**План**

1. Теорія кіно

2. Особливості кіно

3. Історія кіно

4. Історія афро-американського кіно

5. Цікаве про кіно. Десятка проклятих фільмів Голівуду

Використані джерела

**1. Теорія кіно**

Теорія кіно намагається розробляти короткі, систематичні поняття, що застосовуються у дослідженні кінофільму як мистецтва. Класична теорія кіно забезпечує структурний каркас, який заповнюється традиційними питаннями технології, оповіді, кінематографічного коду, образу, жанру, суб'єктивності та авторства. Новіші аналізи породили психоаналітичну теорію кіно, структуралістську теорію кіно, феміністську теорію кіно та інші.

**Кінематогра́фія** (від грец. род., рух, писати, зображати) — це галузь культури та економіки, що об'єднує всі види професійної діяльності, пов'язаної з виробництвом, розповсюдженням, зберіганням та демонструванням фільмів, а також навчально-наукову роботу (див. кінознавство).

Значною частиною кінематографії є кіноіндустрія — галузь промисловості, що виготовляє кінофільми, спецефекти до них та анімацію. У багатьох країнах кіноіндустрія є важливою галуззю економіки. Виробництво кінофільмів зосереджено у кіностудіях. Готові фільми демонструються у кінотеатрах, по телебаченню, поширюються на носіях інформації для перегляду на домашній аудіо-відео техніці, зокрема на відеокасетах та відеодисках.

Словом кінематографія іноді позначають також:

* Кіномистецтво - вид образотворчого мистецтва, що винайдений у 19 столітті і став найпопулярнішим у 20 столітті.
* Кінознімання - комплекс пристроїв та методів, що необхідні для знімання рухомих об'єктів на кіноплівку, і для наступного відображення отриманих знімків, шляхом проектування їх на екран.

У свою чергу кінематографію можуть називати кіномистецтво, кінематограф, зрідка сінематограф чи сінематографія (фр. cinématographe).

Кінокритика - це аналіз та оцінка фільмів. Загалом її можна розділити на наукову критику фільму вченими, та на журналістську критику, що з'являється у газетах та інших медіа.

Кінокритики працюють для газет, журналів, телерадіомовлення, електронних видань і переважно рецензують нові кінофільми. Як правило, вони лише раз дивляться фільм і мають лише день чи два для формулювання своєї оцінки. Попри це, критики мають значний вплив на фільми, особливо у комерційних жанрах - бойовиках, жахах, комедіях тощо. Виробники таких фільмів прагнуть, аби їхня продукція не піддавалась надто суворим оцінкам, бо це впливає на прибуток. Короткий огляд та більш детальний опис фільму складають переважну більшість кінорецензій і мають великий вплив на людей, коли ті вирішують, який фільм подивитись. Для серйозних фільмів, переважна більшість яких драми, значення рецензій дуже важливе у комерційному плані. Погані огляди роблять фільм незрозумілим, залишають його в тіні і завдають фінансового збитку.

Вплив рецензента на фінансові збори від фільму є предметом дискусії. Дехто стверджує, що кіноіндустрія і маркетинг зараз такі потужні та впливові, що оглядачі не мають ніякого впливу на них. Проте були випадки повних провалів потужно розрекламованих фільмів через негативні рецензії, як і випадки несподіваного успіху малобюджетних незалежних фільмів завдяки позитивній реакції критиків. Це може вказувати, що особливо сильна реакція критиків має певний вплив. Інші відмічають, що позитивна реакця на маловідомі фільми може викликати інтерес до них у глядачів. І навпаки, щодо деяких фільмів їхні виробники були настільки впевнені, що відмовлялись давати кінокритикам дозвіл на попередній перегляд, щоб тримати сюжет фільму у таємниці до прем'єри. Проте професійні критики навіть у таких випадках можуть передбачити, який результат матиме фільм після виходу на екрани. Вони спираються на інформацію про його авторів, процес зйомок тощо.

Дехто вимагає називати кінокритиків-журналістів кінооглядачами, а справжніми кінокритиками - науковців, котрі проводять більш глибокий аналіз фільму. Ця робота часто називається теорією кіно чи вивченням кіно. Такі критики намагаються зрозуміти з якою метою робиться фільм, як він робиться, і як він впливає на людей. Їхні дослідження публікуються переважно у наукових збірках та періодичних виданнях. Також вони співпрацюють з закладами вищої освіти.

**Кінознавство** - наука, що намагається теоретично пояснити та обґрунтувати твір кіномистецтва, тобто кінофільм. Кінознавство розглядає фільм як твір мистецтва, але й також як засіб масової інформації та товар. Відповідно до цього існують естетична, комунікативно та економічна теорії фільму. Окрім цього розрізняють два напрямки: з точки зору виробництва кінофільму (кіноіндустрія), або ж дослідження сприйняття фільму та його впливу на глядача.

**2. Особливості кіно**

Виробництво і показ кінофільмів стали приносити прибуток майже відразу, як були винайдені. Брати Люм'єр бачили, яким успішним став їхній винахід у Франції, тому стали подорожувати іншими країнами, показуючи фільми як для еліти, так і для мас. У кожній країні вони, як правило, додавали нові місцеві сцени до свого каталогу і дуже швидко знаходили місцевих антрепренерів у різних країнах Європи, що купували їхнє обладнання і фільми, займалися експортом та імпортом. "Пристрасть Обераммеґро" (1898) був найпершим комерційним фільмом в історії. За ним вийшло багато інших картин, і кінофільми стали окремою індустрією, що охопила увесь світ. Театри та компанії формувались спеціально з метою виробляти і розповсюджувати фільми, поступово сформувався культ кіноакторів, що ставали знаменитостями, незалежними від компаній. Вже у 1917-му році Чарлі Чаплін уклав контракт, за яким його річний прибуток становив мільйон доларів.

Нині переважна частина кіноіндустрії сформована навколо Голівуду у США. Інші регіональні центри існують у багатьох країнах світу, а індійська кіноіндустрія (переважно сформована навколо "Болівуду") щороку виробляє найбільшу кількість фільмів у світі. Також щороку виробляється більше десяти тисяч порнофільмів, щодо відношення яких до кіно тривають дискусії. Кошти, що вкладаються у виготовлення фільмів, змушують кіновиробництво зосереджуватись навколо кіностудій, проте процес розвитку кінообладнання робить його доступним і дозволяє розвиватись незалежним кіновиробникам.

Комерційна вигода - ключова рушійна сила індустрії через коштовність кіновиробництва. Досі більшість кіновиробників намагаються створювати проекти, що зацікавлять якнайширшу аудиторію. Нагорода Американської кіноакадемії (також відома як "Оскар"), найзначніша кінонагорода у США. Вона забезпечує визнання фільмам, начебто відповідно до їхньої художньої цінності. Також фільми почали використовуватись у освіті, замість (або додатково) лекцій та підручників.

**Розвиток кінотехнологій.** Неекспонована кіноплівка складається з прозорого целулоїду, поліестру чи іншої пластичної основи, що покрита емульсією з вмістом світлочутливих хімічних речовин. Нітроцелюзоза була першим типом плівки, що використовувалась для запису рухомих зображень, але через легкозаймистість була замінена більш безпечними матеріалами. Визначення ширини плівки та формату зображення у рулоні мають багату історію, але сьогодні більшість комерційних фільмів все ще знімаються на 35-міліметровій плівці.

Спочатку кінофільм знімався на різних швидкостях з використанням камер з ручним обертанням. Пізніше швидкість для механічних камер та проекторів була стандартизована - 16 кадрів за секунду, що було значно швидше за ручне обертання. Нова стандартна швидкість, 24 кадри за секунду, була введена одночасно з появою звуку. Удосконалення з кінця 19-го століття включають механізацію камер, що надають можливість запису на постійній швидкості, винахід чутливіших плівок та лінз, що дозволяють знімати у доволі тьмяних умовах, розвиток синхронного звуку, що дозволило записувати звук на тій же швидкості, що й відповідну дію. Звукова доріжка може бути записана окремо від зйомок фільму, але для реалістичних картин багато частин звукової доріжки записуються паралельно зі зйомками.

Нині фільм не обмежується лише рухомими зображеннями. Він може використовуватись для представлення поступової послідовності нерухомих зображень у вигляді слайд-шоу. Фільм також може включатись у мультимедіа-презентації, і часто має важливе значення як первинний історичний документ. Проте старі фільми мають певні проблеми у плані збереження, тому кіноіндустрія досліджує нові альтернативи. більшість фільмів на нітроцелюлозній основі були копійовані на більш надійні сучасні плівки. Деякі студії зберігають три чорно-білих негативи, що піддаються червоному, зеленому та синьому фільтрам. Цифрові методи теж використовуються для зберігання та захисту фільмів. Збереження старих кіноплівок вимагає спільної роботи істориків кіно, архівістів та компаній, що зацікавлені у збереженні їхньої продукції для наступних поколінь (і, відповідно, для збільшення доходів).

Знімання фільму передбачає певну команду людей, що необхідні протягом кіновиробництва. Багато голівудських пригодницьких фільмів вимагають комп'ютерної генерації образів (CGI), що створюються багатьма 3D-дизайнерами об'єктів та сцен, аніматорами, композиторами. Проте малобюджетний незалежний фільм може бути створений невеликою групою людей, що отримують мінімальну платню. Кіновиробництво існує у всьому світі, воно використовує різні технології, стилі дії та жанри, і фінансується за різними схемами - від державного замовлення у Китаї до орієнтованої на прибуток американської студійної системи.

Типовий голівудський цикл виробництва фільму складається з п'яти основних стадій:

* Розробка
* Довиробнича підготовка (препродакшн)
* Виробництво (продакшн)
* Пост-виробництво (постпродакшн)
* Розповсюдження (дистрибуція)

Цей виробничий цикл традиційно займає три роки. Першій рік ведеться розробка, другий підготовка і виробництво. На третьому році відбувається пост-виробництво та розповсюдження.

Кінокоманда (film crew) - це група людей, що найняті кінокомпанією для виробництва фільму. Кінокоманда розглядається окремо від складу фільму - акторів, що з'являються перед камерою та озвучують персонажів фільму.

Після виготовлення фільму, його, як правило, показують глядачам у кінотеатрі. Перший театр спроектований винятково для кінофільмів був відкритий у Пітсбурзі (штат Пенсильванія) у 1905 році. Тисячі подібних театрів були збудовані або переобладнані протягом кількох наступних років. У США такі театри називались нікелдеони, оскільки вхід коштував нікел - п'ять центів.

Зазвичай кінопоказ складався з одного фільму. Бували подвійні покази, що складалися з високоякісної "картини А" взятої на прокат незалежним театром за одночасну плату, та "картини Б" нижчої якості, яка бралась у прокат за відсоток від зборів. Нині кінопоказ починається не з самого фільму, а з оглядів фільмів, що невдовзі вийдуть на екрани. Ці огляди називаються трейлерами. Також у деяких кінотеатрах фільму може передувати реклама.

З самого початку фільми виготовлялись тільки для показу в кінотеатрах. Розвиток телебачення дозволив показувати фільм значно більшій аудиторії, але й прибутки були менші, тому фільм показувався по телебаченню вже після прокату у кінотеатрах. Технології запису з часом дозволили споживачам брати у прокат чи купувати копії фільми на відеокасетах або ді-ві-ді (чи на старіших форматах відеодисків - лазерних дисках, VCD, SelectaVision). З розвитком Інтернету стали можливі завантаження фільмів, що стало ще одним джерелом доходів для компаній. Щоправда це приносить і збитки через піратство та у зв'язку з розвитком файлообмінних мереж, до яких майже неможливо застосувати закон про авторське право. Нині багато фільмів виготовляються для цих спеціальних цілей - це телефільми та відеофільми. Часто вважається, що такі фільми нижчої якості у порівнянні з театральними версіями. І справді, більшість фільмів, чиє виробництво припинялось їхніми власними студіями, належать до цих ринків.

У середньому кінотеатр сплачує близько 55% з продажів квитків кіностудії, як плату за прокат. Справжній відсоток вищий за цей у перші дні прокату, а потім поступово знижується для того, щоб стимулювати кінотеатри утримувати фільми у прокаті довше. Проте більшість комерційний фільмів йдуть у прокаті не більше восьми тижнів. Кілька фільмів щороку ігнорують це правило, бо їх покази стартують лише у кількох кінотеатрах. Відповідно до дослідження 2000-го року (ABN AMRO) близько 26% прибутків голівудських студій складали надходження від продажу квитків у кінотеатрах; 46% - від продаж відеокасет та ді-ві-ді; 28% - від телебачення (загального, кабельного та платного).

Протягом останніх десятиліть деякі фільми записувались за технологією аналогового відео. Ця технологія використовувалась також у телевізійному виробництві. Поступово вкорінюються цифрові камери та проектори. Ці досягнення можуть бути дуже вигідними для кіновиробництва, тому що монтаж й оцінка довжини фільму може бути здійснена раніше, ніж будуть оброблені плівки. Проте перехід на цифрові технології поступовий і станом на 2005 рік більшість кінофільмів все ще записуються на плівку.

**3. Історія кіно**

Кіно існує більше століття, проте це не довго, якщо порівнювати з іншими видами мистецтва, такими як скульптура чи живопис. Більшість вірять, що кіно стане довготривалою формою мистецтва, оскільки кінокартини апелюють до різних людських почуттів.

За виключенням соціальних норм і культурних відмінностей, все ще існує багато спільного між театральними п'єсами усіх часів і сьогоднішніми фільмами. Мелодрама про дівчину, яка кохає хлопця, але не може бути з ним з якихось причин, бойовик про героя, що протистоїть більш сильним ворогам, комедії про щоденне життя тощо. Це сюжети з традиційною канвою, що існували у книгах, п'єсах та інших видах мистецтва.

Причина існування кіно полягає в тому, що люди досі прагнуть пригод, захоплення, гумору, ризику та емоційних змін. Цивілізація розвивається і змінюється, принаймні у поверхневих особливостях, і тому прагнення постійного оновлення художніх засобів відповідає цим бажанням. Кіно забезпечує їм доступний і потужний шлях.

* Кінець XIX століття — Створення кінетоскопів, біоскопів, вітаскопів і ін. примітивних видів кінопроекторів.
* 1894 — Винахід німого кіно. Демонстрація винаходу в США Т. Едісоном, в Англії Р. У. Поллом.
* 1895 — Винахід синематографа (з'єднання плівки з проекційним ліхтарем) братами Оґюстом і Луї Люм'єрами. Поява перших документальних фільмів братів Люм'єр («Прибуття потягу», «Поливальник» і т. д.).
* 1907—1908 — Застосування режисером Ж. Мельєсом технічних трюків в кіно (макети, подвійна експозиція, комбіновані, сповільнені і прискорені зйомки і т. д.). Зйомки фантастичних серій («Подорож на Місяць», «Подорож через неможливе (фр. *Le Voyage a Travers L impossible*)» 1904), зйомки кінофеєрій («Червоний Капелюшок», «Попелюшка»).
* 1907 — Винахід професором Петербурзького технологічного інституту Б. Л. Розінгом електронно-променевої трубки (кінескопа).
* 1908 — Створення першого мальованого (мультиплікаційного) фільму у Франції.
* 1911 — Розінг вперше в світі здійснив в лабораторних умовах передачу зображення на відстань декількох метрів (прообраз телебачення).
* 1914 — Створення нових жанрів кінематографа (детектив, комічний фільм, вестерн, багатосерійний пригодницький фільм). Розквіт німого кіно в Росії (режисери Я. Протазанов, Е. Бауер, В. Гардин, актори В. Холодна, І. Мозжухин, В. Полонській).
* 1920 — Масовий розвиток світового кіно завдяки творчості американських режисерів Д. Гріффіта і Т. Інса. Створення Ч. Чапліним фільмів, що увійшли до золотого фонду світового мистецтва («Малюк», «Золота лихоманка», «Цирк», «На плече»). Поява в Росії робіт талановитих режисерів С. Ейзенштейна, В. Пудовкина, О. Довженка, що відносяться до найвищих досягнень кіномистецтва XX ст. («Броненосець „Потемкин“», «Нащадок Чингізхана» та ін.).
* 1927 — Створення першого звукового фільму на кіностудії «Ворнер Бразерс» (режисер А. Кросленд, фільм «Співак джазу»). В СРСР перші звукові фільми з'явилися в 1931—1932 рр. («Путівка в життя» Н. Екка і «Стрічний» С. Юткевіча і Ф. Ермлера).
* 1936 — Перші передачі телебачення в СРСР.
* 1940 — Поява в СРСР у продажу перших телевізорів.
* 1949 — Модернізація телецентру на Шаболовці. Здійснення регулярного телемовлення в СРСР.
* 1970 — Винахід касетного відеомагнітофона-приставки до телевізора.
* 1973 — Початок масового випуску японською фірмою «Sony» відеомагнітофонів і касет
* 1980-ті і по теперішній час — Впровадження в сучасне кіно електронної техніки, використання багатоканальних систем запису і відтворення звуку, використання комп'ютерної графіки і синтезаторів, забезпечення ефекту безпосередньої присутності глядача у відтворюваній події (стереоефекти, ефект dolby).

Механізми для виробництва штучно створених двомірних зображень у русі демонструвались ще у 1860-тих. Це були такі прилади як зоетроп та праксіноскоп. Ці машини походили від простих оптичних приладів (як "магічні ліхтарі"), і могли показувати послідовність нерухомих картинок з достатньою швидкістю, щоб зображення на картинках здавались рухомими (таке явище зветься інертність зорового сприйняття). Зрозуміло, що зображення повинні були бути ретельно підібрані, аби досягти бажаного ефекту. Принципи цього стали основою для подальшого розвитку анімації.

З розвитком целулоїдної плівки для фотографій стало можливим захоплювати об'єкти у русі в реальному часі. Ранні версії технології вимагали від глядача дивитись у спеціальний прилад, щоб побачити картину. У 1880-тих розвиток кінокамер дозволив захоплювати і зберігати окремі зображення на одній плівці у рулоні. Це призвело до швидкого розвитку кінопроектору, що освічував знятий і віддрукований фільм та переносив зображення на екран, створював кінопоказ для великої аудиторії. Ці рулони стали називатись "рухомі зображення", звідки і походить англійське слово "movie". Ранні фільми були статичними планами, що показували подію без монтажу чи інших кінематографічних прийомів.

Кіно було винятково образотворчим (візуальним) мистецтвом аж до кінця 1920-х, але ці прогресивні німі фільми посідали значне місце у тогочасній культурі. На початку 20-го століття у фільмах почала розроблятися оповідна структура. Окремі сцени почали об'єднуватися задля зв'язної розповіді. Сцени пізніше розбивались на різні кадри різних розмірів та точок зору. Інші прийоми (наприклад, рух камери) теж реалізувалися як ефективний спосіб розгортання сюжету. Щоб не тримати аудиторію в тиші, власники кінотеатрів наймали піаністів, орган чи цілий оркестр, щоб грати музику відповідно до настрою фільму у кожен конкретний момент. На початку 1920-тих більшість фільмів виходили з вже підготовленим списком музичних композицій для цих цілей, або навіть з повним набором звукозаписів, що створювались для значних кінопродуктів.

Розвиток європейського кіно був перерваний початком Першої світової війни. У той час у США кіноіндустрія почала швидко розвиватись разом з появою Голівуду. Проте у 1920-тих европейські кіномитці, такі як Сергій Ейзенштейн та Фрідріх Вільгельм Мурно продовжували свою справу. У 1920-х нові технології дозволили кіновиробникам додавати до кожного фільму звукову доріжку з мовленням, музикою чи звуковими ефектами, що відповідали дії на екрані.

Наступним важливим кроком у розвитку кіно було введення кольору. Додавання звуку швидко замінило німі фільми і музикантів у кінотеатрах, а от колір був прийнятий більш поступово. Публіка відносно байдуже ставилась до кольорових фільмів. Проте з розвитком кольорових технологій вони стали такі ж доступні, як і чорно-білі, і після Другої світової війни все більше фільмів знімались у кольорі. Цьому сприяла американська кіноіндустрія, що розглядала колір як необхідну складову для приваблення аудиторії у конкуренції з телебаченням, котре залишалось чорно-білим аж до середини 1960-тих. Наприкінці 1960-тих колір став нормою для всіх кіновиробників.

У 1950-тих, 1960-тих та 1970-тих відбувались певні зміни у виробництві та стилі фільмів. Новий Голівуд, французька Нова хвиля, розвиток кіноосвіти та незалежних кіновиробників - все це найбільш сформувало кінопроцес другої половини 20-го століття. У 1990-тих роках почали впроваджуватись цифрові технології, і у 21-му столітті вони вже стали нормою.

**4. Історія афро-американського кіно**

Наприкінці 2007 року в США побачила світ книжка, що одразу привернула до себе широку увагу з різних куточків світу. Цей фоліант має назву «Reel Black Talk: a sourcebook of 50 American filmmakers» («Чорні» говорять про кіно: 50 невигаданих історій про американських кінорежисерів») із передмовою професора Джорджа Гіла (George Hill). Його автором є американський «чорношкірий» режисер і знавець кіномистецтва Спенсер Мун (Spencer Moon). Книжка з’явилася друком у поважному американському видавництві «Greenwood Press» (треба сказати, що 1997 року С. Мун уже видавав аналогічну книжку, але видання 2007 року є переосмисленим, набагато ґрунтовнішим і дуже якісним із поліграфічної точки зору). Фактично, цю книжку можна поділити на два великі блоки: частину, в якій ідеться про біографії афро-американських продюсерів у кіноіндустрії та видатних режисерів; і частину, в якій подано інтерв’ю зі знаними афро-американськими режисерами, сценаристами (наприкінці книжки, як і після кожного окремого розділу, читачі мають чудову можливість познайомитися із докладною бібліографією, це, зокрема, орієнтовано на фахівців, які планують «реанімувати» в очах США і світу незнаний материк «чорного» кіно).

С. Мун у своїй передмові відразу зазначає, що перелік імен і корпус аналізованих кінотекстів — річ дуже суб’єктивна, це лише його власний вибір, а тому всі претензії стосовно смаку, звичайно, мають своє підґрунтя. Правда, щоби все ж таки довести адекватність і доцільність свого вибору, на початку книжки автор наводить своєрідну діаграму, яка показує те, що в цій книзі використано 27 інтерв’ю (54% від загального матеріалу), представлено 7 режисерів-жінок (14%), режисерів історичного жанру — 6 (12%), авторів художніх фільмів — 20 (40%), представників жанру «попурі» — 9 (18%), документалістів представлено дев’ятьма іменами (18%), анімаціоністів — 2 (4%), з режисерів-експерименталістів — лише одне ім’я (2%)… Але все ж таки не буду обтяжувати читачів зайвими цифрами і відсотками.

Рецензована книжка розгортає перед читачем, незалежно від країни й етнічної належності, доволі цікаву панораму історії «чорного» кіно в Америці, висвітлюючи як усесвітньо відомі імена, так і відкриваючи нові з-поміж тих, хто залишився за бортом мультифінансової голівудської кіноімперії. Сам автор ставив собі за мету показати, що американське кіно — це не лише те, що розходиться мільйонами копій у світі під маркою «Made in Hollywood»; пана Спенсера насамперед цікавила спроба подати невеличку художню енциклопедію про тих, хто належить до глибинного базальтового пласту американської кіноіндустрії, але через історичні умови залишився незнаним у світі.

Правду кажучи, і в Україні ми дуже мало знаємо навіть про великих афро-американських режисерів, стаючи часто жертвою Голівуду, який часто подає зображення американського життя у деформованому і стереотипізованому форматі. Про це вже неодноразово писали як у нас, так і у світі, тому не буду зупинятися на цій проблемі. Мені ж ідеться про те, що книжка «Reel Black Talk» — це спроба альтернативного, якщо хочете, постколоніального прочитання історії становлення кіно в США, спроба показати, що, крім канонізованого «білого» мейнстриму, існує величезний корпус імен і біографій, за якими — не менш цікаві акценти історії та іронії долі, тільки от ми про них майже нічого не знаємо, а ці імена вартують, щоби про них почули у світі.

Отже, енциклопедія Спенсера Муна — це насамперед деконструктивістський проект, який починається з біфуркації історії американського мистецтва. Як зазначено в цій книжці, з 1899 року афроамериканці були залучені до кіноіндустрії Америки. Вільям Фостер із Чикаго розпочав експерименти з кольоровим кіно 1913 року. Кінорежисер Оскар Мішов (Oscar Micheaux) підняв кінематограф на найвищий художньо-естетичний рівень уже 1918 року. Він зняв понад 40 стрічок у період між 1918 і 1948 рр. «Це унікальний період в історії «чорного» кіно у США, — переконує С. Мун. - З тих часів сотні афро-американських режисерів створили потужну творчу лабораторіїю в Америці».

У книзі також подано спробу представити біографії з півсотні американських і діаспорних «чорних» режисерів. Книжка постає як певний підсумрк професійних зацікавлень С. Муна. Індустрія movies у Голівуді розпочалася з того, що було сформовано групу режисерів, які пройшли певний конкурсний відбір у Нью-Джерсі та Нью-Йорку. На той час то були центральні міста, осередки кінематографу. Ці режисери — переважено іммігранти — увійшли у величезний бізнес, але вони не хотіли зливатися з системою і такими китами, як Томас Едісон та Джордж Істен, а спробували навпаки дистанціюватися, маючи можливості для роботи. Скажімо, Томас Едісон заснував «Motion Pictures Patents Company», своєрідний консорціум кіностудій, який чинив тиск на режисерів, змушуючи маленькі студії виїздити на околиці міста, а то й узагалі бозна-куди мігрувати. Все це, як зазначає С. Мун, відбувалося в умовах жорстокої конкуренції, «з кров’ю». Ці режисери подалися до Каліфорнії, щоби хоча б у такий спосіб мати привілеї від суто кліматичних умов для своїх зйомок. На той час саме ці незалежні режисери й були тими, хто заснував величезну корпорацію «Голівуд», яка з часом викинула їх самих, як і цілі нові генерації з історії американського кіно лише тому, що режисери мали чорний колір шкіри.

Автор рецензованої книжки-енциклопедії з почуттям захоплення й любові розповідає про своїх героїв, оживлюючи забуту історію (серед учасників цієї розмови натрапляємо на такі імена: William Alexander, Madeline Anderson, Neema Barnett, Ayoka Chenzira, Francee Covington, Bill Duke, William Greaves, Henry Hampton, Hobart Harris, Ashley James, Avon Kirkland, Michael Schultz, Robert Townsend, Spencer Williams і багато-багато інших). Спенсер Мун за фахом також режисер, він дає можливість кожному читачеві побувати «в кадрі», підводить на саме місце зйомок, розповідаючи, як воно було п’ятдесят і більше років тому за лаштунками. Автор також хоче, щоби принаймні нові покоління американських режисерів шанобливо ставилися до афро-американської лінії в кінематографі, щоби вони прагнули зрозуміти і технічні здобутки, напрацьовані традиції, вдосконаливши відповідно до сучасних технологічних можливостей.

По суті, в афро-американському кіно зроблено дуже багато. Спенсер Мун переконаний, що після цього видання знайдеться добрий десяток послідовників Оскара Мішова, які зуміють втілити в реальність те, до чого підійшов класик кіно лише подумки. «Мої діти, ваші діти і цілі генерації ненароджених «чорних» дітей чекають на цей тріумф!» — переконує автор.

Скажімо, славнозвісний Мішов ніколи не знімав комедій і створив лише один повнокровний мюзикл. Фільми цього неперевершеного режисера-першопрохідця — своєрідні драми. У своїх кінематографічних роботах особливу увагу він приділяв жіночим ролям, які в цього режисера були переважно провідними в сюжетних лініях. Серед акторок, із якими працював Оксар, у книжці названо Івлін Преєр, Едну Гаріс, Бі Фрімен, Етель Мозес. Дружина Мішова, Еліс Рассел, працювала разом зі своїм чоловіком, спочатку заснувавши книжкову корпорацію, яка пізніше перекваліфікувалася й на дистрибуцію кінопродукції. Фактично, як переконливо доводить С. Мун, Еліс Рассел справедливо можна вважати першим афро-американським режисером-жінкою.

Наразі настав час прочинити двері в історію «альтернативного», не рекламованого американського кіно, згадавши тих, хто був перед камерами (зокрема й жінок), і тих, хто створив величезну кіноісторію Америки, проте через соціально-політичні причини не здобувся на належне визнання. Особливістю чорно-білої енциклопедії «Reel Black Talk» С. Муна є те, що кожному з її героїв дозволено говорити своїм голосом, а відомо, що «чорні» американські режисери і до певного часу жінки («чорні й білі») в США не мали права голосу, історія і суспільство говорили за них, перебираючи на себе функцію розпорядника життя. Спенсер Мун долає цю соціальну несправедливість, вводячи читача вглиб складних рефлексій, подаючи цікаві ексклюзивні матеріали, рідкісні фотографії своїх «обранців».

Книжка С. Муна «Reel Black Talk: a sourcebook of 50 American filmmakers» пропонує своєрідний екскурс у саму історію американського кіно, стисло, наскільки це можливо, подаючи хронологію розвитку основних подій афро-американського кіно на початку книжки. Кожен подальший розділ буде, звичайно, поглиблювати цю табличку, відкриваючи нові грані мистецьких феноменів. Отже, однією з перших визначальних віх можна назвати 1910 рік, коли афроамериканці Пітер Джонс і Біл Фостер знімають комедії в Чикаго. 1917 року розпочинаються період «расових фільмів», у яких афро-американські режисери прагнуть закріпити за «чорношкірими майстрами» позитивний імідж. Ці фільми здобулися на велику популярність у США. Ті актори, які грали в них, мали величезний успіх у 40-і й 50-і роки, вже в часи повнокровного функціонування Голівуду.

1923 року було знято короткозвуковий фільм (режисер Лі ДеФорест), у якому грали «чорношкірі» Нобл Сіссл і Юбі Блейк. У фільмі вони співають одну оригінальну африканську мелодію, тривалістю три хвилини. Сіссл і Блейк були також першопрохідцями в американському театрі, адже вони були співавторами першого великого шоу (в якому брали участь «чорношкірі»), що відбулося на Бродвеї (вистава мала назву «Shuffle Along»). Фільм ДеФореста з’явився навіть раніше за відомого «Джазового співака», що був знятий 1929 року.

З 50-х років ХХ сторіччя починається період розквіту афро-американського кіно насамперед через те, що до керівництва Голівуду приходить Сідні Пойтер, перша афро-американська зірка Голівуду. Від посади працівника офісу він зумів зрости до крісла головного директора кіностудії. Деякі американці й досі подивовані таким злетом, скидають усе на випадок долі. Проте критики переконані, що секрет цього успіху — талант.

Однією з останніх точок в історії кіно Спенсер Мун подає 1996 рік, коли з’явився журнал «Hollywood Blackout», що став загальнонаціональним часописом у Америці. Статті й інтерв’ю цього журналу було зорієнтовано переважно на те, щоб показати афро-американське кіно зсередини (тобто те, що відбувається в Голівуді поза кадром), розкриваючи нюанси біографій тих, хто опинився лише через расову належність поза увагою. Щономера читачам пропоновано статистику щодо участі американських режисерів у загальноамериканській кіноіндустрії, яка доводить, що ця кількість із кожним роком усе меншає, а це тривожний знак.

Історія афро-американського кіно — це ще й історія американської культури і політики, соціального розвитку і законодавства. Книжка Спенсера Муна «Reel Black Talk» розкриває перед читачем складні внутрішні психологічні стосунки афро-американських режисерів із політичною системою, із соціальними замовленнями. Акцент зроблено й на подвійності психології митців, переважно іммігрантів, які відчували і свій зв’язок із американською культурою, й водночас залишалися вірними своєму етнічному корінню. А дехто, навпаки, визначав себе лише як повноцінних американських режисерів і сценаристів. Саме тому, як зауважує С. Мун, на перший погляд «історія нашого кіно може видатися шизофренією. Якщо сказати, що наші режисери не виступали за розвиток Голівуду, то в такий спосіб можна просто перекреслити всі здобутки афро-американського кіно. В такому разі всі кінематографічні проби — тільки жарт. Звичайно, режисери прагнули здобути голівудського визнання, але в який спосіб цікаво подивитися, як це все корелювало із внутрішнім психологічним відчуттям і самоідентифікацією — ось у чому проблема. Отже, основна дихотомія в цій книжці така: чи ми, «чорні режисери», працювали з Голівудом і для Голівуду, чи ми все ж таки прагнули створити питому, самобутню художньо-кінематографічну школу в США. Книжка С. Муна — на перехресті культури і психології, вона подає погляди як прибічників одного табору, так і іншого».

Таким чином, С. Мун підводить читача до думки, що кінематограф у своєму внутрішньому екзистенційному вимірі — це насправді дуже дарвінівська система: виживає найсильніший. «Під час написання цієї книги я розумів, що й досі Америка постає розділеною на кілька зон протистояння, зокрема й расистських, підживлених індустріальним расизмом. Життя чорних у США наразі багато в чому, знову-таки, залежить від соціальних, політичних, економічних чинників. І жодна європейська кіносистема, як і правова також, не розуміє всієї складності кіноіндустрії на американському континенті, всіх внутрішніх проблем і конфліктів, підживлених не мистецькими світоглядними розбіжностями, а політичними. І незважаючи на все це, й досі функціонує велика американська чорна школа, готова постачати на ринок чудові фільми. Чорне кіно мусить колись вийти на світовий рівень, адже це не лише кіно про чорних і для чорних, воно порушує філософські вічні проблеми і спрямовано на світову аудиторію».

Наприкінці 2007 року в США побачила світ книжка, що одразу привернула до себе широку увагу з різних куточків світу. Цей фоліант має назву «Reel Black Talk: a sourcebook of 50 American filmmakers» («Чорні» говорять про кіно: 50 невигаданих історій про американських кінорежисерів») із передмовою професора Джорджа Гіла (George Hill). Його автором є американський «чорношкірий» режисер і знавець кіномистецтва Спенсер Мун (Spencer Moon). Книжка з’явилася друком у поважному американському видавництві «Greenwood Press» (треба сказати, що 1997 року С. Мун уже видавав аналогічну книжку, але видання 2007 року є переосмисленим, набагато ґрунтовнішим і дуже якісним із поліграфічної точки зору). Фактично, цю книжку можна поділити на два великі блоки: частину, в якій ідеться про біографії афро-американських продюсерів у кіноіндустрії та видатних режисерів; і частину, в якій подано інтерв’ю зі знаними афро-американськими режисерами, сценаристами (наприкінці книжки, як і після кожного окремого розділу, читачі мають чудову можливість познайомитися із докладною бібліографією, це, зокрема, орієнтовано на фахівців, які планують «реанімувати» в очах США і світу незнаний материк «чорного» кіно).

С. Мун у своїй передмові відразу зазначає, що перелік імен і корпус аналізованих кінотекстів — річ дуже суб’єктивна, це лише його власний вибір, а тому всі претензії стосовно смаку, звичайно, мають своє підґрунтя. Правда, щоби все ж таки довести адекватність і доцільність свого вибору, на початку книжки автор наводить своєрідну діаграму, яка показує те, що в цій книзі використано 27 інтерв’ю (54% від загального матеріалу), представлено 7 режисерів-жінок (14%), режисерів історичного жанру — 6 (12%), авторів художніх фільмів — 20 (40%), представників жанру «попурі» — 9 (18%), документалістів представлено дев’ятьма іменами (18%), анімаціоністів — 2 (4%), з режисерів-експерименталістів — лише одне ім’я (2%)… Але все ж таки не буду обтяжувати читачів зайвими цифрами і відсотками.

Рецензована книжка розгортає перед читачем, незалежно від країни й етнічної належності, доволі цікаву панораму історії «чорного» кіно в Америці, висвітлюючи як усесвітньо відомі імена, так і відкриваючи нові з-поміж тих, хто залишився за бортом мультифінансової голівудської кіноімперії. Сам автор ставив собі за мету показати, що американське кіно — це не лише те, що розходиться мільйонами копій у світі під маркою «Made in Hollywood»; пана Спенсера насамперед цікавила спроба подати невеличку художню енциклопедію про тих, хто належить до глибинного базальтового пласту американської кіноіндустрії, але через історичні умови залишився незнаним у світі.

Правду кажучи, і в Україні ми дуже мало знаємо навіть про великих афро-американських режисерів, стаючи часто жертвою Голівуду, який часто подає зображення американського життя у деформованому і стереотипізованому форматі. Про це вже неодноразово писали як у нас, так і у світі, тому не буду зупинятися на цій проблемі. Мені ж ідеться про те, що книжка «Reel Black Talk» — це спроба альтернативного, якщо хочете, постколоніального прочитання історії становлення кіно в США, спроба показати, що, крім канонізованого «білого» мейнстриму, існує величезний корпус імен і біографій, за якими — не менш цікаві акценти історії та іронії долі, тільки от ми про них майже нічого не знаємо, а ці імена вартують, щоби про них почули у світі.

Отже, енциклопедія Спенсера Муна — це насамперед деконструктивістський проект, який починається з біфуркації історії американського мистецтва. Як зазначено в цій книжці, з 1899 року афроамериканці були залучені до кіноіндустрії Америки. Вільям Фостер із Чикаго розпочав експерименти з кольоровим кіно 1913 року. Кінорежисер Оскар Мішов (Oscar Micheaux) підняв кінематограф на найвищий художньо-естетичний рівень уже 1918 року. Він зняв понад 40 стрічок у період між 1918 і 1948 рр. «Це унікальний період в історії «чорного» кіно у США, — переконує С. Мун. - З тих часів сотні афро-американських режисерів створили потужну творчу лабораторіїю в Америці».

У книзі також подано спробу представити біографії з півсотні американських і діаспорних «чорних» режисерів. Книжка постає як певний підсумрк професійних зацікавлень С. Муна. Індустрія movies у Голівуді розпочалася з того, що було сформовано групу режисерів, які пройшли певний конкурсний відбір у Нью-Джерсі та Нью-Йорку. На той час то були центральні міста, осередки кінематографу. Ці режисери — переважено іммігранти — увійшли у величезний бізнес, але вони не хотіли зливатися з системою і такими китами, як Томас Едісон та Джордж Істен, а спробували навпаки дистанціюватися, маючи можливості для роботи. Скажімо, Томас Едісон заснував «Motion Pictures Patents Company», своєрідний консорціум кіностудій, який чинив тиск на режисерів, змушуючи маленькі студії виїздити на околиці міста, а то й узагалі бозна-куди мігрувати. Все це, як зазначає С. Мун, відбувалося в умовах жорстокої конкуренції, «з кров’ю». Ці режисери подалися до Каліфорнії, щоби хоча б у такий спосіб мати привілеї від суто кліматичних умов для своїх зйомок. На той час саме ці незалежні режисери й були тими, хто заснував величезну корпорацію «Голівуд», яка з часом викинула їх самих, як і цілі нові генерації з історії американського кіно лише тому, що режисери мали чорний колір шкіри.

Автор рецензованої книжки-енциклопедії з почуттям захоплення й любові розповідає про своїх героїв, оживлюючи забуту історію (серед учасників цієї розмови натрапляємо на такі імена: William Alexander, Madeline Anderson, Neema Barnett, Ayoka Chenzira, Francee Covington, Bill Duke, William Greaves, Henry Hampton, Hobart Harris, Ashley James, Avon Kirkland, Michael Schultz, Robert Townsend, Spencer Williams і багато-багато інших). Спенсер Мун за фахом також режисер, він дає можливість кожному читачеві побувати «в кадрі», підводить на саме місце зйомок, розповідаючи, як воно було п’ятдесят і більше років тому за лаштунками. Автор також хоче, щоби принаймні нові покоління американських режисерів шанобливо ставилися до афро-американської лінії в кінематографі, щоби вони прагнули зрозуміти і технічні здобутки, напрацьовані традиції, вдосконаливши відповідно до сучасних технологічних можливостей.

По суті, в афро-американському кіно зроблено дуже багато. Спенсер Мун переконаний, що після цього видання знайдеться добрий десяток послідовників Оскара Мішова, які зуміють втілити в реальність те, до чого підійшов класик кіно лише подумки. «Мої діти, ваші діти і цілі генерації ненароджених «чорних» дітей чекають на цей тріумф!» — переконує автор.

Скажімо, славнозвісний Мішов ніколи не знімав комедій і створив лише один повнокровний мюзикл. Фільми цього неперевершеного режисера-першопрохідця — своєрідні драми. У своїх кінематографічних роботах особливу увагу він приділяв жіночим ролям, які в цього режисера були переважно провідними в сюжетних лініях. Серед акторок, із якими працював Оксар, у книжці названо Івлін Преєр, Едну Гаріс, Бі Фрімен, Етель Мозес. Дружина Мішова, Еліс Рассел, працювала разом зі своїм чоловіком, спочатку заснувавши книжкову корпорацію, яка пізніше перекваліфікувалася й на дистрибуцію кінопродукції. Фактично, як переконливо доводить С. Мун, Еліс Рассел справедливо можна вважати першим афро-американським режисером-жінкою.

Наразі настав час прочинити двері в історію «альтернативного», не рекламованого американського кіно, згадавши тих, хто був перед камерами (зокрема й жінок), і тих, хто створив величезну кіноісторію Америки, проте через соціально-політичні причини не здобувся на належне визнання. Особливістю чорно-білої енциклопедії «Reel Black Talk» С. Муна є те, що кожному з її героїв дозволено говорити своїм голосом, а відомо, що «чорні» американські режисери і до певного часу жінки («чорні й білі») в США не мали права голосу, історія і суспільство говорили за них, перебираючи на себе функцію розпорядника життя. Спенсер Мун долає цю соціальну несправедливість, вводячи читача вглиб складних рефлексій, подаючи цікаві ексклюзивні матеріали, рідкісні фотографії своїх «обранців».

Книжка С. Муна «Reel Black Talk: a sourcebook of 50 American filmmakers» пропонує своєрідний екскурс у саму історію американського кіно, стисло, наскільки це можливо, подаючи хронологію розвитку основних подій афро-американського кіно на початку книжки. Кожен подальший розділ буде, звичайно, поглиблювати цю табличку, відкриваючи нові грані мистецьких феноменів. Отже, однією з перших визначальних віх можна назвати 1910 рік, коли афроамериканці Пітер Джонс і Біл Фостер знімають комедії в Чикаго. 1917 року розпочинаються період «расових фільмів», у яких афро-американські режисери прагнуть закріпити за «чорношкірими майстрами» позитивний імідж. Ці фільми здобулися на велику популярність у США. Ті актори, які грали в них, мали величезний успіх у 40-і й 50-і роки, вже в часи повнокровного функціонування Голівуду.

1923 року було знято короткозвуковий фільм (режисер Лі ДеФорест), у якому грали «чорношкірі» Нобл Сіссл і Юбі Блейк. У фільмі вони співають одну оригінальну африканську мелодію, тривалістю три хвилини. Сіссл і Блейк були також першопрохідцями в американському театрі, адже вони були співавторами першого великого шоу (в якому брали участь «чорношкірі»), що відбулося на Бродвеї (вистава мала назву «Shuffle Along»). Фільм ДеФореста з’явився навіть раніше за відомого «Джазового співака», що був знятий 1929 року.

З 50-х років ХХ сторіччя починається період розквіту афро-американського кіно насамперед через те, що до керівництва Голівуду приходить Сідні Пойтер, перша афро-американська зірка Голівуду. Від посади працівника офісу він зумів зрости до крісла головного директора кіностудії. Деякі американці й досі подивовані таким злетом, скидають усе на випадок долі. Проте критики переконані, що секрет цього успіху — талант.

Однією з останніх точок в історії кіно Спенсер Мун подає 1996 рік, коли з’явився журнал «Hollywood Blackout», що став загальнонаціональним часописом у Америці. Статті й інтерв’ю цього журналу було зорієнтовано переважно на те, щоб показати афро-американське кіно зсередини (тобто те, що відбувається в Голівуді поза кадром), розкриваючи нюанси біографій тих, хто опинився лише через расову належність поза увагою. Щономера читачам пропоновано статистику щодо участі американських режисерів у загальноамериканській кіноіндустрії, яка доводить, що ця кількість із кожним роком усе меншає, а це тривожний знак.

Історія афро-американського кіно — це ще й історія американської культури і політики, соціального розвитку і законодавства. Книжка Спенсера Муна «Reel Black Talk» розкриває перед читачем складні внутрішні психологічні стосунки афро-американських режисерів із політичною системою, із соціальними замовленнями. Акцент зроблено й на подвійності психології митців, переважно іммігрантів, які відчували і свій зв’язок із американською культурою, й водночас залишалися вірними своєму етнічному корінню. А дехто, навпаки, визначав себе лише як повноцінних американських режисерів і сценаристів. Саме тому, як зауважує С. Мун, на перший погляд «історія нашого кіно може видатися шизофренією. Якщо сказати, що наші режисери не виступали за розвиток Голівуду, то в такий спосіб можна просто перекреслити всі здобутки афро-американського кіно. В такому разі всі кінематографічні проби — тільки жарт. Звичайно, режисери прагнули здобути голівудського визнання, але в який спосіб цікаво подивитися, як це все корелювало із внутрішнім психологічним відчуттям і самоідентифікацією — ось у чому проблема. Отже, основна дихотомія в цій книжці така: чи ми, «чорні режисери», працювали з Голівудом і для Голівуду, чи ми все ж таки прагнули створити питому, самобутню художньо-кінематографічну школу в США. Книжка С. Муна — на перехресті культури і психології, вона подає погляди як прибічників одного табору, так і іншого».

Таким чином, С. Мун підводить читача до думки, що кінематограф у своєму внутрішньому екзистенційному вимірі — це насправді дуже дарвінівська система: виживає найсильніший. «Під час написання цієї книги я розумів, що й досі Америка постає розділеною на кілька зон протистояння, зокрема й расистських, підживлених індустріальним расизмом. Життя чорних у США наразі багато в чому, знову-таки, залежить від соціальних, політичних, економічних чинників. І жодна європейська кіносистема, як і правова також, не розуміє всієї складності кіноіндустрії на американському континенті, всіх внутрішніх проблем і конфліктів, підживлених не мистецькими світоглядними розбіжностями, а політичними. І незважаючи на все це, й досі функціонує велика американська чорна школа, готова постачати на ринок чудові фільми. Чорне кіно мусить колись вийти на світовий рівень, адже це не лише кіно про чорних і для чорних, воно порушує філософські вічні проблеми і спрямовано на світову аудиторію».

**5. Цікаве про кіно. Десятка проклятих фільмів Голівуду**

Найзагадковіші, часто трагічні випадковості – це ті, про які невідомо, доки зйомки не завершені.

**«Чарівник країни Оз» (1939).** Один з перших проклятих фільмів. Маргарет Хемілтон (Зла західна відьма) отримала серйозні опіки, коли перегрівся її грим. Відтоді легенда про прокляття розросталася несамовитими темпами. У ході театральних постановок «Чарівника країни Оз» також неодноразово були зафіксовані нещасні випадки. Особливо не щастило виконавцям ролі Злої західної відьми.

**Трилогія «Полтергейст» (1982-1988).** За шість років померли чотири актори, пов'язані з серією «Полтергейст». Найпомітнішою стала загибель 12-річної Хезер О'рурк, яка зіграла Керол Енн. О'рурк потрапила до лікарні з підозрою на грип і наступного дня померла. 22-річна Домінік Данн загинула від рук свого ревнивого залицяльника. 60-річний Джуліан Бек (детектив Кейн) помер від рака шлунку. 53-річний Уїлл Семпсон, який зіграв медика, проводив на знімальному майданчику обряд вигнання диявола, помер роком пізніше від ниркової недостатності. Дехто стверджує, що духи мертвих розсердилися, оскільки при зйомках використовувалися справжні людські кістки.

**«Ворон» (1994).** За словами шкільних друзів Брендона Лі, одного разу йому напророчили, що він помре раптово на знімальному майданчику, так само як його батько – легенда бойових мистецтв Брюс Лі. На зйомках «Ворона» сталося чимало інцидентів, зокрема пожеж і нещасних випадків, проте смерть Лі- він загинув за вісім днів до закінчення зйомок - почали пояснювати «сімейним прокляттям». Брендона застрелили в ході зйомок сцени з минулого героя, де показувалося, як насправді загинув його персонаж - Ерік Дрейвен. Він загинув через те, що під час стрілянини холостими патронами у стволі пістолета опинилася застрягла куля. У ході зйомок телесеріалу-продовження через дивний збіг обставини загинув досвідчений постановник трюків Марк Акерстрім – йому в голову потрапили уламки, відкинуті вибухом.

**«Супермен»** (1951 рік і далі). Прокляття «Супермена» зазвичай наздоганяє акторів, які грають позитивних героїв. Найвідомішими жертвами прокляття стали Джордж Рівз і Крістофер Рів.

Джордж Рівз грав Супермена в 1950-і роки. У 1959 році, за вісім днів до призначеного весілля, його знайшли мертвим з вогнепальним пораненням – ця загадкова загибель стала основою для сюжету фільму «Голлівудленд» з Беном Аффлеком. Крістофера Ріва паралізувало в 1995 році, коли він впав з коня. У 2004 році він помер від серцевого нападу.

Марго Кіддер (Лоїс Лейн) зараз страждає від біполярного розладу. Марлон Брандо зіграв батька Супермена, після чого серія трагедій погубила його особисте життя. Він, зокрема, потрапив у в'язницю, а потім помер його син Крістіан. Річарду Прайору («Супермен-3») поставили діагноз «розсіяний склероз». Кар'єра акторів Кірка Аллена і Діна Кейна, що грали Супермена, після цього пішла під укіс. Вважають, що серіал прокляли Джері Сігел і Джо Шустер, незадоволені невеликою сумою, яку їм виплатили як авторам персонажа.

**«Дитина Розмарі»** (1968). У шістдесяті фільми Романа Поланськи були відомі тим, що в них фігурували таємничі сили. Проте ця історія про вагітну жінку, дитину якої хочуть принести в жертву дияволові, повернулася до самого режисера в серпні 1969 року – тоді Чарльз Менсон убив вагітну дружину Поланськи Шерон Тейт.

Починаючи з фільму «Відраза» (1965 рік) спостерігаються нез'ясовні паралелі між творчістю Поланськи й життям Менсона. За ці роки і в режисера, і у вбивці розвивався інтерес до окультизму. Прокляття торкнулося й смерті Джона Леннона – Менсон і його послідовники називали свої вбивства «Helter Skelter» за однойменною піснею Beatles, а Леннон загинув біля житлового будинку «Дакота» в Нью-Йорку, де знімалася «Дитина Розмарі».

**Трилогія «Матриця»** (1999-2003). Смерть двох актрис - Глорії Фостер, яка зіграла Оракула в 1-ій серії, а також 22-річної колишньої співачки Аалії, яка знялася лише в парі сцен, а потім загинула в авіакатастрофі на Багамах, поєдналися з чутками про те, що спочатку брати Вачовськи хотіли запросити на роль Нео Брендона Лі. У зв'язку з цим почали говорити про прокляття «Матриці».

**«Сталкер» (1979).** Зйомки цієї філософсько-фантастичної класики Андрія Тарковського були зв'язані з безліччю труднощів. У картині загадкові і нез'ясовні події відбуваються в Зоні. Але таємниче проникло й у реальність. Фільм довелося знімати двічі: перша версія пропала, оскільки не вдалося проявити експериментальну плівку «Кодак». Але чутки про прокляття пішли лише через роки, коли багато хто з людей, які працювали над фільмом, передчасно загинув. Частина зйомок проходила біля гідроелектростанції на річці Піліте, поряд із хімічним заводом, який скидав в річку отруйні рідини. У одному з кадрів навіть видно, як по річці пливуть відходи. Анатолій Солоніцин, який зіграв головну роль, асистент режисера Лариса Тарковська і сам Тарковський померли від рака горла.

**«Дзвінок-2» (2005).** У ході зйомок американської версії цього японського фільму жахів творцям довелося викликати синтоїстського майстра, щоб той провів церемонію очищення. Життя почало копіювати сюжет фільму, коли виробничі приміщення, де йшла робота над картиною, затопило через прорив труби. Незабаром після цього затопило фургон з гримом. У сюжеті беруть участь одержимі тварини, і тому особливо страшним виявився напад бджіл на фургон з реквізитом і напад на знімальну групу оленя. Режисер Хідео Накату, який знімав і японський оригінал, звик до дивного при зйомках «Дзвінка». Коли в 1998 році він знімав японську версію другої частини, мікрофон біля поверхні моря, як здавалося, записав примарні голоси.

**«Омен» (1976).** У документальному фільмі 2005 року «Прокляття Омена» стверджується, що надприродні сили намагалися в 1976 році перешкодити виходу першої серії фільму за християнськими пророцтвами про Армагеддон. У перший день зйомок у результаті дорожньої аварії поранення отримали головні представники групи. Потім у літаки з автором сценарію Девідом Селтцером та актором Грегорі Пеком потрапили блискавки. Одного разу група повинна була летіти приватним літаком, але в останню хвилину скасували замовлення, а літак розбився. Люди, які перебували на борту, загинули – літак упав на автомобіль з дружиною і дитиною пілота. Двоє левів напали на доглядача, що знімався у фільмі, в сафарі-парку й убили його, а в готелі, де жив режисер Річард Доннер, стався вибух.

**«Той, що виганяє диявола» (1973).** Багато хто вважає цей фільм найстрашнішим в історії кінематографа. Ще страшніше, стверджує дехто, що якийсь демон щосили намагався перешкодити роботі над цією картиною про Антихриста. За різними джерелами, в ході зйомок померли від п'яти до дев'яти чоловік. Ледве Джек Макгоуран зіграв свою роль, як помер від серцевого нападу.

Існують чутки, що Лінда Блер, яка зіграла Ріган Макніл, побачила знамення однієї зі смертей за декілька тижнів до того, як вона відбулася. Група неодноразово говорила, що робота над картиною була жахливою. Прокляття «Того, що виганяє диявола», вразило й кінотеатри: повідомляли про випадки, коли глядачів рвало під час перегляду, вони непритомніли або впадали в істерику. Під час італійської прем'єри в «Метрополітен-театрі» в Римі блискавкою знищило 400-річне розп'яття.

**Використані джерела:**

# 1. Кінематографія. http://uk.wikipedia.org/

# 2. Кіно України: чотириста ударів. Історія українського кіно. Погляд з ХХІ століття. http://www.ktm.ukma.kiev.ua/

# 3. Кафедра кінознавства. http://www.knutkt.kiev.ua/

4. Десятка проклятих фільмів Голівуду. http://www.moemisto.in.ua/

5. Американський «чорний» кінематограф»: без табу. http://litakcent.com/