутрішнього конфлікту серед учасників групи, яка опинилась у стані дискомфорту внутрішньокolleктивної

несумісності. *Неочікуване загострення конфлікту*, напруга і начебто зупинений часовий вимір дуже точно *відображається низкою статичних кадрів*. Але найбільш цікавим, змістовним і драматургічно виправданим став короткий фільм «Подвиг (1975)», побудований майже повністю на... одній-єдиній фотографії.

Робити фільм, заздалегідь обмеживши екранний простір, і зробити яскраву, емоційно насичену і досконалу за всіма критеріями художньої виразності стрічку міг лише майстер з великої літери, для якого, здавалось би, вже не існує проблеми у виборі прийомів і фарб режисерської палітри. Працюючи з науковими темами, Соболев ішов за аристотелівським твердженням — наука починається з подиву! Саме з такими ж подивом, радістю та вмінням передати глядачеві цей емоційний стан режисер робив кожний свій фільм, незалежно від теми й матеріалу, який лягав в основу побудови стрічки.

Те, що фільм в процесі створення народжується тричі, Соболев розумів, і це чудово видно, якщо трішки ретельніше поглянути на філігранні прийоми монтажу, котрі майстер закладав ще на стадії режисерського сценарію. Графічна побудова рядків кожного окремого плану і майже математично досконало планована довжина кожного кадру створювали *точний візуальний ритмічний малюнок* майбутнього епізоду. І це природний режисерський дар — бачити майбутній фільм ще на сторінках режисерського сценарію.

Засоби поєднання монтажних кадрів та монтажні прийоми, що їх використовує Ф. Соболев, свідчать про глибинну переконаність майстра щодо необхідності забезпечення неперервності, нерозривності, цілісності розповіді, щодо потреби залучення глядача не просто як стороннього свідка, а як учасника дії. Філігранне використання монтажною ритміки не є відмінною перевагою лише однієї чи декількох робіт режисера. Це — системна якість практично всіх його фільмів. А у таких фільмах, як «Взорванный рассвет» та «Біосфера! Час осознания», — це майже головний інструмент зворушливої розповіді та емоційного впливу на глядацьке сприйняття. Серед справжніх перлин майстерного користування цим інструментом можна зазначити, наприклад, фрагмент з багатошаровим монтажем (у середині фільму «Біосфера! Час осознания») або монтажну послідовність танцю, що переривається, як у калейдоскопі, наступом Зла (наприкінці фільму «Взорванный рассвет»).

У цьому останньому з наведених фрагментів Соболев використовує ще один прийом, який проходить крізь майже всі його фільми. Це мон-

таж-зіставлення, коли окремі монтажні кадри, що стикаються, складаються в монтажні тропи, котрі працюють вже не на рівні звичайного зорового сприйняття, а на рівні асоціативного або абстрактного глядацького мислення. Режисер задає глядачеві «мозкову роботу», сприяє цим тому самому ефекту «післядії фільму» підштовхує до усвідомлення, що не режисер, а саме він, глядач, повинен зробити свій власний висновок.

Майстер ритмічно організованого послідовного оповідання, Фелікс Соболев у тих випадках, коли потрібно особливо привабити увагу глядача, вразити його, навіть дещо шокувати, свідомо й доречно використовує так званий «роз'єднувальний» або акцентний монтаж, що зазвичай більш притаманний ігровому кіно або навіть музичному відео (наприклад, фрагменти розстрілу, фрагмент знищення фашистів у фільмі «Взорванный рассвет» або прикінцевий епізод фільму «У истоков человечества»). Серед схожих прийомів, з тією самою функцією, слід зазначити влучне застосування «надшвидкого монтажу» (fast cut) — цей прийом не є винаходом Соболева, достатньо згадати німий фільм Олександра Довженка «Звенигора» 1927 року, де в епізоді «Атака на село» використані окремі кадри з тривалістю 3–4 фрейми (кадрики), що створює особливий емоційно-змістовний вплив на глядача. Але не будемо забувати, що «Взорванный рассвет» Соболева, де цей прийом найбільш яскраво виражений, — це науково-популярне кіно.

Сміливість режисера щодо використання різноманітних засобів з арсеналу не лише науково-популярного кіно заснована далеко не на бажанні просто ефектного подання матеріалу, а базується на широкому кінематографічному світогляді без «цехових шор», на глибинному розумінні завдання кіно стосовно глядача, на тонкому відчутті можливості та доцільності використання того чи іншого прийому саме тут і зараз. У цьому сенсі не можна не згадати про застосування Соболевим у своїх фільмах постановочних, ігрових елементів (наприклад, у фільмі «Взорванный рассвет»), які органічно вплітаються у цей фільм-заклик.

Ще чекає своїх дослідників-кінознавців творчість видатного режисера наукового кіно Фелікса Михайловича Соболева. Ще писатимуть про феномен видовищності за рахунок глибинного емоційного відчуття матеріалу, про загострене відчуття глядацької довіри до документального факту, про дивовижну щедрість художника, що практично ніколи не повторював свої власні, й так важко знайдені, творчі прийоми, все ж зберігав свою яскраву індивідуальність, про вміння конструювати драма-

тургічне завдання за монтажним столом, доводячи до досконалості пластичну композицію, про... та, мабуть, ще багато про що.

І все ж дивовижно, якою надлюдською інтуїцією справжнього художника і відчуттям повної гармонії потрібно було володіти для того, щоб так точно, так органічно встановлювати той самий «золотий» взаємозв'язок зображення і звуку. І ось вже важко розпізнати, чи то музика десь там, у глибині екрана, чи то шуми — передзвін молотів на ковадлі зливається в образну мелодію. Недаремно одна з робочих назв фільму була «Місто, відкUTE на віки». Останній фільм Фелікса Соболева вийшов під чільним титром «Київська симфонія». Вже в самій назві закладені багатотемність і драматургічний симфонізм, що передбачають в музичній партитурі фільму стилістичну різноманітність. Велика кількість планів вертолітних прольотів над містом «озвучені» групою музичних синтезаторів. Незвичайне, ні на що не схоже темброве звучання з незвичним для людського ока вільним польотом над дахами будинків, вулиць і площ і створюють органічність сприйняття. Будь яка «земна» музика порушила б відчуття польоту. Традиційно використаний у таких випадках орган з його «космічним» звучанням, дуже вдало використаний в іншому фільмі Соболева — «Біосфера», в цих кадрах «Київської симфонії» відводив би вбік, надаючи зображальному ряду надмірну патетичність.

Саме для цього фільму була написана пісня, але досвід попереднього фільму «Подвиг», де також для фільму була створена оригінальна пісня (композитор Валентин Катаєв), що вдало організувала драматургію фільму і надала їй необхідне емоційне забарвлення, на жаль, для «Симфонії...» виявився непридатним, і режисер свідомо відмовився від непоганої пісні, що не раз звучала потім як цілком самостійний твір (композитор В. Білаш). А в експозиції фільму, зберігаючи інтонаційність і ліризм народної пісні, дуже вдало звучить голос Ніни Матвієнко.

Пісня у науковому кіно може здатися нонсенсом. Однак під час роботи над вступними кадрами до одного з найкращих своїх фільмів — «Коли зникають бар'єри» — Ф. Соболев несподівано змінив спершу задуманий варіант — складну композицію комбінованих кадрів — написаною спеціально для цього піснею на тлі звичайної натурної зйомки. Пісня, написана тоді ще невідомим українським бардом Ігорем Жуком, звучить у фільмі в авторському виконанні під простий гітарний акомпанемент. Заміна виявилася вдалою, пісня у поєднанні з вільним плином яхт на відкритому морському просторі

стала органічним камертоном фільму, що розповідав про безмежжя можливостей, закладених у людині.

Повернімося знову до «Київської симфонії». В епізодах, присвячених важким рокам війни, також звучить народна пісня, але взята майже повністю з фільму «Битва за правобережну Україну» — іншого класика українського кінематографа Олександра Петровича Довженка. Пісня-цитата дала змогу монтажно поєднати різні часи, точно відображаючи час і емоційний настрій. Природно загострене відчуття музичності самої кінематографічної структури дає можливість Соболеву «озвучити» низку епізодів фільму віршами Бориса Олійника. Відчувши мелодійність мови, м'яку ліричність і поетичність рядків, що інколи справді наближаються до музики, режисер так і залишає їх у фільмі в авторському виконанні.

І вже вершиною режисерського гармонійного слуху і відчуття поліфонії, розуміння законів гармонії, зображальних і звукових елементів фільму, котрі становлять складну звукозорову партитуру, став епізод, що нікого не залишає байдужим і включає глибини емоційного співпереживання. Епізод, відзнятий 9 травня на території Меморіального комплексу «Музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.», що став логічною кульмінацією всього фільму за подією, котра була вже традиційною і не раз вже баченою в багатьох документальних фільмах. Але у Соболева документально відзняті кадри покладання квітів до пам'ятників меморіалу, озвучені спокійним і величним хоралом композитора Лесі Дичко, піднімаються до вершин вираження моральних та філософських ідей. Відчуття глибини і величчя подвигу народу, світла пам'ять та єдність почуттів і думок екранних персонажів і глядача плюс глибина почуттів самого режисера, що пережив «пропускаючи крізь себе» глибинний зміст подій і відшукавши точну звукозорову пластику, врешті-решт і створює ту саму правдиву інтонацію достовірності мистецтва як засобу спілкування художника і глядача.

І майже в кожному фільмі Фелікса Соболева були знахідки в роботі з музичним матеріалом, але головною безперечною умовою завжди було підпорядкування усіх виразних засобів художнім завданням і — як результат — звукомузична партитура в його фільмах завжди була невід'ємною складовою екранної дії.

Сьогоднішня продукція науково-популярного або науково-пізнавального кіно (як ми її бачимо у програмах BBC, Discovery, National Geographic та інших виробників-замовників) переконливо свідчить про розумність та доцільність використання

таких творчих та технологічних прийомів, що їх запроваджував Фелікс Соболев. Таке кіно сьогодні не може бути нудним, надто повчальним або надто зарегламентованим, як поганий урок у поганій школі. Тому й використовуються засоби додавання високого рівня видовища, які, на перший погляд, притаманні лише ігровому кіно. І це далеко не тільки засоби комп'ютерної графіки, яких, на жаль, не було в арсеналі цього талановитого режисера. Багато сучасних кіноновацій (таких як кіно-360°, інтерактивне кіно та ін.) здатні забезпечити глядацький інтерес до цікавого розкриття наукових досягнень, розгляду історичних подій або спроб проникнути у таємниці природи просто тут, зараз, на екрані. Безперечно, якби Фелікс Соболев був з нами, він би використовував всі ці засоби заради досягнення кінцевого результату. Особистості, такі, як він, завжди йдуть на крок-два уперед, у тому числі щодо відчуття корисності технологічних досягнень. Але річ не лише в технологіях. Тому й можна сказати, що в деяких аспектах кінотворчого процесу Соболев залишається неперевершеним навіть зараз. Багато хто сьогодні цілком свідомо робить спроби використання найсучасніших засобів, а результат виходить надто «сіреньким». Можливо, саме поєднання *свідомого* використання засобів (або їх створення) з *інтуїтивним відчуттям* можливості та необхідності їх застосування, — й становлять основу унікальності новаторства Фелікса Соболева. А загалом це називається «талант».

Майже непомітно зник з екранів один з видів кінематографа — «науково-популярний», і це не занепад глядацької зацікавленості до всього нового, що пов'язане з сучасною наукою. Натомість не зникла людська потреба в пізнанні навколишнього світу, фундаментальної наукової культури, що є найважливішою складовою частиною загальнолюдської культури. І з'явилась не менш важлива потреба в опрацюванні власного ставлення до інформації, пов'язаної з проблемами чи досягненнями науки. А це ж формування *світогляду*. І фільми режисера Соболева — фільми-досліди, фільми-роздуми, фільми науково-соціальної проблематики — перші цеглини в фундаменті абсолютно нового процесу в кінематографічній культурі.

В країні виросло покоління науковців, для яких фільми Соболева стали одним з чинників вибору професії. Перефразуючи назву найбільш відомого фільму майстра, можна сказати, що майже весь творчий спадок, всі стрічки можна назвати «мовою людей», бо всі фільми Соболева — це фільми про людей і для людей. І той, хто зможе або захоче «поговорити» з режисером, навіть сьогодні знайде

в його фільмах відповідь на деякі свої питання або питання, на які йому самому захочеться знайти відповідь. І це чи не головна заслуга великого режисера Фелікса Михайловича Соболева.

---

#### Джерела та література

1. Васильков И. Объективное и субъективное в научно-популярном сценарии и фильме. Москва : ВГИК, 1969. 66 с.
2. Васильков И. Экран рассказывает о науке. Москва : Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства, 1977. 70 с.
3. Васильков И. Искусство кино-популяризации. Москва : Искусство, 1982. 348 с.
4. Загданский Е.П. От мысли к образу. Київ : Мистецтво, 1990. 157 с.

5. Большак Л. Поняття і образ в науково-популярному фільмі. Зміна парадигми : зб.наукових праць. Київ : Державний ін-т театрального мистецтва. 1996. С. 19–33.

---

#### References

1. Vasytkov, I. (1969). Objective and subjective in non-fiction script and film. Moscow : VGIK. 66 [in Russian].
2. Vasytkov, I. (1977). Screen narrates on science. Moscow : Soyuz kinematographistov SSSR, Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva. 70 [in Russian].
3. Vasytkov, I. (1982). The art of popularization in cinema. Moscow : Iskusstvo. 348 [in Russian].
4. Zagdansky, E. P. (1990). From idea to image. Kyiv : Mystectvo. 157 [in Russian].
5. Bolshak, L. (1996). Concept and image in non-fiction film. The change of paradigm, pp. 19–33. Kyiv : SU of theatrical art [in Ukrainian].