

ISSN 2617-2674 (Print)
ISSN 2617-4049 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Аудіовізуальне
мистецтво і виробництво

Науковий журнал

2019

Том
Vol. **2**

№ **1**

Scientific journal

**BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS**

Series in Audiovisual Art
and Production

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво
Науковий журнал

У Віснику висвітлюються актуальні проблеми загальнотеоретичних, мистецьких, історичних, практичних аспектів у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Науковий журнал адресований вченим, експертам, викладачам та науково-педагогічним працівникам, що займаються науковим дослідженням і намагаються знайти ціннісно-сміслові обрії сучасних мистецьких, виробничих та аудіовізуальних процесів.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 56 від 10.05.2019 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр Безручко – головний редактор, д-р мистецтвознав., проф., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ірина Гавран** – заступник головного редактора, канд. пед. наук, Київськ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, Україна; **Алла Медведєва** – відповідальний секретар, канд. мистецтвознав., Київськ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, Україна; **Juan Manuel Alvarez-Junco** – Professor, PhD on Graphic Design, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, Spain; **Михайло Барнич** – канд. мистецтвознав., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Зоряна Гнатів** – канд. філос. наук, доц. Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, Дрогобич, Україна; **Сергій Гончарук** – канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Сергій Горевалов** – д-р філол. наук, проф., засл. ж-ст України, зав. каф. кіно-, телемистецтва Ін-ту журналістики Київськ. нац. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Україна; **Володимир Горпенко** – д-р мистецтвознав., проф., академік Акад. вищ. шк., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Костянтин Грубич** – канд. наук із соц. комунікацій, старш. викл. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Росіна Гуцал** – канд. мистецтвознав., доц. Хмельницьк. гуманіт.-пед. академії, Хмельницький, Україна; **Almawai D. Maittham M. A. H. A.** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Лейт Кадум** – канд. мистецтвознав., Arte, Париж, Франція; **Kinga Fink** – doctor nauk humanistycznych, adiunkt, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów, Polska; **Міхаель Константинов** – канд. філос. наук, викл. кіномистецтва, Єрусалимський пед. інститут «Michlalah Jerusalem College», Єрусалим, Ізраїль; **Тетяна Краченко** – канд. мистецтвознав., старш. викл. Київськ. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна; **Василь Купрійчук** – д-р наук з держ. упр., доц., засл. працівник культури України, проф. Нац. акад. держ. упр. при Президентові України, Київ, Україна; **Олена Левченко** – д-р філос. наук, старш. наук. співроб., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Сергій Марченко** – канд. мистецтвознав., доц. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Володимир Миславський** – д-р мистецтвознав., старш. викл. Харківськ. держ. акад. культури, Харків, Україна; **Володимир Михальов** – канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Лариса Наумова** – канд. філос. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Олександр Поліщук** – д-р філос. наук, доц. Хмельницьк. гуманіт.-пед. акад., Хмельницький, Україна; **Олександр Пряко** – канд. техн. наук, доц., засл. працівник культури України, Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Христина Січна** – канд. мистецтвознав., викл. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Вадим Скурятський** – академік Нац. акад. мистецтв України, д-р мистецтвознав., проф., засл. діяч мистецтв України, проф. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Ганна Холод** – канд. філол. наук, проф. ВНЗ «Інститут реклами», Київ, Україна; **Олександр Холод** – д-р філол. наук, доц., проф. Прикарпатськ. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна; **Наталія Черкасова** – канд. мистецтвознав., старш. викл. Харківськ. держ. акад. культури, Харків, Україна; **Ганна Чміль** – академік Нац. акад. мистецтв України, д-р філос. наук, доц., зав. відділу світової культури та міжнар. культ. зв'язків Ін-ту культурології Нац. акад. мистецтв України, Київ, Україна; **Андрій Чужиков** – канд. екон. наук, Київськ. нац. екон. ун-т ім. Вадима Гетьмана, Київ, Україна; **Юлія Шевчук** – канд. наук із соц. комунікацій, викл. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Вероніка Ярмолинська** – д-р мистецтвознав., доц., Нац. академія наук Республіки Білорусь, Мінськ, Білорусь.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: *BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (NPAH).*

Найменування органу реєстрації
друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник/адреса

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23118-12958 Р Серія KB від 25.01.2018

ISSN 2617-2674 (Print)

ISSN 2617-4049 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв,

вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

вул. Чигоріна, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

audiovisual-art.knukim.edu.ua

audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net

+38(044)2846384

За точність викладених фактів та коректність
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2019
© Автори, 2019

Киевский национальный университет культуры и искусств
Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.
Серия: Аудиовизуальное искусство и производство
Научный журнал

В Вестнике освещаются актуальные проблемы общетеоретических, художественных, исторических, прагматических аспектов в области аудиовизуального искусства и производства.

Научный журнал адресован учёным, экспертам, преподавателям и научным работникам, тем, кто работает над научными исследованиями и пытается найти ценностно-смысловые горизонты современных художественных, производственных и аудиовизуальных процессов.

Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 56 от 10.05.2019 г.)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Александр Безручко – главный редактор, д-р искусствоведения, проф., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Ирина Гавран** – заместитель главного редактора, канд. пед. наук, Киев. нац. ун-т культуры и искусств, Киев, Украина; **Алла Медведова** – ответственный секретарь, канд. иск-я, Киев. нац. ун-т культуры и искусств, Киев, Украина; **Juan Manuel Alvarez-Junco** – Professor, PhD on Graphic Design, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, Spain; **Михаил Барнич** – канд. иск-я, проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Зоряна Гнатив** – канд. филос. наук, доц. Дрогоб. гос. пед. ун-та им. Ивана Франко, Дрогобыч, Украина; **Сергей Гончарук** – канд. пед. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Сергей Горевалов** – д-р филол. наук, проф., засл. журн. Украины, зав. каф. кино-, телеискусства Ин-та журналистики Киев. нац. ун-та им. Т. Шевченко, Киев, Украина; **Владимир Горпенко** – д-р иск-я, проф., академик Акад. высш. шк., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Константин Грубич** – канд. наук соц. коммуникаций, старш. препод. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Росина Гуцал** – канд. иск-я, доц. Хмельницк. гуманит.-пед. академии, Хмельницкий, Украина; **Almawail D. Maittham M. A. H. A.** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Лейт Кадум** – канд. иск-я, Arte, Париж, Франция; **Kinga Fink** – doctor nauk humanistycznych, adiunkt, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów, Polska; **Михаэль Константинов** – канд. филос. наук, препод. киноискусства, Иерусалимский педагогический институт «Michlalah Jerusalem College», Иерусалим, Израиль; **Татьяна Кравченко** – канд. иск-я, старш. препод. Киев. нац. муз. акад. им. П. И. Чайковского, Киев, Украина; **Василий Куприйчук** – д-р наук по гос. упр., доц., засл. работник культуры Украины, проф. Нац. акад. гос. упр. при Президенте Украины, Киев, Украина; **Елена Левченко** – д-р филос. наук, старш. науч. сотр., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Сергей Марченко** – канд. иск-я, доц. Киев. нац. ун-та театра, кино и телевиденья им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Владимир Миславский** – д-р иск-я, старш. препод. Харьков. гос. акад. культуры, Харьков, Украина; **Владимир Михалёв** – канд. пед. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Лариса Наумова** – канд. филос. наук, доц. Киев. нац. ун-та театра кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Александр Полищук** – д-р филос. наук, доц. Хмельницк. гуманит.-пед. акад., Хмельницкий, Украина; **Александр Прядко** – канд. техн. наук, доц., засл. работник культуры Украины, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Кристина Сичная** – канд. иск-я, препод. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Вадим Скуратовский** – академик Нац. акад. искусств Украины, д-р иск-я, проф., засл. деятель искусств Украины, проф. Киев. нац. ун-та театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Анна Холод** – канд. филол. наук, проф. ВУЗ «Институт рекламы», Киев, Украина; **Александр Холод** – д-р филол. наук, доц., проф. Прикарпат. нац. ун-та им. Василия Стефаника, Ивано-Франковск, Украина; **Наталья Черкасова** – канд. иск-я, старш. препод. Харьковск. гос. акад. культуры, Харьков, Украина; **Анна Чмиль** – академик Нац. акад. искусств Украины, д-р филос. наук, доц., зав. отд. мир. культ. и междунар. культ. связей Ин-та культурологии Нац. акад. искусств Украины, Киев, Украина; **Андрей Чужиков** – канд. экон. наук, доц. нац. экон. ун-та им. Вадима Гетьмана, Киев, Украина; **Юлия Шевчук** – канд. наук соц. коммуникаций, препод. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Вероника Яролинская** – д-р иск-я, доц., Нац. акад. наук Республики Беларусь, Минск, Беларусь.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УПАН).

Наименование органа регистрации
печатного издания

ISSN

Год основания
Периодичность

Основатель

Адрес редакционной коллегии

Издательство

Сайт

E-mail

Телефон

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации
печатного средства массовой информации № 23118-12958 Р Серия KB от 25.01.2018

ISSN 2617-2674 (Print)
ISSN 2617-4049 (Online)

2018
2 раза в год

Киевский национальный университет культуры и искусств,
ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133
ул. Чигорина, 14, каб. 29, г. Киев, Украина, 01042

Издательский центр КНУКиМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

audiovisual-art.knukim.edu.ua

audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net

+38(044)2846384

За точность изложенных фактов и корректность
цитирований ответственность несет автор

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2019
© Авторы, 2019

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Audiovisual Arts and Production
Scientific journal

The actual problems of general theoretical, artistic, historical and practical aspects in the field of audiovisual arts and production are highlighted in the bulletin.

The scientific journal is addressed to scientists, experts, lecturers and scientific workers who are engaged in scientific research and try to find value-semantic horizons of modern artistic, production and audiovisual processes.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol number 56 from 10.05.2019)*

EDITORIAL BOARD

Oleksandr Bezruchko – Editor-in-chief, Doctor of Study of Art; PhD in Cinematographic Art, Television, Professor, Prof. of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Iryna Gavran** – Deputy Editor-in-Chief, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Alla Medvedieva** – Executive secretary, PhD in Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Juan Manuel Alvarez-Junco** – Professor, PhD on Graphic Design, Complutense University of Madrid (UCM), Madrid, Spain; **Mykhailo Barnych** – PhD in Arts, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Zoriana Hnativ** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Drogobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine; **Serhii Honcharuk** – PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Serhii Horevalov** – Doctor of Philosophy, Professor, Honored Journalist, Head of the Cinematography and Television Arts Department, Institute of Journalism, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine; **Volodymyr Horpenko** – Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Professor, Academician of Higher School Academy of Sciences of Ukraine, Prof. of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Kostiantyn Hrubych** – PhD in Social Communication, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts; **Rosina Hutsal** – PhD in Arts, Associate Professor, Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytsky, Ukraine; **Almuwal D. Maitham M. A. H. A.** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Layth Kadhom** – PhD in Cinematographic Art, Television, Arte, Paris, France; **Kinga Fink** – Doctor of Humanitarian Sciences, University of Rzeszów, Rzeszów, Poland; **Mihael Konstantinov** – PhD in Philosophy, Teacher of cinema at Jerusalem Pedagogical Institute "Michlalah Jerusalem College", Jerusalem, Israel; **Tetiana Kravchenko** – PhD in Arts, Senior Lecturer, Kyiv Petro Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Vasyl Kupriichuk** – Doctor of Public Administration, Associate Professor, Honored Culture Worker of Ukraine, Prof. of the National Academy of Public Administration under the President of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Olena Levchenko** – Doctor of Philosophy, Senior Scientific Researcher, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Serhii Marchenko** – PhD in Cinematographic Art, Television, Associate Professor of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Volodymyr Mystlavskiy** – Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Senior Lecturer of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine; **Volodymyr Mykhalov** – PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Larysa Naumova** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Oleksandr Polishchuk** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytsky, Ukraine; **Oleksandr Priadko** – PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Honored Culture Worker of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Khrystyna Sichna** – PhD in Cinematographic Art, Television, Lecturer of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Vadym Skurativskiy** – Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art, Prof. of Honored Art Worker of Ukraine, Prof. of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Hanna Kholod** – PhD in Philology, Prof. of "Institute of Advertising" University, Kyiv, Ukraine; **Oleksandr Kholod** – Doctor of Philology, Associate Professor, Prof. of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine; **Nataliia Cherkasova** – PhD in Cinematographic Art, Television, Senior Lecturer of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine; **Hanna Chmil** – Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the World Culture and International Cultural Relations Department of the Institute of Culture and National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Andrii Chuzhykov** – PhD in Economics, Associate Professor, Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman, Kyiv, Ukraine; **Yuliia Shevchuk** – PhD in Social Communication, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts; **Veronika Yarmolynska** – Doctor of Art, Associate Professor, National Academy of Sciences of the Republic of Belarus, Minsk, Republic of Belarus.

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration № 23118-12958 P Series KB dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN 2617-2674 (Print)

ISSN 2617-4049 (Online)

2018

twice a year

Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

14 Chyhorina St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKiM Publishing Centre, 14 Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine

audiovisual-art.knukim.edu.ua

audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net

+38(044)2846384

The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of citation

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2019
© Authors, 2019

ЗМІСТ

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Ірина Гавран, Валерія Домбровська	До питання методології М. Чехова у створенні сучасного драматургічного кінотвору	8
Олена Левченко, Юлія Литвиненко	Роль професійної освіти у формуванні сучасного актора	15
Зоя Кравченко	Дослідження елементів африканської естетики художником-гримером для її втілення в театрі та кіно	24
Ігор Печеранський, Влада Катренко	Характеристика жанрів тревел-журналістики	33

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Вадим Скуратівський, Олександр Охіда	Автор та авторське у кінематографі України 60–70-х років та першої половини 80-х років ХХ століття	42
Христина Січна	До питання про розмежування основних філософсько-естетичних категорій фільмів жаху	50
Сергій Гончарук, Артур Шурипа	Нові медіа та традиційні ЗМІ у комунікативному полі	59
Міхаель Константинов	Комунікативний акт у мистецтві за Ю. Лотманом	67
Ганна Чміль, Анна Дудченко	Формування творчої особистості Юрія Іллєнка	77

ОПЕРАТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ

Світлана Котляр, Наталія Гаркуша	Тенденції та принципи впливу розважального контенту на українського глядача	84
Олександр Безручко, Катерина Костенко	Комерціалізація українського телебачення в сучасному інформаційному просторі	92

ФОТОМИСТЕЦТВО

Олександр Прядко, Микола Моженко	Віртуалізація зображення в технології екранного живопису	99
---	--	----

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКА И МАСТЕРСТВО АКТЁРА

Ирина Гавран, Валерия Домбровская	К вопросу методологии М. Чехова в создании современного драматургического кинопроизведения	8
Елена Левченко, Юлия Литвиненко	Роль профессионального образования в формировании современного актёра	15
Зоя Кравченко	Изучение элементов африканской эстетики художником-гримёром для её воплощения в театре и кино	24
Игорь Печеранский, Влада Катренко	Характеристика жанров тревел-журналистики	33

РЕЖИССУРА И ЗВУКОРЕЖИССУРА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Вадим Скуратовский, Александр Охида	Автор и авторское в кинематографе Украины 60–70-х годов первой половины 80-х годов XX века	42
Кристина Сичная	К вопросу разграничения основных философско-эстетических категорий фильмов ужасов	50
Сергей Гончарук, Артур Шурыпа	Новые медиа и традиционные СМИ в коммуникативном поле	59
Михаэль Константинов	Коммуникативный акт в искусстве по Ю. Лотману	67
Анна Чмиль, Анна Дудченко	Формирование творческой личности Юрия Ильенко	77

ОПЕРАТОРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Светлана Котляр, Наталья Гаркуша	Тенденции и принципы влияния развлекательного контента на украинского зрителя	84
Александр Безручко, Екатерина Костенко	Коммерциализация украинского телевидения в современном информационном пространстве	92

ФОТОИСКУССТВО

Александр Прядко, Николай Моженко	Виртуализация изображения в технологии экранной живописи	99
--	---	----

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

<i>Iryna Gavran, Valeriia Dombrovska</i>	To the question of M. Chekhov's methodology in the creation of contemporary drama film work	8
<i>Olena Levchenko, Yuliia Lytvynenko</i>	The professional education role in the formation of a modern actor	15
<i>Zoia Kravchenko</i>	Studying the elements of African esthetics by makeup artist for their implementation in theater and cinema	24
<i>Igor Pecheranskyi, Vlada Katrenko</i>	Characteristics of travel journalism genres	33

FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

<i>Vadym Skurativskyi, Oleksandr Okhida</i>	Author and author's are in the Ukrainian cinema in 1960-70s and the first half of the 1980s	42
<i>Khrystyna Sichna</i>	Concerning the issue of the horror films basic philosophic and aesthetic categories distinguishing	50
<i>Serhii Honcharuk, Arthur Shurypa</i>	New media and traditional mass media in communiative field	59
<i>Mihael Konstantinov</i>	Communication act in the art by Ju. Lotman	67
<i>Hanna Chmil, Anna Dudchenko</i>	Formation of Yurii Illienko creative personality	77

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY'S SKILLS

<i>Svitlana Kotliar, Nataliia Harkusha</i>	Trends and Principles of the Entertainment Content Impact on the Ukrainian Viewer	84
<i>Oleksandr Bezruchko, Kateryna Kostenko</i>	Commercialization of Ukrainian television in the modern informational space	92

PHOTO ART

<i>Oleksandr Priadko, Mykola Mozhenko</i>	Virtualization of the image in the screen painting technology	99
--	--	----

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170850
UDC 791.635:792.02**TO THE QUESTION OF M. CHEKHOV'S METHODOLOGY
IN THE CREATION OF CONTEMPORARY DRAMA FILM WORK**Iryna Gavran^{1a}, Valeriia Dombrovska^{2a}¹ PhD in Pedagogic Sciences, Senior Lecturer at the Department
of Television Journalism and Acting;

e-mail: yarynka.77@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6777-3038

² Assistant at the Department of the Television Journalism and Acting, Master Student of the Film
and Television Faculty; e-mail: dombrovskayavalery@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8339-9699^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Keywords:**transformation;
actor;
action;
creativity;
image;
reincarnation;
technique**Abstract**

The purpose of the study. The main theoretical and practical aspects relating to the actor's skill, as well as identifying the features of the actor's work on the role in the process of creating the character's image according to M. Chekhov's methodology in forming modern dramatic art have been determined. **Research methodology** consists in applying a systematic and analytical approach for defining the goals and strategies of scientific research, namely using special methods and techniques, which describe the essence and features of individual methodology of creative activities of famous masters of cinema and theatre Anton Chekhov. **The scientific novelty** consists in creating an image of the character in the modern dramatic cinematography based on M. Chekhov's professional technology within the given concept. **Conclusions.** According to the goal of the research, it has been found out that despite the opposite opinions regarding the education of an actor; almost all researchers of actor's art agree that any professional actor should have a technological base. It includes the use of a speech apparatus, a voice in a dramatic vocal, a body in flexible etudes and dances and other skills, namely analysis and study of the play, roles, creating an image, building an effective character line, determining the hero's overarching goal, finding the internal monologues, etc. In a scientific study, the actor's place in an audiovisual work has been found, and it has been determined that the actor is both the creator and tool of his art, the actions he performs, and the material for creating the character's image. Also in the course of the study, the creation of the hero's stage image in the play has been analyzed and characterized, and the actor's work on the role has been revealed.

For citation:

Gavran, I. and Dombrovska, V. (2019). To the Question of M. Chekhov's Methodology in the Creation of Contemporary Drama Film Work. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production, 2(1), pp.8-14.

Formulation of the problem

Focusing in this research on film work, it is worth to mention that the theater

and film have many common features of the work of the actor. Because M. Chekhov started his creative way from the theater, and then began acting in films. Therefore,

© Iryna Gavran, Valeriia Dombrovska, 2019

Received 21.12.2018

the material of the actor's art is the action, which is the bearer of all that is an acting. Using live visual human action actor creates his characters (there is a reason they are called actors). Because these same actions actor invent in himself, it can be argued that the actor himself is a tool. Therefore, the actor is a creator and the tool of his art at the same time, as he does the action for creating his image.

Appropriate to say that the actor is not only material, he is also the creator. He is also the creator and the object of director's creation. Accordingly, the actor, as the creator is a real material for the director. Creative interaction between the director and the actor on the movie set is the basis of production method when creating a modern drama film. The actor learns all his life. It is a creative process, which is actor's lifelong and became more intensive because of independent work, the beginning of which is school. The creating of an artistic image through reincarnation is a goal, at which the whole process of creative work of the actor on the role is directed.

Creative individuality lies in the personality of the actor. The art of experience demands from the actor living embodiment of the human image, all its facets and veracity of the character transferring. It is important to play on the screen the life itself. The necessary component of creativity is the knowledge of life and the ability to summarize it by specific means of the art. Understanding and awareness of what is happening in life, analysis of reality are qualities that are inherent to the real actor. The most disturbing moments in the creativity of the young actor are the attention to vital phenomena, their aesthetic evaluation. The actor's image is compelling and aesthetically valuable not

by itself, but to the extent through which the main drama action develops, its its general content and ideological orientation turn out.

Analysis of recent research and publications

It is worthwhile to note that the value of difference systems K. Stanislavskyi and M. Chekhov – geniuses of the world theater also affects the basic material of actor's art, and not because they were unique on the talent of the actors, but because each of them left behind his own acting "school". Therefore, two the most famous books on the actor's art, created in the XX century: "The Actor's Work on himself" by Stanislavskyi and "About the Actor's Technique" by Chekhov. The technique, described in these two books are quite dissimilar in the theory and practice of the actor's art.

What is the most divergent opinions of these two great actors, directors and teachers? M. Chekhov considers that K. Stanislavsky too relies on personal experience and worldview of the artist when holds it in the scope of the proposed circumstances of the role. He also did not agree that the cognition of image began with the easiest of physical actions that allowed the actor to experience some of the truth of life. More dramatic distinctions in views can be seen, if you raise the issue of "affective memories", as M. Chekhov called them, or "emotional memory", as Stanislavskyi said. The word «memories" and "memory" have different shade of meaning: memory is more specific than memories, and memories are easier to intersect with the fantasy, thus Chekhov lacked it in K. Stanislavskyi system. According to M. Chekhov, an actor needs to forget about themselves and submit his character, who is surrounded

by the relevant circumstances (1986, p.125), and K. Stanislavsky stated that an outside perspective at the image will lead to the demonstration of feelings, to replacement of experience. So, Chekhov called trust hot mysterious creative feelings, commonly called "inspiration", and K. Stanislavsky did not advise to base on the whims of "inspiration", he preferred another to have in the hands a reliable means of managing them, and it was his "system".

In his criticism of the method of K. Stanislavski, M. Chekhov was not original. Similar objections expressed F. F. Komisarzhovskyi, E. B. Vakhtanov, V. I. Nemyrovych-Danchenko. They blamed Stanislavskyi method in naturalism, oppression of creative imagination and fantasy, neglect of intuition. In the study it should be pointed out that K. Stanislavskyi system impresses with clear expectation, notably, not with inspiration, that depends on mood with which the actor stood up today, on events occurring in his life. However, it relies on a clear system, designed for excitement and recreation necessary feelings, the execution of which allows in any situation (in a bad mood, in a stressful situation, sickness) only due to actor's methods play the role from the start to the final.

The aim of the research is determining the main theoretical and practical aspects relating to the application of the methodology of M. Chekhov in the creation of modern drama film work, as well as identifying features of the actor over his role in the process of an character image creating.

Presenting basic material

On the difficult path to the image, the main tool which must stir up an

actor's feelings, to put in motion a chain of associations, to awaken the memory of the past and lead to the transformation is the development of the circumstances proposed. The real transformation is achieved by accumulating, precise selection of the proposed circumstances, mastering what the actor is naturally comes to the dialectic jump from personal actor's "I" to the image. The viewer knows the artist does not lose it from view, but at the same time recognizes and new-created image.

It should be noted that the actor's palette is the whole man. Hands, eyes, ears and heart of the actor is at the same time a target and an instrument of his work. With such approach the art becomes a lifework; actor gradually expands his knowledge about himself not only during rehearsals, but also during the performance – a huge exclamation in his monologue.

In our study we should say that an actor should allow the image to penetrate his soul. At the beginning, everything resists this invasion, but the actor with stubborn hard work takes on a range of technical skills that allow him to control his body and psyche and suppress the resistance. Role "self-resistance" is connected with self-revelation: the actor willingly shows his true face, realizing that it is impossible to understand the secrets of the role, not abandoning the protective covers, not revealing the secrets of his "I". Thus, the performance of the role becomes a sacrifice, and the actor publicly brings the sacrifice of their "I", which most people prefer to hide. People are divided into laypeople who make necessary in the life business, and those who burden for the sake of laypeople. A priest conducts the ceremony not only for myself but also for others. Practice shows that a real birth

onstage image is always long and very complicated process. Process, during which the actor gradually learns his hero, selects traits inherent his character, and then gets close to them, grow them in himself. In this process the actor's observation, imagination, his will, life experience, and a number of other qualities, that you already have to know, play very important role. Many things depends on the actor's attitude towards the life, as he perceives it, from their ideological views, moral beliefs. In any case, the creation of onstage image is a great, diligent and painstaking work. Besides it is the work not only in rehearsals (1984, p.96).

We should also note that the interrelated processes that take place almost all the time in parallel, namely the accumulation and selection of tools, as well as mastering the suggested circumstances, the knowledge of the role appears, without which it is impossible to achieve the desired result – the reincarnation of the actor into the image. Therefore, the path of comprehensive development, and not the declaration of offered by life circumstances of literary character, on the basis of which the actor creates his image, is the right way of actor's movement to the image. The work of M. Chekhov "About Actor's Technique" is very important regarding this. Nothing should go past the attention of actor. Like a good detective, he is obliged to go into the private, public, and political life of the persons of all times and all peoples. They are the requirements of the profession. Scientific knowledge of literature, history as well as political issues have to come from the life itself that is to be associated with the practical requirements of the actor's skills, our art and the stage. As M. Chekhov noted: "If you take a camera and walk out on the street, you might find

scenes worth to be shot, even if you do not put yourself such a goal. The actors should act in such a way without any camera too. Wandering the streets, pay your attention to the nuances of human behavior" (1986, p.183).

Model of the image is designed in the imagination; it is dynamic. In the course of work it is developed, surrounded by findings, is complemented by more new colors. As it has been already noted, an important feature of the actor's work lies in the fact that the fruits of his fantasies are realized in action, acquiring concreteness in the expressive movements. The actor all the time embodies findings, and a passage, which is played true in its turn, gives impetus to imagination. Image created by imagination, is perceived by the actor aside and lives like regardless of its creator.

According to M. Chekhov "You should not think that the images will be in front of you completed and finished. They will require a lot of time changing and improving in order to reach the desired degree of expressiveness. You must learn to wait patiently. But waiting, does it mean to be in passive contemplation of the images? No, It, does not. Despite the ability of the images live their separate lives, your essence is the condition of their development" (1986, p.152). In order to understand the character, M. Chekhov believes, it is necessary to ask him questions, but so that the inner eye to see how the image plays the response. As M. Chekhov stated: "Actor must be able to do everything. Not only the face, eyes and hands must be expressive in him, but also the back, shoulder, calves, even ankles. He should sneak in hidden and secret world of his hero soul. Nevertheless, he must give the spectacular and expressive flesh of the image. Both of these processes

is the implementation of the internal and external image understanding-inseparable, interdependent need each other. No matter in what sequence they occur. Often they are at the same time. Only in their balance target harmony of image is achievable when the actor and the director together toil over the task on the rehearsals." (1986, p.93).

Undoubtedly, the actor should pay not less time the mental and emotional developing than the development of body and voice. Many actors have good emotionality from nature. But if it is not supported by knowledge and impressions, it is an exploitation of emotion, and acting is more like a fit of hysteria. However, this acting may seem quite sincere for an unsophisticated viewer, but experienced actors know that the ability to "squeeze a tear" has no relation to the true feeling. After all, feelings do not arise by themselves, their appearance depends on those experiences, events, interests, in which a person lives in the present. While processing these experiences, events and interests is a function of thought. M. Chekhov wrote: "We are not going to talk about feelings – it cannot be raped it should be cherished. It can not be called by force. It will come itself depending on the proper execution of the bodily line of action" (1986, p.181), because an action line is built in the period of intellectual work on role. Thus, acting training is primarily the intelligence training. It is known that the imagination for every person who is engaged in the arts is very essential. There is no an actor, an artist, a musician or a writer without imagination. As V.I. Nemirovich-Danchenko noted: "The Acting profession is unique. It really stands out from all other human occupations. Its uniqueness lies in the fact that all the actor's activities goes not in real

but in fictional world" (1952, p.105). But the imagination is like the feeling: it is not in itself, it needs food. Moreover, intelligence delivers that food, accumulating in the memory of the impression of a different sort. Imagination is not be able to work without the intellectual "Bank experience". And this "Bank" often can only be created through targeted efforts, i.e. by means of training. The only units of individuals have the happy ability to detect all around automatically, soak up knowledge, and memorize events in all details. But even for such capable people it is hard to imagine what they have never seen in their life. Because actors transform into different people. Do not forget that we, the actors, have to convey the life of a human spirit, the role of all eras, peoples. As M. A. Chekhov wrote: "Learn to look at life. Looking at life for an actor is a great art. You must now learn to 'devour knowledge'" (1984, p.182).

Conclusions

Summing up the above mentioned, it should be noted that despite the opposite opinions on education actor, almost all researchers of the actor's art converge in one – any professional actor should have a technological base, which includes owning a linguistic device, possession of voice in dramatic vocals, possession of a body in a flexible epodes and dances and other skills: reviewing and analysis of the play and the role, creating the image, designing an efficient line of character definition overarching goal of the hero, finding the exact internal monologues etc.

The work revealed the actor's place in drama film. It was determined that the actor is a creator and an instrument of his art at the same time and the actions done by

him are the material for creating an image. It was highlighted the specifics of the actor's work over a role in the process of creating the character's image. It was also analyzed and characterized the process of hero image creating in the audiovisual work. The action is the main material in the art of the actor, and it is a specific feature of the actor's art. The foundation of a shooting method on a movie set is a creative interaction between a director

and an actor. It is pointed out that one of the major problems in the preparation of a modern theater and cinema actor in Ukrainian relevant special secondary and higher educational establishments are blind amateur imitation of K. Stanislavskiy's rehearsal techniques fixed roughly only on paper; the actual neglect of the artistic heritage of M. Chekhov, O. Tairov, Ye. Grotovskiy and others.

REFERENCES

- Avrov, D.N., 1985. *Spektakl i zritel: (Kak smotret i otcenivat spektakl)*. [Performance and the viewer: (How to watch and to evaluate the performance)]. Moscow: Prosveshchenie.
- Ivanova, V.V. ed., 1986. *Akter. Personazh. Rol. Obraz* [Actor. Character. Role. Form]. Leningrad: Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography.
- Livnev, D. ed., 1984. *Masterstvo aktera: Teoriia i Praktika* [Actor's Mastery: Theory and Practice]. Moscow: Iskusstvo.
- Nemirovich-Danchenko, V., 1952. *Stati, rechi, pisma, besedy* [Articles, speeches, letters, conversations]. Moscow: Iskusstvo.
- Nemirovskii, A., 1976. *Plasticheskaia vyrazitelnost aktera* [Flexible actor's expressiveness]. Moscow: Iskusstvo.
- Kozlianinovoi, I.P. ed., 1968. *Problemy stsenicheskoi rechi* [Problems of stage speech]. Moscow: Prosveshchenie.
- Stanislavskii, K.S., 2006. *Rabota aktera nad soboi* [Actor's work on himself]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
- Stanislavskii, K.S., 1960. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. In: Vol. 7. Moscow: Iskusstvo.
- Stromov, Iu.A., 1975. *Put aktera k tvorcheskomu perevoploshcheniiu* [The path of an actor to creative reincarnation]. Moscow: Prosveshchenie.
- Chekhov, M.A., 1986. *Literaturnoe nasledieiu* [Literary heritage]. In: Vol. 2: Memoirs. Letters Moscow: Iskusstvo.

ДО ПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ М. ЧЕХОВА У СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО ДРАМАТУРГІЧНОГО КІНОТВОРУ

Ірина Гавран^{1а}, Валерія Домбровська^{2а}

¹ кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри тележурналістики та майстерності актора;
e-mail: yagynka.77@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6777-3038

² асистент кафедри тележурналістики та майстерності актора, магістрант факультету кіно і телебачення;
e-mail: dombrovskayavalery@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8339-9699

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – визначення головних теоретичних і практичних аспектів, які стосуються питання застосування методології М. Чехова у створенні сучасного драматургічного кінотвору, а також виявлення особливостей роботи актора над роллю в процесі створення образу персонажа.

Методологія дослідження передбачає звернення до системно-аналітичного підходу щодо визначення цілей та стратегій наукового дослідження, а саме за допомогою спеціальних методів та засобів, схарактеризовано сутність і особливості використання власної методології у творчій діяльності відомого майстра кіно і театру М. Чехова. **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, щоб на базі професійної техніки М. Чехова у межах заданої концепції створити образ персонажу в сучасному драматургічному кінотворі. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети дослідження з'ясовано, що попри протилежність думок щодо виховання актора, майже всі дослідники акторського мистецтва сходяться в одному: будь-який професійний актор повинен мати технологічну базу. До неї входить володіння мовним апаратом, володіння голосом у драматичному вокалі, володіння тілом у пластичних етюдах і танцем та інші вміння, а саме: аналіз і розбір ролі, створення образу, побудова дієвої лінії персонажа, визначення надмети героя, пошук точних внутрішніх монологів та інше. У проведеному науковому дослідженні виявлено місце актора в аудіовізуальному творі та визначено, що актор водночас є і творцем, і інструментом свого мистецтва, і виконувани ним дії є матеріалом для створення образу персонажа. Також у ході дослідження було проаналізовано та схарактеризовано створення образу героя в драматургічному кінотворі та розкрито особливості роботи актора над роллю.

Ключові слова: трансформація; актор; дія; творчість; образ; перевтілення; техніка

К ВОПРОСУ МЕТОДОЛОГИИ М. ЧЕХОВА В СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ирина Гавран^{1а}, Валерия Домбровская^{2а}

¹ кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры тележурналистики и актёрского мастерства; e-mail: yarynka.77@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6777-3038

² ассистент кафедры тележурналистики и актёрского мастерства, магистрант факультета кино и телевидения; e-mail: dombrovskayavalery@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8339-9699

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – определение основных теоретических и практических аспектов, касающихся мастерства актёра, а также выявление особенностей работы актёра над ролью в процессе создания образа персонажа по методологии М. Чехова в создании современного драматургического кинопроизведения. **Методология исследования** заключается в применении системно-аналитического подхода к определению целей и стратегий научного исследования, а именно с помощью специальных методов и приёмов, охарактеризованы сущность и особенности использования собственной методологии в творческой деятельности известного мастера кино и театра М. Чехова. **Научная новизна** заключается в том, чтобы на базе профессиональной техники М. Чехова в пределах заданной концепции создать образ персонажа в современном драматургическом кинопроизведении. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования выяснено, что несмотря на противоположность мнений относительно воспитания актёра, почти все исследователи актёрского искусства сходятся в том, что любой профессиональный актёр должен иметь технологическую базу. В неё входит владение речевым аппаратом, владение голосом в драматическом вокале, владение телом в пластических этюдах и танцем и другие умения, а именно: анализ и разбор роли, создание образа, построение действенной линии персонажа, определение сверхцели героя, нахождение точных внутренних монологов и т.д. В проведённом научном исследовании обнаружено место актёра в аудиовизуальном производстве и определено, что актёр одновременно является и создателем, и инструментом своего искусства, и выполняемые им действия являются материалом для создания образа персонажа. Также в ходе исследования было проанализировано и охарактеризовано создание образа героя в драматургическом кинопроизведении и раскрыты особенности работы актёра над ролью.

Ключевые слова: трансформация; актёр; действие; творчество; образ; перевоплощение; техника



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170853

УДК 791:792.028

РОЛЬ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО АКТОРА

Олена Левченко^{1а}, Юлія Литвиненко^{2а}¹ доктор філософських наук, старший науковий співробітник, професор кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: levch@bigmir.net; ORCID: 0000-0002-0739-9777² магістр кафедри тележурналістики та майстерності актора;
e-mail: Jlitvinenko21@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5513-3757^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**актор;
технології;
роль;
класичні методи;
система;
синтез технологій;
сучасний актор**Анотація**

Мета роботи – аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування, еволюції та розробки професійних акторських технологій. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку, предметне поле яких стосується майстерності актора. **Наукова новизна роботи** полягає в комплексному підході до поняття акторська технологія підготовки до ролі, як об'єкт гуманітарних досліджень, та культурологічного осмислення цього феномену в контексті тенденцій розвитку акторського мистецтва. **Висновки.** Навіть не зважаючи на стрімкий розвиток і зміну позиції сучасного актора, основні класичні технології досі актуальні й активно використовуються при створенні ролі. Сучасний актор має широкий спектр вибору акторських технік. Пошук індивідуального підходу до підготовки до ролі, займає провідне місце серед акторів і теоретиків.

Для цитування:

Левченко, О. та Литвиненко, Ю. (2019). Роль професійної освіти у формуванні сучасного актора. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.15-23.

Постановка проблеми

З появою кінематографу задачі звичайного актора збільшилися вдвічі, і почали потребувати особливого теоретичного вивчення. Протягом вже двох століть відомі теоретики та практики театру та кіно сперечаються у пошуку ідеальної формули акторської техніки роботи у ролі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Л. Ф. Макаров ще в 1970 році пропонував жити застарілі методи навчання,

боротися з «сучасництвом» або запереченням традицій науки, в ім'я виховання акторської творчої індивідуальності (2006, с.221). Початковий досвід цільової підготовки акторів для театрів докладно описує Станіслав Сергійович Клітін, перший ректор ЯГТІ, з ініціативи якого і починається активне відродження студійного навчання акторів в інституті (2006, с.31-33). С. С. Клітін, який брав активну участь в навчанні акторів на цільових курсах не тільки як ректор, а і як педагог, зазначає, що ця робота збагачує найцікавішим досвідом і самих вчителів – професорів і викладачів ВНЗ:

«Мова йде про осягнення суті творчих процесів базових театрів, які залежать і від сформованих естетичних традицій, і від особистості художнього керівника, і від різних психологічних і економічних обставин» (2006, с.17), також вивчали проблему «Рыцарь актёрской науки» (Толшин, 2002), «Уроки истории театра» (Гительман, 2001), «Беседы о режиссуре» (Шишигин, 2013).

Мета дослідження

Метою даної статті є аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування, еволюції та розкриття особливостей професійної освіти актора.

Виклад основного матеріалу

Сьогодні, коли інтелектуальний розвиток суспільства, його інформатизація проникають в усі сфери діяльності людини, в тому числі й освітню, ці процеси потребують оновлення класичної педагогіки. Суб'єктом сучасної педагогіки є особистість, яка відчуває потребу в активному творенні. Тому необхідно в процесі навчання забезпечити розвиток особистості актора, виходячи з виявлення його індивідуальних особливостей, що обумовлює право кожного на вибір власного шляху розвитку.

Процес навчання суто індивідуальний і передбачає використання різноманітних форм, методів навчання і способів організації діяльності вихованців з урахуванням їх особистісних особливостей. Стає принципово важливою така організація навчання, при якій актор є суб'єктом діяльності й може самореалізуватися відповідно до властивих йому індивідуальних пізнавальних

можливостей. Як відомо, на сьогоднішній день рушійною силою прогресу в ХХІ ст. стала особистість, індивідуальність людини. Багатоваріантність сучасного світу, взаємопроникнення громадських груп, націй, економічних моделей розвитку все далі йдуть від чітких схем класового і суспільного поділу суспільства, характерних для людства ХХ ст. Роль особистості в історії, педагогіці, соціології, культурології, філософії, психології та багатьох інших науках все більше стає визначальною в наймасовіших процесах і рухах (Логвинов, 2007).

У театральній педагогічній освіті сьогодні спостерігаються два основних напрямки, що діалектично співіснують в навчальному процесі. З одного боку, поглиблюється, а з іншого – вдосконалюється технологічна підготовка акторів і режисерів. Вимоги сучасної театральної педагогіки дуже високі. Щоб не загубитися в театральній педагогічній просторі, сучасний актор повинен віртуозно володіти всім арсеналом своїх виразних засобів:

- голосом;
- тілом;
- володіти неабиякими вокальними здібностями;
- блискуче танцювати в будь-яких стилях;
- досконало володіти різноманітними техніками пластики;
- акробатикою;
- мистецтвом сценічного бою;
- фехтуванням;
- пантомімою;
- вмінні грати на різних музичних інструментах (Макаров, 2006).

Тема професійної акторської освіти завжди була, є і буде предметом палких суперечок діячів театру, театральних педагогів, шанувальників мистецтва –

всіх, кому дорогий «світ куліс». Саме поняття «студія» належить не тільки професійній театральній педагогіці та мистецтву, воно стало не тільки організаційною, а й духовно-моральною основою існування сотень аматорських театральних колективів, студентських театрів. У словнику іншомовних слів «студія» (від італійського слова «studio») перекладається як «пізнання», «вивчення» і означає: «Навчальний заклад для підготовки молодих артистів, художників, скульпторів, театр з молодими артистами» (Лехин, с.68).

В стіни театрального вишу уявлення про «студійність» потрапляє двома шляхами. По-перше, його приносять з собою викладачі, які пройшли самі школу студійного виховання, по-друге, вчорашні абітурієнти, пов'язані з самодіяльними й напівпрофесійними студіями, які отримали в них «студійне щеплення». Разом з тим, багато першокурсників за своїми плечима мають досвід, набутий ними в студіях різних вишів, студіях народних театрів. Це стосується не тільки акторів, а й режисерів, причому навіть більшою мірою. Л. Ф. Макаров ще в 1970 році пропонував зжити застарілі методи навчання, боротися з «сучасництвом» або запереченням традицій науки, в ім'я виховання акторської творчої індивідуальності. Цікаві пропозиції Макарева про перегляд системи дипломування студента, що здобуває освіту в театральному виші й отримує професійну кваліфікацію драматичного артиста. Макарев, посилаючись на досвід, стверджує: «Дипломні вистави є лише відносною мірою визначення вищої кваліфікації актора. Група акторської молоді, навіть при складі в 20 чоловік, не може бути в одному-двох спектаклях задоволена творчими роботами рівно-

цінного порядку. Отже, вони не можуть бути кваліфіковані в досить рівному і переконливому плані – як позбавлені повноти індивідуального творчого розкриття. Це має важливе значення при влаштуванні на роботу і надалі обертається несподіваними й випадковими мінливостями долі актора» (2002, с.221-222).

На погляд автора, студійне виховання, особливо на першому і другому році навчання, тісно пов'язане з постановкою загальних творчих завдань перед колективом студентів. В першу чергу це вправи й завдання, націлені на освоєння певних елементів школи в їх послідовному розвитку від простого до складного. Окремо треба зупинитися на тому, що в процесі навчання, особливо в жорстких «студійних» рамках, поряд зі становленням професійних якостей відбувається часом необоротна деформація характеру самого студента. Недобра студентська притча про те, що на першому курсі ми всі народні, на другому – заслужені, на третьому – просто хороші, а на четвертому – безробітні артисти, має наразі всі підстави, щоб бути правдою, на превеликий жаль. І мова тут не тільки й не стільки про соціальний статус сучасного молодого артиста: казармовий спосіб «студійно-стадного» виховання знищує віру у творчі можливості, принижує почуття власної гідності учня, позбавляє його в кінцевому підсумку віри в своє творче призначення, індивідуальну значущість. Особливо складний психологічний перелом настає в кінці третього – на початку четвертого року навчання. Це саме той період, коли в силу потрапляння або непотрапляння в розподіл ролей перших навчальних вистав студенти починають відчувати себе щасливими

або невдалими в професії. Часом це посилюється запрошенням інших студентів на зйомки в кіно і на телебачення, участю в концертних програмах, невдачами в особистому житті. Перші кроки в професії – найважливіші у формуванні творчої особистості, і саме тут необхідна абсолютно індивідуальна підтримка педагогів. Якщо на ранніх термінах навчання педагог міг «втішити» себе й учня тим, що «від себе» ти граєш добре, а ось «від іншої особи», «в характері» не дуже і взагалі не всі вправи повинні виходити, зате як здорово ти співав або співала на заліку по вокалу, то тепер такі розради в розрахунок не приймаються. Дуже часто юнацький ригоризм виносить сам собі вирок: «Я не артист, раз мені не дали великої ролі й не беруть в кіно!».

У певному сенсі, з точки зору соціології, педагог часто виступає в ролі маніпулятора, бо: «Маніпуляція – це проміжний ступінь від варварства до цивілізованого впливу. Маніпулятор перемагає не силою, а хитрістю і витримкою. Його завдання – примусити людину зробити щось потрібне, але так, щоб людині здавалося, що він сам вирішив це зробити, причому прийняв це рішення не під загрозою покарання, а по своїй добрій волі. Насправді ж він діє під впливом тих думок і почуттів, які зміг викликати в ньому маніпулятор, торкнувшись значущої для адресата «струни душі», або мотиву» (Зинкевич-Евстигнеева, 2002, с.49).

Природно, не можна переоцінювати й роль педагога – лідера, абсолютизувати її. Річ у тому, що в педагогіці важливе місце займає дидактичний принцип свідомості в навчанні. Жоден лідер не зможе «навчити» людей, добровільно і свідомо не прагнути досягнути ази, а пізніше і глибини театральної спра-

ви. Так само неможливо нав'язувати курсу постановку навчального спектаклю по вправах і спостереженнями, керуючись лише власними амбіціями, відчуттями від попередніх успіхів, вдалих дослідів колег по цеху. Вибір матеріалу – постійний пошук, з правом на помилку, з обов'язком сумніватися, але не боятися експериментувати. Тут, на нашу думку, доречно згадати вислів Л. І. Гітельман, присвячений творчому методу В. Е. Мейєрхольда: «Не випадково Всеволод Емільович Мейєрхольд любив повторювати, що він недосяжна мета для його естетичних опонентів, бо в той момент, коли вони зраджують його анафемі за останній спектакль, він вже сам готовий відректися від нього, оскільки одержимий новими художніми ідеями й шукає нові засоби, нові форми для їх втілення на сцені» (2001, с.117).

З точки зору психології, процес формування команди в інтелектуальній сфері надзвичайно цікавий, але і настільки ж важкий. На думку більшості психологів, оптимальна кількість членів такої команди коливається від п'яти до дев'яти. В інших випадках перед нею виникають додаткові труднощі, пов'язані з виникненням конфліктів, зривів в нормальній її роботі, особистих неприязних відносин, хвороб і т. д. Як правило, кількість студентів курсу коливається в межах тридцяти чоловік. Зрозуміло, наскільки нелегко організувати творчий процес в такій групі, проте мотивація кожного її члена повинна бути дуже високою. Тому одним із важливих завдань педагога, а по суті керівника такої команди, є підтримка високого мотиваційного рівня ефективної її діяльності.

Слід зазначити певну різницю між неформальною інтелектуальною коман-

дою і просто групою фахівців-одномумців. Суть відмінності полягає в тому, що неформальна інтелектуальна команда становить собою певну неформальну організаційну структуру, що планомірно і цілеспрямовано діє в інтересах стратегічного розвитку конкретної організації, установи, підприємства, фірми. При формуванні команди керівник повинен не забувати головне правило класичного менеджменту: «Створюй команду не на основі дружніх (родинних) зв'язків, а дружні зв'язки формуй на основі успішної командної співпраці» (Грабенко, 2002, с.16-17).

На жаль, принципи студійності зразка 70-80-х років ХХ ст. сьогодні абсолютно непридатні в роботі професійного театрального організму. Творча «одномумність» неодмінно має бути підтверджена високим рівнем володіння широким спектром професійних навичок, готовністю моментально відгукуватися на режисерську пропозицію, а в разі відсутності такого – готовністю до «саморежисури». Ніхто не стверджує, що це і є найкращий шлях розвитку акторської індивідуальності, але сьогоднішні умови, в яких розвивається театр, в тому числі і економічні, диктують саме такий «індивідуалістичний» підхід до професії. Інша справа – знайти себе в колективі, спочатку в студентській групі, а пізніше в трупі театру, зайняти в ній гідне місце і визначити перспективи саморозвитку, намагаючись при цьому «Не підштовхнути колегу, що зробила невірний крок». Це теж питання професійної підготовки, в даному випадку – театральної етики. Питання хворобливі, непрості, але ігнорувати їх не слід, бо неувага до них в кінцевому підсумку може призвести до морального, а значить, і професійного краху.

Початковий досвід цільової підготовки акторів для театрів ґрунтовно описує Станіслав Сергійович Клітін, перший ректор ЯГТІ, з ініціативи якого і починається активне відродження студійного навчання акторів в інституті (2006, с.31-33). Російська провінційна театральна школа в своєму розвитку також використовувала цю форму навчання акторів. Зокрема, одна з найстаріших провінційних театральних шкіл Росії була відкрита в 1962 р. в Ярославлі при театрі, що має ім'я засновника російського професійного театру Ф. Г. Волкова. Нерозривний зв'язок школи й театру неодноразово підкреслював у своєму побажання молодим людям, котрі вступили в театральне училище, засновник і художній керівник Ярославської театральної школи (1962-1985), художній керівник Ярославського театру ім. Ф. Г. Волкова, народний артист СРСР Фірс Юхимович Дулігін: «З першого ж дня існування училища ми робили все, щоб училище і театр були органічно пов'язані в єдине, нерозривне ціле» (2013, с.58).

В останнє десятиліття ХХ ст. актуальність студійної форми навчання продиктована вже не лише творчими завданнями, але і соціоекономічними обставинами, що склалися в театральній справі в пострадянському просторі. Цільове навчання проходить в межах договорів про співпрацю, укладених між театрами й інститутом. Для підвищення професійної майстерності молодих акторів театр формує з них групу і направляє на навчання в інститут за заочною формою.

Оригінальність проекту полягає в можливості повноцінного навчання акторів практично без відриву від театру, за винятком двох щорічних сесій,

що проходять на стаціонарі інституту. Провідні педагоги навчального закладу виступають кураторами навчання заочних акторських курсів при театрах, проводять на стаціонарі вишу майстер-класи та професійні тренінги для студентів-акторів. Творчі лідери театрів беруть на себе художнє керівництво навчанням і проведення в театрі об'ємної професійної практики студентів-заочників, яка також включає професійні тренінги, майстер-класи та безпосередню участь студентів-акторів у творчій діяльності театру (виконання ролей в спектаклях поточного репертуару). С. С. Клітін, який брав активну участь в навчанні акторів на цільових курсах не тільки як ректор, а і як педагог, зазначає, що ця робота збагачує найцікавішим досвідом і самих вчителів – професорів і викладачів ВНЗ: «Мова йде про досягнення суті творчих процесів базових театрів, які залежать і від сформованих естетичних традицій, і від особистості художнього керівника, і від різних психологічних і економічних обставин» (2006, с.17). Практика кураторства дозволила сформуватися на кафедрах вишу цілої плеяди яскравих педагогів-методистів.

Сказати, що в театральному інституті студенту потрібно працювати багато – це не сказати нічого. Зранку заняття за розкладом, а після – і це найголовніше – самостійна робота. Всі знають, що театр – це мистецтво колективне, і тому робота в режимі самостійної підготовки обов'язково проходить спільно, всі з усіма (відпрацювання вправ, елементів тренінгу, перші етюди). Завдання цього, початкового, непростого періоду навчання – «прилаштуватися» один до одного. Пройти період скандалів і образ, сварок і нерозуміння, навчитися

співіснувати в колективі. Нарешті, зрозуміти, що ти – тільки частина чогось великого.

В даний час конфлікт намагається подолати кризу театру й акторської школи. Він знайшов прояв у радикальних висловлюваннях ряду провідних режисерів. Б. Н. Любимов, називаючи імена акторів, які закінчили училище в останні десять-п'ятнадцять років, і констатуючи їх творчий успіх на театральній сцені й кіноекрані, задається практично риторичними в цьому випадку питаннями: «Іх що, погано вчили? Вони не реалізували себе?» (2012, с.3). Театральна школа, орієнтована на консервативну позицію, все сильніше розходиться з тим, хто шукає «нові форми».

Як відомо, феномен театральної школи багато в чому пояснюється тим, що навчання актора в ній принципово відрізняється від навчання в інших навчальних закладах фахівців переважної більшості професій. Театральна педагогіка, віддаючи належне процесу навчання, тобто передачі вмінь і навичок від вчителя до учня, вважає за краще, проте, назвати вищезгаданий процес не «навчанням актора», а «вихованням актора». Таким чином, важко переоцінити роль особистості педагога в цьому творчо-педагогічному процесі.

Отже, професійне формування і становлення творчої особистості актора в театральній школі за традицією проходить всередині акторською майстернею, яку веде художній керівник або майстер, як його заведено називати. Це режисер-педагог або актор-педагог, яскрава творча особистість. Саме майстерня і є власне школою, тут відбувається передача вмінь і навичок безпосередньо від педагога до учня, тут можна простежити спадкоємність

методики навчання актора. Саме художній керівник майстерні, як правило, і є носієм школи, яку він отримав, у свою чергу, від лідера тієї майстерні, в якій проходило його навчання.

Новизна дослідження

У більш складних випадках, як, наприклад, в кіно-, телемистецтві, акторська техніка стає помітною, як під лупою, тому робота актора над собою зростає вдвічі. Тобто потрібен комплексний підхід при створенні ролі у сучасному світі високих технологій. Сьогодні деякі теоретичні передумови акторської майстерності й освіти здаються занадто канонізованими й непереконливими. На практиці актор зазвичай не справляється зі своїми задачами тим самим понижує свою значущість, що відбивається у всіх сферах його діяльності.

Якщо актор зрозуміє основні засади класичних технологій і проведе їх через призму сучасності й власну індивідуальність, то спектр його ролей і можливостей розшириться в декілька разів. Сучасний світ потребує розумного актора, який сам знає, що від нього хоче режисер і може створити роль самостійно, але це неможливо без попереднього детального вивчення теоретичних засад акторської майстерності.

Висновки

Дослідження професійного акторського апарату привело нас до думки, що актор повинен навчитися під час роботи над роллю думати не про накопичення технічних елементів (використання резонаторів і т. п.), а про усунення тих перешкод, які стають помітними. А це

означає, що техніка актора ніколи не виступає чимось завершеним, завжди, на кожному етапі пошуків з'являються нові технічні обмеження і труднощі, але на більш високому рівні, і весь час, знову і знову, необхідно їх долати, починаючи з найпростіших вправ. Це має відношення до всіх елементів гри, до пластики тіла, жести, конструювання маски особи, до кожної частинки акторської тілесності. Але самою вирішальною проблемою в цьому процесі залишається духовна техніка.

У ході роботи виявлено, що процес навчання суто індивідуальний і передбачає використання різноманітних форм, методів навчання і способів організації діяльності вихованців з урахуванням їх особистісних особливостей. Стає принципово важливою така організація навчання, при якій актор є суб'єктом діяльності й може самореалізуватися відповідно до властивих йому індивідуальних пізнавальних можливостей.

Виявлено, що рівень викладання практичних дисциплін в сучасній театральній педагогічній школі України незмірно виріс. Нескінченна різноманітність стилів, жанрів та напрямів сучасної літератури висуває особливі вимоги й до інтелектуальної підготовки актора. Літературна основа сучасного театру вимагає від нього знання в рівній мірі й класики, і сучасності.

Стає зрозумілим, що сучасний актор має перед собою безліч відчинених дверей, технік, що були виявлені та вдосконалені протягом двох століть. Індивідуальний характер навчання сучасного актора, наразі є найбільш популярним та практичним, але основні класичні принципи залишаються незмінними.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гительман, Л.И., 2001. *Уроки истории театра*. Санкт-Петербург: Сотис.
- Зинкевич-Евстигнеева, Т., Фролов, Д. и Грабенко, Т., 2002. *Технология создания команды*. Санкт-Петербург: Речь.
- Клитин, С.С., 2006. *30 лет с Ярославлем*. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт.
- Клитин, С.С., 2006. *Возрождение студийного обучения*. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт. С.13-20.
- Лехин, И.В., Локшина, С.М., Петров, Ф.Н. и Шаумян, Л.С., 1964. *Словарь иностранных слов*. Москва: Советская энциклопедия.
- Логвинов, И.И., 2007. *Дидактика: история и современные проблемы*. Москва: БИНОМ.
- Любимов, Б., 2012. Интервью газете Культура. 90-е выбили из педагогики профессионалов. *Культура*, 2-15 марта.
- Макаров, С.М., 2006. *Театр, эстрада, цирк*. Москва: КомКнига.
- Толшин, А.В., 2002. *Рыцарь актерской науки*. Санкт-Петербург: Речь.
- Шишигин, Ф.Е., 2013. *Беседы о режиссуре: Основы режиссуры для будущих актеров*. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт.

REFERENCES

- Gitelman, L.I., 2001. *Uroki istorii teatra* [Lessons from the history of the theater]. St. Petersburg: Sotis.
- Zinkevich-Evstigneeva, T., Frolov, D. and Grabenko, T., 2002. *Tekhnologiia sozdaniia komandy* [Technology of team building]. St. Petersburg: Rech.
- Klitin, S.S., 2006. *30 let s yaroslavlem* [30 years with Yaroslavl]. Yaroslavl: Iaroslavskii gosudarstvennyi teatralnyi institut.
- Klitin, S.S., 2006. *Vozrozhdenie studiinogo obuchenii* [Revival of studio training]. Iaroslavli: Iaroslavskii gosudarstvennyi teatralnyi institut. pp.13-20.
- Lekhin, I.V., Lokshina, S.M., Petrov, F.N. and Shaumian, L.S., 1964. *Slovar inostrannykh slov* [Dictionary of foreign words]. Moscow: Sovetskaia entciklopediia.
- Logvinov, I.I., 2007. *Didaktika: istoriia i sovremennye problemy* [Didactics: history and contemporary problems]. Moscow: BINOM.
- Liubimov, B., 2012. *Interviu gazete Kultura. 90-e vybili iz pedagogiki professionalov* [Interview to the Kultura newspaper. 90 knocked out of the pedagogy of professionals]. Kultura, 2-15 March (7).
- Makarov, S.M., 2006. *Teatr, estrada, tsirk* [Theater, stage, circus]. Moscow: KomKniga.
- Tolshin, A.V., 2002. *Rytcar akterskoi nauki* [Knight of actor science]. St. Petersburg: Rech.
- Shishigin, F.E., 2013. *Besedy o rezhissure: Osnovy rezhissury dlia budushchikh akterov* [Conversations about Directing: Basics of Directing for Future Actors]. Yaroslavl: Iaroslavskii gosudarstvennyi teatralnyi institut.

**РОЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО АКТЁРА**Елена Левченко^{1а}, Юлия Литвиненко^{2а}

¹ доктор философских наук, старший научный сотрудник,
профессор кафедры тележурналистики и мастерства актёра;
e-mail: levch@bigmir.net; ORCID: 0000-0002-0739-9777

² магистр кафедры тележурналистики и мастерства актёра;
e-mail: Jlitvinenko21@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5513-3757

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – анализ исторических и культурных факторов зарождения, формирования, эволюции и разработки профессиональных актёрских технологий. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления, предметное поле которых касается мастерства актёра. **Научная новизна работы** заключается в комплексном подходе к понятию актёрской технологии подготовки к роли, как к объекту гуманитарных исследований и культурологического осмысления этого феномена в контексте тенденций развития актёрского искусства. **Выводы.** Даже несмотря на стремительное развитие и изменение позиции современного актёра, основные классические технологии до сих пор актуальны и активно используются при создании роли. Современный актёр имеет широкий спектр выбора актёрских техник. Поиск индивидуального подхода к подготовке к роли занимает лидирующее место среди актёров и теоретиков.

Ключевые слова: актёр; технологии; роль; классические методы; система; синтез технологий; современный актёр

**THE PROFESSIONAL EDUCATION ROLE IN THE FORMATION
OF A MODERN ACTOR**Olena Levchenko^{1а}, Yuliia Lytvynenko^{2а}

¹ Doctor of Philosophy, Senior Research Officer, Professor at the Department of TV Journalism and Acting Art;
e-mail: levch@bigmir.net; ORCID: 0000-0002-0739-9777

² Master at the Department of TV Journalism and Acting Art;
e-mail: Jlitvinenko21@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5513-3757

^а Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the work is to analyse the historical and cultural factors of the origin, formation, evolution and the professional acting technologies development. **Methodology** of the research is the application of general scientific principle of objectivity, cultural, and structural and functional analytic methods in the analysis of the theoretical work of artistic direction, the subject field of which concerns the actor's skill. **Scientific novelty** of the work consists of a comprehensive approach to the concepts of actor technology of preparation for a role as an object of humanitarian research, and cultural understanding of this phenomenon in the context of trends in the development of acting art. **Conclusions.** Even despite the rapid development and changing position of the modern actor, the basic classical technologies are still relevant and actively used in creating a role. A modern actor has a wide range of choices of acting techniques. Searching an individual approach to the preparation for a role takes the leading place among actors and theorists.

Keywords: actor; technology; role; classical methods; system; synthesis of technologies; modern actor



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170855
УДК 792.024.3-051+791.636]:111.852(6)**ДОСЛІДЖЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ АФРИКАНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ
ХУДОЖНИКОМ-ГРИМЕРОМ ДЛЯ ЇЇ ВТІЛЕННЯ В ТЕАТРІ ТА КІНО****Зоя Кравченко***заслужений працівник культури України, старший викладач кафедри оперної підготовки;
e-mail: selestina1976@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9476-480X
Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна***Ключові слова:**Африка;
грим;
краса;
шрамування**Анотація**

Мета дослідження – огляд та аналіз матеріалів щодо поняття краси в африканських племенах та порівняння цих стандартів для кращого втілення певних елементів на сцені та кіноекрані. **Методологія дослідження** базується на дослідному методі (для визначення специфіки стандартів краси засобом аналізу літературних джерел, фото, науково-популярних програм тощо); методі аналізу (для вивчення практичного досвіду та подальшому використанні отриманих матеріалів щодо естетичних символів – на театральних підмостках та екрані); порівняльному методі (для розуміння відмінностей поняття африканського прекрасного з точки зору європейців). **Наукова новизна дослідження** полягає в розгляді недослідженої специфіки розуміння прекрасного африканськими племенами й застосуванні цих специфічних знань на сцені та в кіно. Також проаналізовано, що на українському мистецькому ґрунті африканські мотиви та африканський колорит використовувалися неодноразово, але лише як розуміння чогось дикого та маловідомого, екзотичного. Поняття відмінностей розуміння краси саме окремих племен Африки та їх естетично-територіальних відмінностей не знайшли свого зображення на українських підмостках. Також вперше досліджено такі візуальні характеристики африканської краси як – шрамування. **Висновки.** Систематизація африканських символів краси та відмінностей цих символів за територіальними та племінними ознаками надасть можливість використовувати отриману інформацію для більш точного зображення африканського побуту в театрі та кіно. Адже одним із критеріїв зображення реалістичності життя на сцені та екрані – є точність і деталізація, що безперечно впливає на якість кінцевого продукту (вистави, кінопостановки, телепрограми тощо).

Для цитування:

Кравченко, З. (2019). Дослідження елементів африканської естетики художником-гримером для її втілення в театрі та кіно. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.24-32.

Постановка проблеми

Мистецтво гриму відіграє одну з провідних ролей у створенні художнього образу в музично-театральних тво-

рах. Сучасний театр характеризується яскравими технічними засобами, а також палітрою виразних можливостей мистецтва гриму; історичною правдивістю створених образів – завдяки ши-

рокому використанню інформаційних технологій у з'ясуванні особливостей життя і побуту різних народів, їх ментальності, відмінностей у розумінні естетичних ідеалів краси.

Мета дослідження – огляд та аналіз матеріалів щодо поняття краси в африканських племенах та порівняння цих стандартів для кращого втілення певних елементів на сцені та кіноекрані.

Виклад основного матеріалу

Одним із найбільш цікавих, своєрідних та суперечливих аспектів розуміння естетичної категорії прекрасного є розуміння стандартів краси африканськими племенами. Цей аспект сприйняття стандартів краси та, загалом, розуміння прекрасного в африканських народностей – є недостатньо вивченою категорією у європейському суспільстві, хоча в останні роки інтерес до даної культури проявився у багатьох видах мистецтва, у тому числі й музичному театрі. Так, в художніх реконструкціях старовинних опер Д. Б. Люллі «Кадм і Герміона», Ж. Ф. Рамо «Галантні Індії», К. Монтеверді «Орфей» та ін. у втіленні ритуально-обрядових дій застосовуються елементи африканського або дикунського колориту, який завдяки тривалій ізоляції від цивілізаційних процесів зберіг ознаки побуту, звичаї та обряди прадавньої культури певного регіону. У творі українського композитора Т. Бачул «Game-X, або подорож у музичному просторі», прем'єра якого відбулася 29 листопада 2013 року у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва, африканський колорит можна спостерігати в костюмах, пластиці, горловому співі та гримі.

Доцільно зазначити, що презентацію африканської тематики можна спостерігати й в кінематографі. Так, зокрема у стрічках «Мільйони років до нашої ери», «Дві стріли», «Поїдемо до Америки», «Міклухо-Маклай» у науково-популярних фільмах «У пошуках Мінги. Племена Хамар і Каро», «Плем'я Самбуру. Африка. Кенія» та ін. Ступінь історичної достовірності, автентичності створення художніх образів на африканську або прадавню тематику у творах мистецтва спонукала до наукового пошуку провідних дослідників у царині особливостей прикрашання людини гримом, масками, татуваннями тощо відповідно до специфіки ритуально-обрядових дій. Так, еволюцію елементів сценічного гриму від мисливського маскування та маски до художнього оформлення ритуально-обрядових дій досліджував А. Д. Авдєєв (1964). Особливості прикрашання обличчя і тіла в залежності від побутових обставин і функціонального призначення заходу (розваги, ритуально-обрядові дії, сакральні дії тощо) розглядав німецький вчений, етнограф Ю. Ліпс (2003) Специфіку прикрашання обличчя і тіла у відповідності до функціональних особливостей танцю в контексті первісного мистецтва досліджувала Е. Корольова (1977).

Однак, поза їх увагою залишилося з'ясування відмінностей розуміння краси різними народами на стадії зародження цивілізації, що збереглася у деяких народів Африки, Австралії, Океанії, Південної Америки, які в результаті довготривалої ізоляції від іншого світу зберегли побут, звичаї та обряди, характерні для прадавнього суспільства. Визначення характерних особливостей прикрашання людського обличчя та тіла в культурі різних народів країн Африки надалі можуть бути стилізовані до сучас-

них режисерських інтерпретацій музично-театральних творів з африканським або прадавнім колоритом.

Теоретичним підґрунтям статті стали дослідження істориків, етнографів ХІХ – початку ХХ сторіччя таких, як Гросе Е. (2011), Е. Б. Тейлора (1989), Г. Шурца (2010), книжка Т. Поленової «Найдивніші звичаї й традиції народів світу» (2011). Аналітичною базою статті стали зокрема відеоверсії опер Ж. Б. Люлли «Кадм і Герміона» (режисер-хореограф Л. Бенджамін), Ж. Ф. Рамо «Галантні Індії» (режисер А. Щербань), К. Монтеверді «Орфей» (режисер Ж. Дехло), мюзиклу «Game-X, або подорож у музичному просторі» (режисер В. Хоменко), науково-популярні фільми про звичаї та побут народів Африки.

Грим здавна покликаний робити людину вродливішою, підкреслювати її кращі якості або ж приховувати недоліки. Існують й сакральні традиції прикрашання обличчя, тіла. Так, африканці любили прикрашати свої тіла з найдавніших часів. Про це можна судити, зважаючи на наскельні малюнки в печерах Тассилін – Аджера, Сахара (яким 8-9 тисяч років), де тіла зображених людей вкриті орнаментом. Ця любов збереглася і донині. Малюнки на тілі – це не просто краса, за словами дослідниці Т. Поленової «вони можуть нести й змістовне значення: вказувати на соціальний статус, походження і навіть віру. Так, тіло африканського воїна, вкрите спеціальною фарбою, має стати менш вразливим для ворога» (2011, с.68). Фарба на тілі також покликана відлякувати злих духів. Вважається, що церемоніальний орнамент під час ритуалу переносить особу із реального життя до світу духів, захищає від негативного впливу та створює зв'язок із пращурами. В деяких племенах Африки прикрашають

тіло малюнками тільки під час особливих випадків – весілля, скорботи, церемонії ініціації. Існують такі африканські племена, де малюнки на тілі наносять постійно свіжі.



Розпис по тілу глиною (Кенія, Східна Африка)



Плем'я Кікую (Кенія, Східна Африка)

Колір малюнку має символічне значення, як правило в кожному племені – свої кольори й власне розуміння їх змісту. Наприклад, червоний колір крові,

для багатьох груп Центральної Африки є символом життя, радості та здоров'я. Знахарі розмальовували тіла хворих червоною фарбою, аби стимулювати життєві сили. А от для племені Ашанті із Гани або Бакуба із Заїру червоний – це колір скорботи.

Білий колір – для багатьох африканських племен символізує зв'язок із духами пращурів (для одних племен – зі злими духами, для інших – дружніми). Білий колір часто використовується в церемоніях ініціації, де він символізує чистоту. У багатьох народів під час цього обряду батька близнюків також покривають білою фарбою, тим самим виділяючи його з-поміж інших і підкреслюючи його наближене положення та зв'язок із потойбічними силами, результатом дій яких і пояснюється народження двійнят.

Використання кольорів у розмальовуванні тіла регламентоване віком. Червоний та білий – перші кольори, які дозволені для використання дітям віком від восьми років. Коли хлопчик стає підлітком, додається жовтий, а чорний дозволяється використовувати тільки після проходження ініціації. Тих, хто використовує кольори не за віком можуть покарати.

Раз на рік у племені Водабе, Нігер, проходить свято Геєревол, під час якого влаштовується «парад женихів». Молоді хлопці, користуючись нагодою, зовсім не жаліють сил та фарби, аби мати привабливіший вигляд, та, відповідно, справити враження на дівчат. Обличчя вони вкривають щільним шаром фарби, аби досягнути найпривабливішого ефекту: шкіра висвітлюється, вздовж носа наноситься смуга, аби візуально звужити його, ділянка навколо очей та рота затемнюється, аби підкреслити білизну очей та зубів.



Хлопець племені Водабе (Нігер)

Молоді чоловіки із племені Сурма, південно-західна Ефіопія, кілька разів на рік збираються для проведення дуелі на палицях донга. З такої нагоди на тіла та обличчя наноситься особливий орнамент, у представників різних поселень він свій. Малюнок покликаний підкреслити фізичні переваги того чи іншого учасника і, звичайно ж, справити враження на дівчат.



Хлопець із племені Сурма (Ефіопія)

Ще одне плем'я, що проживає у південно-західній Ефіопії – Каро. Особливий малюнок на тіло наноситься під час переходу з однієї вікової групи в іншу. Для виконання ритуальних танців наноситься малюнок, що символізує різних тварин: плями на грудях та спині – леопард, вузькі смуги над очима – антилопа, рисочки на ногах – шакал.



Чоловік племені Каро (Ефіопія)



Чоловік племені Каро (Ефіопія)



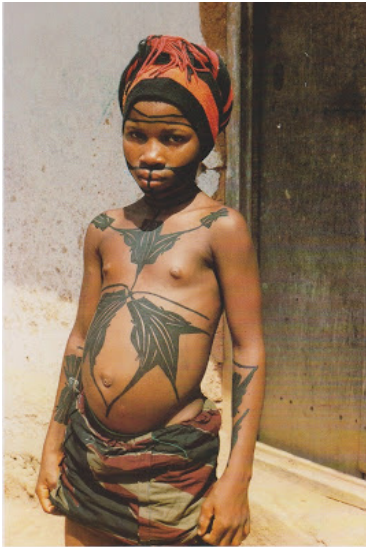
Чоловік племені Каро (Ефіопія)

У племені Нуба, Судан, існує традиція наносити малюнки один одному. Цим займаються всі чоловіки, віком від 17 до 30 років. Орнамент ніколи не повторюється. Відбувається своєрідне змагання, під час якого малюнки виносяться на розсуд племені. Невдах публічно висміюють за погано підібрані кольори або неохайно виконані узорі.

Молоді хлопці племені Ксхоса, Південна Африка, як пише Тейлор Є. Б. проводять по кілька місяців віддалено від дому. Це частина ритуалу ініціації. Вони проходять «обряд обрізання, кожен день покриваючи своє тіло білою фарбою, розмовляючи особливою – ритуальною мовою. Хлопці в цей час споживають тільки певну, дозволена їжу. Білий колір в даному випадку символізує очищення й особливий перехідний статус» (1989, с.47).

У племені Лома, Гвінея, тіла розфарбовують лише жінки. Під час обряду ініціації дівчата запрошують художника. Кожна родина хоче привернути увагу, аби саме у їх дитини був найкрасивіший орнамент. Малюнок наноситься чорною

фарбою, іноді з невеликим вкрапленням білого кольору.



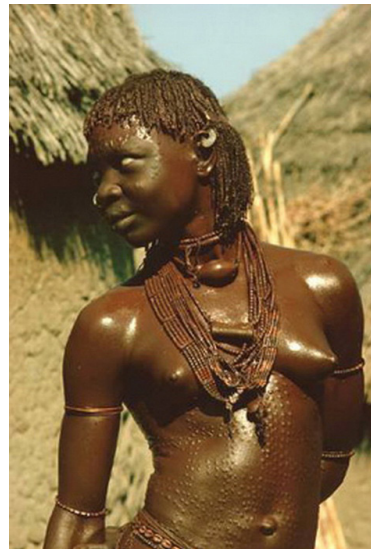
Жінка племені Лома (Гвінея)

Один з видів прикрашення тіла – шрамування. Це давня традиція, яка за словами дослідника А. Г. Штурц – до сих пір практикується серед деяких племен Австралії, Нової Гвінеї, а найбільше – серед племен Західної Африки. «Візерунки зі шрамів на тілі мають свою мову. Вони можуть розповісти про приналежність особи до тієї чи іншої етнічної групи, про сім'ю власника шрамів, про його вік» (2018, с.41). У багатьох племенах шрами гарантують успіх у протилежної статі: чоловік або жінка, не прикрашені орнаментом зі шрамів, вважаються не гарними боягузами, що не наважились стерпіти біль.

Послідовність появи орнаменту на тілі та його дизайн регламентуються традицією. Так, в деяких племенах Гаанда (Нігерія), шрами дівчаткам починають наносити вже з п'яти років. Спочатку малюнок наноситься на животі, через певні

проміжки часу додаються малюнки на чолі, передпліччі, талії, стегнах. Всього – вісім ділянок тіла, після чого дівчинка вважається готовою до заміжжя.

А от у племені Нуба, в Судані, жінок прикрашають шрами протягом всього життя. Шрами зображують їх життєві етапи. Перші насічки роблять дівчатам у віці 10 років. Візерунки наносять на талію. Пізніше, коли дівчинка дорослішає, прикраси наносять на ділянку грудей. Потім, під час народження дітей, візерунки додають на спину, руки та ноги.



Жінка племені Нуба (Судан)

У племені Бетамаррайб, у Беніні, перші шрами наносять дітям, віком 3 років. Якщо дитина померла до шрамування, її навіть не хоронять на кладовищі, оскільки не вважають за члена племені. Візерунок, що наноситься, визначають по тому, як впадуть п'ять мушель. Вважається, що ними керує душа дитини, яка і вказує який дизайн підійде саме їй. Представники племені прикрашають шрами не лише тіла, але й обличчя.



Людина племені Бетамаррайб (Бенін)

Чоловіки племені Шиллук із Судану прикрашають чоло ланцюжком із бусиноподібних шрамів, а чоловіків племені Табва із Заїру можна впізнати за низкою довгих смуг, що пересікають щоки та чоло.



Чоловіки племені Шиллук (Судан)

«Техніка нанесення шрамів практично однакова в усіх племенах: гачком або ж колючкою піднімається шкіра, а потім надрізається. Процес болючий» (Штурц, 2018, с.14). Іноді в рану втирається зола. Потрібно мати неабиякий досвід і вміння, аби шрами були потрібного розміру та форми. Це, своєрідне мистецтво.

Висновки

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що африканське

мистецтво розпису по тілу та шрамування мають глибоке історичне коріння. Малюнок має сакральне значення, його розмір та колір регламентовані віком особи, яку прикрашають. Це, окрім прикраси, своєрідний паспорт для тих, хто близький до природи та вміє «читати» такі малюнки. В статті розглянуто особливості розуміння естетичної категорії прекрасного з точки зору африканських народів. Визначено особливості гриму, малюнків, татуювання, шрамування у різних африканських племен, з'ясовано їх функціональне призначення. Проаналізовано характер їх застосування відповідно до певних життєвих ситуацій. Визначено специфіку трансформації африканського мистецтва розпису по тілу, татуювання та шрамування в сучасних версіях музично-театральних творів з африканським або первісним колоритом.

Отже, кожний африканський регіон має свої визначені культурні та естетичні відмінності. Для відтворення на сцені або на екрані побуту життя (особливо племінного) африканців, потрібне досконале володіння історичним та культурним матеріалом. Особливо важливою в цьому сенсі є робота гримера. Адже для достеменного втілення сценічного або кінообразу, майстер вивчає регіональні особливості побуту африканців (кольору, малюнкового розпису тіла, шрамування). Для відтворення елементів шрамування майстер-гример використовує складний грим із застосуванням матеріалів на кшталт гумозу. Використання всіх візуальних елементів африканського побуту дасть можливість глядачеві зануритися і відчувати справжню реалістичність побуту певного регіону Африки.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авдеев, А.Д., 1959. *Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе*. Москва: Искусство.
- Авдеев, А.Д., 1964. *Маска и ее роль в процессе возникновения театра*. Москва: Наука.
- Гроссе, Э., 2011. *Происхождение искусства*. Перевод с немецкого языка. 2-е изд. Москва: Libroком.
- Королева, Э.А., 1977. *Танец, его происхождение и методы исследования*. Кишинев: Штиинца.
- Липс, Ю., 2003. *История древних цивилизаций. Нравы и обычаи разных народов*. Киев: Амадей.
- Поленова, Т., 2011. *Самые удивительные традиции и обычаи народов мира*. Ростов на Дону: Феникс.
- Тейлор, Э.Б., 1989. *Первобытная культура*. Перевод с английского языка. Москва: Политиздат.
- Штурц, А.Г., 2018. *Дикие племена Африки. Жизнь и особенности туземцев*. Москва: Наука.
- Шурц, Г., 2010. *История первобытной культуры*. Перевод с немецкого языка. В: Т. 2: Материальная и духовная культура. Москва: Красанд.

REFERENCES

- Avdeev, A.D., 1959. *Proiskhozhdenie teatra. Elementy teatra v pervobytno-obshchinnom stroe* [The origin of the theater. Elements of the theater in the primitive communal system]. Moscow: Iskusstvo.
- Avdeev, A.D., 1964. *Maska i ee rol v protsesse vzniknoveniia teatra* [The mask and its role in the process of the emergence of the theater]. Moscow: Nauka.
- Grosse, E., 2011. *Proiskhozhdenie iskusstva* [The origin of art]. Translation from German. 2nd ed. Moscow: Librokom.
- Koroleva, E.A., 1977. *Tanets, ego proiskhozhdenie i metody issledovaniia* [Dance, its origin and methods of research]. Chisinau: Shtiintca.
- Lips, Iu., 2003. *Istoriia drevnikh tsivilizatsii. Nrawy i obychai raznykh narodov* [History of ancient civilizations. The customs and customs of different nations]. Kyev: Amadei.
- Polenova, T., 2011. *Samye udivitelnye traditcii i obychai narodov mira* [The most amazing traditions and customs of the peoples of the world]. Rostov on Don: Feniks.
- Teilor, E.B., 1989. *Pervobytnaia kultura* [Primitive culture]. Translation from English. Moscow: Politizdat.
- Shturtc, A.G., 2018. *Dikie plemena Afriki. Zhizn i osobennosti tuzemtcsev* [Wild tribes of Africa. Life and features of the natives]. Moscow: Nauka.
- Shurtc, G., 2010. *Istoriia pervobytnoi kulury* [History of primitive culture]. Translation from German. In: Vol. 2: Materialnaia i dukhovnaia kultura. Moscow: Krasand

ИЗУЧЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ АФРИКАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ ХУДОЖНИКОМ-ГРИМЁРОМ ДЛЯ ЕЁ ВОПЛОЩЕНИЯ В ТЕАТРЕ И КИНО

Зоя Кравченко

Заслуженный работник культуры Украины, старший преподаватель кафедры оперной подготовки;
e-mail: selestina1976@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9476-480X
Национальная музыкальная академия им. П. И. Чайковского

Аннотация

Цель работы – обзор и анализ материалов относительно понятия красоты в африканских племенах и сравнительная характеристика этих стандартов для лучшего воплощения определённых элементов

на сцене і на киноекрані. **Методологія дослідження** базується на опытном методі (для определения специфики стандартов красоты посредством анализа литературных источников, фото, научно-популярных программ и т. д.); методі аналізу (для изучения практического опыта и дальнейшем использовании полученных материалов относительно эстетических символов – на театральных подмостках и экране); сравнительном методі (для понимания различий понятия африканского прекрасного с точки зрения европейцев). **Научная новизна исследования** заключается в изучении неисследованной специфики понимания прекрасного африканскими племенами и применении этих специфических знаний на сцене и в кино. Также проанализировано, что украинскими режиссёрами африканские мотивы и африканский колорит использовался неоднократно, но лишь в качестве понимания чего-то дикого и малоизвестного, экзотического. Понятие различий понимания красоты именно отдельных племен Африки и их эстетическо-территориальных различий не было отражено на украинских подмостках. Также впервые исследованы такие визуальные характеристики африканской красоты как – шрамирование. **Выводы.** Систематизация африканских символов красоты и различий этих символов относительно территориальных и племенных признаков даст возможность использовать полученную информацию для более точного отражения африканского быта в театре и кино. Ведь одним из критериев отображения реалистичности жизни на сцене и экране – являются точность и детализация, что бесспорно влияет на качество конечного продукта (театральные спектакли, кинопостановки, телепрограммы и т. д.).

Ключевые слова: Африка; грим; красота; шрамирование

STUDYING THE ELEMENTS OF AFRICAN ESTHETICS BY MAKEUP ARTIST FOR THEIR IMPLEMENTATION IN THEATER AND CINEMA

Zoia Kravchenko

Honored Culture Worker of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Opera Training;
e-mail: selestina1976@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9476-480X
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to review and analyze materials regarding the concept of beauty in African tribes and the comparative characteristics of these standards for the best implementation of certain elements on the stage and on the silver screen. **The research methodology is based** on an experimental method (to determine the specificity of beauty standards through the analysis of literary sources, photos, popular science programs, etc.); the method of analysis (for the study of practical experience and further use of the materials obtained regarding aesthetic symbols on the theatrical stage and screen; comparative method (for understanding the differences of African concept of beauty from the point of view of Europeans). **The scientific novelty of the study** lies in the study of the unexplored specifics of beauty understanding by African tribes and application of this specific knowledge on stage and in movies. It was also analyzed that the Ukrainian directors used African motifs and African coloring repeatedly, but only as a way of understanding something wild and little-known, exotic. The concept of differences of beauty understanding of the particular individual tribes in Africa and their aesthetic-territorial differences was not reflected on Ukrainian stage. Also such visual characteristics of African beauty as scarification was investigated for the first time. **Conclusions.** Systematization of African symbols of beauty and the differences of these symbols regarding territorial and tribal characteristics will make it possible to use the information obtained to more accurately reflection of African life in theater and cinema. Indeed, one of the criteria for displaying realistic life on the stage and on the screen is accuracy and details, which undoubtedly affects the quality of the final product (theatrical performances, film productions, TV programs, etc.).

Keywords: Africa; makeup; beauty; scarification



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170861
УДК 070:910.4(82-92+7.097)

ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРІВ ТРЕВЕЛ-ЖУРНАЛІСТИКИ

Ігор Печеранський^{1а}, Влада Катренко^{2а}¹ доктор філософських наук, доцент; e-mail: ipecheransky@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4722-2332² магістрант кафедри тележурналістики та акторської майстерності;
e-mail: VladaKatrenko@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5691-9425^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**тревел-журналістика;
жанр;
подорожні нариси;
тревел-шоу**Анотація**

Мета дослідження – за останні 5 років на телебаченні зростає питома вага тревел-контенту, майже на кожному каналі є своя телепередача про подорожі, виходять фільми й репортажі, а у більшості друкованих видань є окремі розділи, присвячені туризму. Та попри великий обсяг досі немає ґрунтовного дослідження появи, створення та класифікації особливостей жанрів тревел-журналістики. Це дає можливість говорити, що процес глобалізації з його невіддільною комерціалізацією ЗМІ, що змінив сприйняття тревел-журналістики з новинного розслідування на легку розважальну програму. А умовах розвитку технічного прогресу, тревел-продукти є одними із найбільш інформаційних джерел, а головне – найбільш правдивих і сучасних, що дозволяє пізнавати образ, особливості та менталітет однієї нації в свідомості іншої на цей момент. **Методологія дослідження** полягає у використанні описового методу, що показує текстуру і характеристику жанрів тревел-журналістики, і методу аналізу, що вивчає дослідження специфіки проблем роботи кореспондента-мандрівника в цих жанрах. Та структурно-комплексного методу (з метою встановлення скелетних взаємозв'язків між жанрами й формування основного принципу для консеквективного і систематичного підходу до проблеми тревел-продукту). **Наукова новизна** результатів полягає у апробації наукової проблеми, а саме у визначенні принципів та методів тревел-журналістики. Також полягає в демонстрації суспільної користі та потребі в наявності й формуванні тревел-журналістики. **Висновки.** Проаналізовано, що тревел-публіцистика містить власну специфіку, а різноманітні тревел-програми намагаються зацікавити глядача, підняти настрій, повідомити про події, географію, культуру, мистецтво інших держав. Новітніми й найбільш популярними конфігураціями споживання «літератури подорожей» в постмодерному соціумі є подорожні нариси у публіцистиці й тревел-телешоу на телебаченні. Сучасна публіка не вимагає деталізації, вона хоче побачити видовишне дійство на екрані. Публіка бажає відчувати себе очевидцем тих подій і ситуацій, в які потрапляє ведучий, тому що будь-кому з нас важливо відчувати свою залученість до чогось великого – в цьому авторам і допомагають різноманітні жанрові прийоми.

Для цитування:

Печеранський, І. та Катренко, В. (2019). Характеристика жанрів тревел-журналістики. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.33-41.

Постановка проблеми

Освічену людину завжди цікавить те, що відбувається за межами її рідної

країни. Історія, культура і побут різних народів, знамениті, визначні пам'ятки, відомі особистості та навіть особливості національних кухонь – про все

© Ігор Печеранський, Влада Катренко, 2019

Надійшла 10.02.2019

це розповідає тревел-журналістика. З упевненістю можна стверджувати, що це особлива й унікальна галузь журналістики, яка ніколи не втратить свою актуальність і залишиться як і раніше популярною серед читачів.

Актуальність роботи обумовлена насамперед тим, що на сьогодні одними з найбільш зажаданих і затребуваних видань вважаються програми, блоги й журнали, присвячені подорожам, відкриттям і дослідженням.

Тревел-журналістика відрізняється синтетичним характером: вона поєднує в собі не тільки розвагу аудиторії, а й просвітництво, донесення до читача нових знань і фактів про світ.

Отже, журналістика подорожей – це особливий напрямок, який ставить перед собою завдання збирати найбільш цікаву, бентежну, актуальну інформацію про побут, культуру, історію, мистецтво різних країн, а потім передавати зібрані дані аудиторії. При цьому слід зазначити, що тревел-журналістика розвивається не тільки на сторінках друкованих видань, але також, що не менш важливо, на телебаченні та в Інтернеті. Розвиток технологій і розширення способів інформування аудиторії здійснили значний вплив на становлення продукту, орієнтованого на подорожі. Звичайно, особливий інтерес представляють різні телевізійні програми, а також цілі канали, виділені для передач про світ. Деякі з передач становлять собою масштабні розважальні шоу, які передають унікальну і часто приголомшливу інформацію про різні країни в незвичайному форматі. Також певну роль у розвитку преси подорожей зіграли інтернет-простір і блогосфера. Сьогодні більшу популярність мають блоги про подорожі, які пропонують читачеві ознайомитися

не тільки з текстовою складовою матеріалу, а й подивитися відео і послухати аудіозаписи. Подібна мультимедійність і можливість постійно бути в курсі подій якнайкраще привертає і розважає сучасну аудиторію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Попри важливість тревел-журналістики, її феноменом як полем для серйозних наукових досліджень з боку теорії комунікацій та інших журналістських дисциплін, як і раніше незаслужено нехтують (Колісниченко, 2008, с.97-98). Теоретичних робіт про тревел-журналістику досі небагато. Правда, в останні два десятиліття на Заході вийшло кілька ґрунтовних робіт, присвячених тревел-журналістиці – як монографій, так і збірників статей і публікацій в наукових журналах. Варто відзначити, наприклад, книги професора університету Ноттінґем Трент (Англія) Тіма Янгс (2002, с.343; 2013, с.240), збірники статей про тревел-журналістику під редакцією Ф. Хануш і Е. Фюрзіх (2014, с.292), а також доктора Гленна Хупера з Каледонського університету Глазго і Т. Янгс (2004, с.200). Наприклад, в Росії про різні аспекти тревел-журналістики пишуть і захищають дипломи студенти факультету журналістики МГУ, проблематика цього напрямку стає і темою дисертацій. Однак поки російською мовою опубліковано всього кілька робіт, які, щоправда, не охоплюючи детально явище в широкому контексті, концентруються на деяких приватних питаннях тревел-журналістики. Як приклад можна привести статтю Т. Ю. Редькіної (2014, с.150-160), присвячену етичним і культурно-мовним нормам в тревел-медіатексті, і статті І. В. Показаньєвої (2013),

що розглядає деякі актуальні проблеми тревел-журналістики на прикладі телебачення.

Звичайно ж, не можна сприймати за зразок книгу «Тревел-журналістика» під «авторством» Джессі Рассела і Рональда Кона (2013, с.108). Справа в тому, що дане видання являє собою компіляцію відомостей, що знаходяться у вільному доступі в «мережі», а солідність звучання іноземних імен авторів – це не більше ніж оригінальний псевдонім редакторів, під яким публікуються книги на абсолютно різні теми. Публікацій же про практику роботи тревел-журналіста, а тим більше, про методику навчання творчості в цій сфері у нас немає взагалі.

Мета дослідження – завданням цієї статті є класифікація жанрів подорожньої журналістики, та розкриття їх особливостей у роботі автора.

Виклад основного матеріалу

Тревел-журналістика (від англ. Travel journalism) в сучасній теорії масових комунікацій – це особливий напрямок журналістики, який надає масовому споживачеві інформацію про подорожі, зачіпає теми історії, географії, культури, мистецтва, туризму, етики, філософії та інші. Сьогодні саме цей напрямок журналістики впливає на національну самоідентифікацію людей, перетворює інформацію з одного культурного контексту в інший, формує в аудиторії певний образ різних культур і ментальностей, часто детермінований PR-агентствами й редакторами друкованих ЗМІ, телепрограм і веб-сайтів. «Незаслужене нехтування тревел-журналістикою парадоксальне, тому що відбувається під час зсуву фокуса мас-медіа з хард-

ньюс (англ. Hard-news) на софт-ньюс (англ. Soft-news), тобто з серйозної інформації на розважальну і дозвільну» (Мерриман, 2003).

Продовжуючи цей термінологічний ряд, погоджуємось з іноземними дослідниками, що популяризації тревел-журналістики сприяють процеси конвергенції ЗМІ й експансії інфотейнменту на телебаченні, в інтернеті – суміші інформації та розваги – як дуже важливого тренду розвитку сучасних ЗМІ. При цьому, не зважаючи на письменницькі пристрасті, усвідомлюємо, що тревел-журналіст займається перш за все інформаційною журналістикою, а не літературою, причому незалежно від характеру ЗМІ. Проблема полягає в тому, що дорожні нариси можна створювати в набагато більш обмежених умовах: жанр дозволяє авторам робити емоційні замітки без урахування вимог ЗМІ, долучати вигадані елементи й використовувати художні засоби.

Тревел-журналістика відрізняється різноманіттям форм текстової та графічної інформації й широтою охоплених тем. Жанрова різноманітність дозволяє журналісту особисто обрати жанр, в якому він хоче працювати, тому що суворих обмежень у журналістиці подорожей немає.

Найпопулярніший жанр подання такої інформації – репортаж. За класифікацією А. В. Колесніченко, репортаж – це розповідь очевидця, написана так, щоб дати можливість читачеві відчути себе на місці події. Головне в репортажі ефект присутності, коли читач немов бачить, чує і сприймає те, що відбувається разом з журналістом (2008, с.180). Вчений Хупер Глен вважає, що «завдання журналіста-мандрівника – подолати дистанцію, щоб

зробити близьким далеке і чуже. Це далеке і чуже проявляє себе через переживання журналіста, якими він хоче поділитися» (2004, с.200).

Тревел-репортаж відрізняється від інших жанрів більш активною авторською позицією і яскраво вираженим ефектом присутності. Відмінними рисами є актуальність, суспільна значущість, динамічність і наочність викладу (Муха, 2008). Кращий журналіст світу в жанрі travel 2003 року Орхан Джемаль підкреслює, що, репортаж має на увазі наявність чітко поставленого завдання: «Якщо ви їдете в Таїланд як репортер, то ви не описуєте все, що бачите. У вас завжди є завдання, наприклад, написати про тайський бокс. Всі ваші пересування, зустрічі, контакти повинні бути підпорядковані цьому завданню. В даному випадку ви пишете про тоталізатор, про спортсменів, про бізнес, що супроводжує тайський бокс» (2017).

Згідно з А. А. Тертичним, подорожній нарис є описом деяких подій, пригод, зустрічей з різними людьми, з якими автор стикається в ході свого творчого вояжу (подорожі, відрядження тощо) (2000, с.320). Працюючи в жанрі подорожнього нарису, журналіст виступає в ролі оповідача, дозволяючи читачам відчувати всі труднощі подорожі й тим самим стати співучасником своєї творчої поїздки. В основі нарису завжди лежить якась творча ідея, якій підпорядкована розповідь (Муха, 2008).

Згідно з А. А. Тертичним, рекомендація – це аналітичний жанр, основою змісту якого є передова програмна інформація (2000, с.320). На практиці в тревел-текстах вона реалізується в матеріалах, схожих за своєю метою з путівниками. Рекомендація має суто практичний характер, виступає в ролі

порадника для читача-мандрівника. Слід зазначити, що в чистому вигляді ці жанри зустрічаються не так часто. Зазвичай в журналістському тексті присутні елементи різних жанрів. Нові, гібридні форми поєднують в собі ознаки подорожнього нарису й репортажу, а також елементи практичної інформації для мандрівників.

Однак, найбільш повно інтереси публіцистів і глядачів зображує новий багатогранний жанр «подорож». У «подорожі», як і в дорожньому нарисі, автор використовує такі засоби, як фрагмент-пейзаж, портретні замальовки й включення мікротекстів авторського «я». Однак, на відміну від колійного нарису, в «подорожах» інформація подається гранично коротко і вичерпно (Муха, 2008).

Важливу складовою будь-якого з жанрів є графічні матеріали: карти, фотографії, інфографіка та ін. Вони роблять будь-який матеріал наочним, барвистим і цікавим. Тому можна виділити такі жанри: фоторепортаж – це серія фотографій, яка здатна створити уявлення про те чи інше місто, країну тощо; тревел-фотографія – це жанр фотографії, предметом якого є враження мандрівника, а також те, що він спостерігає в процесі подорожі (культурні та етнічні особливості народів, люди і їхні характери, історичні пам'ятники й визначні пам'ятки, і т. д.). Асоціація фотографів США визначає тревел-фотографію як «фотографію, яка виражає відчуття часу і місця, знімає місцевість і її мешканців, культуру в її природному стані й не має географічних кордонів» (Мерриман, 2003).

Родоначальником професійної тревел-фотографії за кордоном є журнал «National Geographic». Високоякісні знімки зробили цей журнал популяр-

ним. Знаменита на весь світ фотографія «Афганська дівчинка» – це найвпізнаніша обкладинка журналу.

Телевізійну тревел-журналістику теж можна розділити на кілька жанрів:

1) Фільм-травелог. Фільм-подорож, що виник як жанр в 1910-ті роки. У ньому глядачам показувалися закордонні пейзажі, жителі, туристичні визначні пам'ятки й т. д. Акцент в травелогах робиться на місцях і зустрічах, пережитих самим автором і зображених у фільмі. Травелог знімає подорож очима мандрівника-учасника.

2) Документальний тревел-фільм. У більшості випадків показує «реальність» місця і людей без втручання автора, картину того, що відбувається як таку. Документальний фільм про подорожі є своєрідною презентацією закордонних країн і їх жителів і повертає широку різнобікову аудиторію.

3) Тревел-репортаж. Відноситься до тематичного виду репортажів, що виконує культурно-просвітницьку та соціально-педагогічну функцію, досліджуючи життя в різних його проявах. Журналіст є одночасно допитливим екскурсантом (на об'єкті) і екскурсиводом (для глядачів), не підміняючи, однак, тих, хто працює на місці фільмування постійно і може дати більш глибокі й цікаві відомості.

4) Шляховий нарис. У телевізійному дорожньому нарисі події й факти не просто фіксуються, але осмислюються під кутом зору автора, оцінюються, трактуються в світлі його ідейно художньої позиції.

5) Тревел-шоу. Жанр легкої розважальної журналістики, що набирає популярність в Україні в останні роки. Як правило, через специфічний формат, тревел-шоу не аналітичне і прина-

лежність цієї категорії до професійної журналістики можна оскаржити. Тревел-журналістика може бути представлена безліччю жанрів. Здебільшого це жанри-гібриди, що поєднують в собі окремі риси репортажу, інтерв'ю, нарису, рекомендації та ін.

6) Інфографіка – це актуальний мультимедійний жанр, за допомогою якого можна уявити великий обсяг інформації в зручному стислому вигляді; один з найпопулярніших ілюстративних жанрів. Це візуальне представлення даних у зручній формі, що дозволяє спостерігачеві швидко розібратися в наданій інформації. Інфографіку застосовують при візуалізації цифр, створенні інструкцій, схем пригод, результатів опитувань. Інфографіка може бути самодостатнім інформаційним матеріалом або частиною складної мультимедійної історії. Цінність інфографіки полягає не лише в візуальній подачі інформації, а й у високій її концентрації.

Інфографіка може бути статичною або динамічною (анімованою). Інфографіка може бути складною, багатосценарною, інтерактивною. За допомогою інфографіки можна показати розвиток події в часі й/або по територіях, порівняння з аналогічною подією, алгоритм поведінки користувача (інструкція), частки, співвідношення, динаміку зміни даних, предмет в розрізі і т. д.

Безумовно, темам інфографіки та журналістики даних можна присвятити окреме дослідження. Звичайно, складні багатосценарні інфографічні проекти повинні створювати окрема команда, в якій обов'язково повинні бути журналіст, продюсер, програміст і дизайнер. Однак просту інфографіку може створити будь-який журналіст за допомогою веб-сервісів Google Charts,

Infogr.am, Pictochart.com, Easel.ly. Інфографіку, виготовлену за допомогою цих сервісів можна вставити на сайт у вигляді html-коду або картинки. Нижче, не вдаючись до типологізації кожного з видів інфографіки по вищевикладеним двом групам, перерахуємо наявні на сьогодні їх форми для отримання загального уявлення:

1) Статична інфографіка – карти, схеми, діаграми та ін.

2) Проста динамічна інфографіка – продовження розвитку статичної, відмітною властивістю якої є наявність інтерактивних елементів (відео, аудіокоментарів, слайд-шоу).

3) Оперативна 3D-реконструкція – створюється на основі технології 3D. Темою зазвичай служать великі події: аварії літаків, техногенні катастрофи. Завдання – реконструкція події і його зображення максимально близьке до реальності. Вимоги – точність збору і аналізу даних.

4) Складна статична схема – займає великий простір, складається з безлічі ілюстрованих і 3D об'єктів.

5) Flash-замітка – складається з тексту, фотографій, відео та ін. Складається редактором, на відміну від інших видів інфографіки.

На відміну від інших видів мистецтва, творчі можливості кіно, телебачення і будь-яких мультимедійних творів найтіснішим чином пов'язані з розвитком науки й техніки, і глядач знаходиться в процесі постійного навчання декодування екранної знакової й естетичної інформації. Що ж стосується тревел-фільмів та тревел-шоу, то технічна і технологічна складова грають тут особливу роль. Наприклад, без спеціальної оптики ми не мали б можливості зняти зблизька диких тварин або

продемонструвати, як на наших очах розпускається квітка, несуться хмари й т. д. Останнім часом з'явилися унікальні пристосування для знімання, наприклад, за допомогою квадрокоптера оператори можуть продемонструвати панорами з повітря, за допомогою різних стабілізаторів (стедикам, ролнін) знімати плавні панорами, в тому числі з літальних апаратів, за допомогою камери GoPro знімати в екстремальних ситуаціях і навіть під водою і т. д.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше зібрано в єдиному викладі всі жанри тревел-журналістики та розкрито особливості новітніх жанрів, таких як тревел-шоу та інфографіка.

Висновки

Підбиваючи підсумки наведеного вище аналізу особливостей тревел-журналів, а також форм подачі матеріалів, хочеться зробити наступні висновки. Журналістика подорожей надає широке поле для творчості й досліджень. Що стосується характеристик найбільш популярних форм подачі матеріалу, то тут слід зазначити, що всі жанри тревел-журналістики мають такі важливі риси. По-перше, активне використання художніх засобів виразності. По-друге, всі матеріали насичені описами, подробицями й деталями. Крім того, важливу роль відіграє і яскраво виражений образ автора, який є стрижнем для більшості публікацій в журналах-тревелогах. Таким чином, можна зробити висновок, що в сучасній журналістиці подорожей переважає сильне творче начало, що підводить до думки про те, що туристична преса – це своєрідний гібрид літератури й журналістики.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Джемаль, О.Г., *Мастерская travel-репортажа*. [online] Доступно: <<http://cloudwatcher.ru/konkursy/08/veter-v-lico/1163>> [Дата обращения 3 января 2019].
- Колесниченко, А.В., 2008. *Прикладная журналистика*. Москва: Издательство Московского университета.
- Муха, А.В., 2015. *Содержательная и жанровая специфика трэвел-журналистики в зависимости от видов СМИ*. [online] Доступно: <http://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2015/07/muxa-fedoseeva_statya.pdf> [Дата обращения 3 января 2019].
- Показаньева, И.В., 2013. Проблемное поле трэвел-журналистики как явления современного медиапространства. *Mediascope*, [online] 3. Доступно: <<http://www.mediascope.ru/node/1385>> [Дата обращения 3 января 2019].
- Рассел, Дж. и Кон, Р., 2013. *Трэвел-журналистика*. Москва: Bookvika.
- Редькина, Т.Ю., 2014. Этические и культурно-речевые нормы в трэвел-медиаэтексте. *Экология языка и коммуникативная практика*, [online] 1, с. 150-160. Доступно: <<http://ecoling.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2014/04/Redkina-T.Y.pdf>> [Дата обращения 3 января 2019].
- Тертычный, А.А., 2000. *Жанры периодической печати*. Москва: Аспект Пресс.
- Glenn, Hoper, Tim Youngs and Jan Borm, 2004. *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate.
- Raymond, A. Merriman, 2003. *The Ultimate Book on Stock Market Timing*. London.
- Hanusch, F., Fürsich, E. and Kavoori A.P., 2014. *Travel Journalism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Youngs, T., 2002. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Youngs, T., 2013. *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

REFERENCES

- Dzhemal, O.G., *Masterskaia travel-reportazha* [Workshop travel-reportage]. [online] Available at: <<http://cloudwatcher.ru/konkursy/08/veter-v-lico/1163>> [Accessed 3 January 2019].
- Kolesnichenko, A.V., 2008. *Prikladnaia zhurnalistika* [Applied journalism]. Moscow: Moscow University Press.
- Mukha, A.V., 2015. *Soderzhatelnaia i zhanrovaia spetsifika trevel-zhurnalistiki v zavisimosti ot vidov SMI* [Content and genre specificity of travel journalism depending on the types of media]. [online] Available at: <http://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2015/07/muxa-fedoseeva_statya.pdf> [Accessed 3 January 2019].
- Pokazaneva, I.V., 2013. Problemnoe pole trevel-zhurnalistiki kak iavleniia sovremennogo mediaprostranstva [The problematic field of travel journalism as a phenomenon of the modern media space]. *Mediascope*, [online] 3. Available at: <<http://www.mediascope.ru/node/1385>> [Accessed 3 January 2019].
- Rassel, Dzh. and Kon, R., 2013. *Trevel-zhurnalistika* [Travel Journalism]. Moscow: Bookvika.
- Redkina, T.Iu., 2014. Eticheskie i kulturno-rechevye normy v trevel-mediatekste [Ethical and cultural-speech norms in the travel-media text]. *Ekologija iazyka i kommunikativnaia praktika*, [online] 1, pp.150–160. Available at: <<http://ecoling.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2014/04/Redkina-T.Y.pdf>> [Accessed 3 January 2019].
- Tertychnyi, A.A., 2000. *Zhanry periodicheskoi pechati* [Genres of the periodical press]. Moscow: Aspekt Press.
- Glenn, Hoper, Tim Youngs and Jan Borm, 2004. *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate.
- Raymond, A. Merriman, 2003. *The Ultimate Book on Stock Market Timing*. London.
- Hanusch, F., Fürsich, E. and Kavoori A.P., 2014. *Travel Journalism*. New York: Palgrave Macmillan.

Youngs, T., 2002. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Youngs, T., 2013. *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРОВ ТРЕВЕЛ-ЖУРНАЛІСТИКИ

Игорь Печеранский^{1а}, Влада Катренко^{2а}

¹ доктор философских наук, доцент; e-mail: ipecheransky@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4722-2332

² магистрант кафедры тележурналистики и актёрского мастерства;

e-mail: VladaKatrenko@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5691-9425

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – определение основных теоретических и практических аспектов, касающихся мастерства актёра, а также выявление особенностей работы актёра над ролью в процессе создания образа персонажа по методологии М. Чехова в создании современного драматургического кинопроизведения. **Методология исследования** заключается в применении системно-аналитического подхода к определению целей и стратегий научного исследования, а именно с помощью специальных методов и приёмов, охарактеризованы сущность и особенности использования собственной методологии в творческой деятельности известного мастера кино и театра М. Чехова. **Научная новизна** заключается в том, чтобы на базе профессиональной техники М. Чехова в пределах заданной концепции создать образ персонажа в современном драматургическом кинопроизведении. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования выяснено, что несмотря на противоположность мнений относительно воспитания актёра, почти все исследователи актёрского искусства сходятся в том, что любой профессиональный актёр должен иметь технологическую базу. В неё входит владение речевым аппаратом, владение голосом в драматическом вокале, владение телом в пластических этюдах и танцем и другие умения, а именно: анализ и разбор роли, создание образа, построение действенной линии персонажа, определение сверхцели героя, нахождение точных внутренних монологов и т. д. В проведённом научном исследовании обнаружено место актёра в аудиовизуальном произведении и определено, что актёр одновременно является и создателем, и инструментом своего искусства, и выполняемые им действия являются материалом для создания образа персонажа. Также в ходе исследования было проанализировано и охарактеризовано создание образа героя в драматургическом кинопроизведении и раскрыты особенности работы актёра над ролью.

Ключевые слова: трансформация; актёр; действие; творчество; образ; перевоплощение; техника

CHARACTERISTICS OF TRAVEL JOURNALISM GENRES

Igor Pecheranskyi^{1а}, Vlada Katrenko^{2а}

¹ Doctor of Philosophy, Associate Professor; e-mail: ipecheransky@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4722-2332

² Master Student of the TV Journalism and Acting Skills Department;

e-mail: VladaKatrenko@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5691-9425

^а Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article. Over the past 5 years, the importance of travel content has increased on television, almost every channel has its own TV program about travelling, films and reports are demonstrated, and the majority of print publications have entire sections devoted to tourism. Despite the large volume, there is still no thorough research of the emergence, creation, and features classification of travel journalism genres. This makes it possible to say that the process of globalization, with its integral commercialization of the

media, has changed the perception of travel journalism from news to light entertainment. In conditions of the development of technical progress, travel products are among the most informational sources, and what is the most important it is the most truthful and modern, which allows you to experience the image, features and mentality of one nation in the mind of another at the moment. **Research methods.** The scientific article uses the descriptive method, shows the texture and characteristics of the travel journalism genres, and the method of analysis, studies the specificity of the work problems of the correspondent-traveler in these genres. The structurally complex method (with the aim of establishing skeletal relationships between genres and the formation of a basic principle for a consequent and systematic approach to the problem of a travel product) has been used. **The scientific novelty** lies in the approbation of a scientific problem, namely, in determining the principles and techniques of travel journalism. It also consists in demonstrating the public benefit and the need for the availability and formation of travel journalism. **Conclusions.** It has been analyzed that travel journalism contains its own specifics, and various travel programs try to arouse the interest of the viewer, cheer up, inform about events, geography, culture, art of other countries. The newest and most popular configurations of "travel literature" consumption in postmodern society are travel essays in journalism and travel television shows on television. The modern audience does not particularly require details; it wants to see the spectacular action on the screen. The public wants to feel like an eyewitness of those events and situations in which the host finds himself or herself, as it is important for any of us to feel our involvement in something significant; and various genre techniques help the authors in this.

Keywords: *travel journalism; genre; travel essays; travel shows*



DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170870
УДК 791.21-028.5(477)"196/198"**АВТОР ТА АВТОРСЬКЕ У КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ
60–70-Х РОКІВ ТА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ****Вадим Скуратівський^{1а}, Олександр Охіда^{2б}**¹ доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури телебачення, заслужений діяч мистецтв України, академік; e-mail: skurativskyi@ukr.net; ORCID: 0000-0001-5338-3912² магістрант факультету кіно і телебачення;
e-mail: vancyber@yahoo.com; ORCID: 0000-0001-7290-7179^а Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Національна академія мистецтв України, Київ, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**автор;
режисер;
авторське;
кінематограф;
індустрія;
радянське кіно;
поетичне кіно;
кіномистецтво**Анотація**

Мета роботи – на основі комплексного аналізу та наявних наукових праць та джерел дослідити систему функціонування українського авторського кінематографу 60–80-х років, тяжкі радянські часи пригнічення індивідуальності та духу українського народу як нації взагалі. З'ясувати відношення теорії авторського кінематографу до українського кіно радянського періоду. А також прослідкувати розвиток видатних українських діячів кіномистецтва та особливості їх творчого самовираження. **Методологія дослідження** базується на дослідах обумовлені проблемами та явищами сучасного екранного мистецтва, його розвиток та приналежність до світової культури. У процесі роботи для вирішення поставлених завдань застосовуються наступні методи: загальнонаукові, аналіз і синтез, а також філологічний, текстологічний, структурний, порівняльно-зіставний, порівняльно-історичний. Вивчення праць мистецтвознавчої бази про досягнення у українському та світовому кінематографі. Аналіз творчих робіт видатних українських режисерів, письменників, сценаристів, операторів та акторів. **Наукова новизна** полягає в тому, що особливості та прояви авторського кінематографу України 1960-1980х років повністю недосліджено, матеріали наукової праці мають багато свідчень про існування авторства в українському кіно, тому проаналізовано специфіку мистецтва цього періоду, а також зовнішні чинники які впливають на режисерів під час створення авторського твору. Проаналізовано правову систему періоду, та особливості авторського права в радянську епоху, з'ясовано вплив політичних та юридичних факторів на прояв авторської теорії в українському кіно загалом. **Висновки.** В процесі дослідження, виявлено передумови та причини появи авторської концепції її етнічна та національна особливість, серед традиційних канонів радянських часів. В період поетичного кінематографу, світ побачила велика кількість творів української літератури. Творчість режисерів була більш спрямована на розвиток у кіно, українських народних та духовних образів, відхиляючи політичні теми.

Для цитування:

Скуратівський, В. та Охіда, О. (2019). Автор та авторське у кінематографі України 60-70-х років першої половини 80-х років ХХ століття. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.42-49.

Постановка проблеми

В теорії кінематографа і в історії кінокритуки існують різні концепції авторства, що вельми відрізняються для масового і незалежного кінематографа. Для комерційного виробництва кінофільмів заведено вважати, що фігури автора відповідає продюсер, оскільки він має право втрутитися також і в режисерську роботу, отже, фільм, який ми бачимо на екрані, в першу чергу, результат інтегрованої й організаторської праці продюсера. Аналізуючи роботи незалежного кінематографа, критики частіше говорять про колектив односторонців – творчих особистостей, що спільно працювали над фільмом і створили певний кінцевий продукт.

Це була сучасна інтерпретація авторського кіно як феномену кіномистецтва. Для того, щоб зрозуміти витоки авторського кіно, треба звернутись до історичної епохи, що буде досліджена в роботі.

Заглиблюючись в історію кінематографа, становлення жанрової специфіки, різновидів кіно і розвитку різних підходів до кінофільму як до виду мистецтва, можна побачити, що специфічний інститут кінорежисера розвивався паралельно з кінематографом як видом художньої діяльності.

Одна з особливостей розвитку кіно в 60-х і початку 80-х років – освоєння нової проблематики в зв'язку з розширенням масових комунікацій і зростанням ролі ТВ, а також із загальними соціокультурними змінами. Як наслідок, в ці роки інтенсивно розробляються методи конкретного вивчення глядацької аудиторії та способи програмування прокатної долі фільму.

Відповідно до тенденцій кіновиробництва роль автора у фільмах часто була

досить не характерною, враховуючи політичний та соціальний вплив обставин, не виняткова заангажованість штовхала багатьох митців до банального ремісництва, нехтуючи їх ідеологічним світосприйняттям.

Аналіз досліджень і публікацій

Дослідженням авторського кінематографа в Україні займалися такі науковці, як Баран В. К., Барський В., Безклубенко С. Д., Блейман М. Ю., Бокань В., Брюховецька Л. І., Глущенко Є. С., Говдя П., Горбань Т. Ю., Гордон М. В., Горячев Ю. І., Госейко Л., Гофман Э., Гриневич В. А., Даниленко, Дзюба І. М., Дущенко О. М., Єфремова Т. Ф., Загребельный М. П., Зоріна Т. Н., Зоркая Н. М., Зубавіна І., Іванов С. П., Ілленко Ю. Г., Ілляшенко В., Кандиба В., Капельгородська Н. М., Коваль Д., Корнієнко І. С., Корогодський Р., Крупник Л. О., Кульчицький С. В., Курас І. Ф., Левицька Й., Лемешева Л. Г., Лисенко О. Є., Мащенко М., Мусієнко О. С., Осика Л., Пащенко А., Погребняк Г., Погрібна Л. З., Польовий Л., Русанівський І., Синько О. Р., Тримбач С., Турчин Т. М., Цвіркунов В. В., Шаповал Ю. І., Шевченко О., Шейко В. М., Шлапак Ю., Яремчук А. Слід зазначити праці: В. Листів «Конституція СРСР і кінематограф» (Сторінки історії), Е. Громов «Крила подвигу», Л. Трауберг «Про виразному гідність нашої кінематографії», А. Федорин «Про природу документального образу», М. Зак «Наступність», Н. Димшиц «Успіх: причини і закономірності» та інші. У книзі «Кіно: енциклопедичний словник» під редакцією С. І. Юткевича, виданої в 1986 році, поміщені нариси про кінематограф СРСР, різноманітні статті про художні фільми та кінофестивалі.

Мета дослідження – огляд та аналіз наукових праць істориків та мистецтвознавців. Дослідження явищ авторської теорії у кінематографі України 1960–1980-х років. Визначення впливу зовнішніх чинників на характер авторського твору. Дослідити специфіку розвитку режисерських концепцій у трьох десятиліттях періоду. Довести формування самовираження у творах поетичного та неігрового кіно України 1960–1980-х років.

Виклад основного матеріалу

На початку розвитку кіноіндустрії авторство розглядали як результат співпраці сценариста, режисера, оператора та композитора. Однак теоретики *Cahiers du cinéma* вважають, що в рамках конвеєрної студійної системи Голлівуду або ідеологічного владного впливу, найяскравіші представники творчості можуть створювати не менш геніальні та індивідуальні авторські роботи. Одним з таких представників були Альфред Хічкок і Джон Форд (а також Фріц Ланг і Орсон Уеллс). У кінокритичному середовищі їх прозвали «Хічкок-Хоуксіанцями», а їх теорія отримала назву *politique des auteurs* – стратегія чи політика авторства (2016, с.272).

Теоретики авторського кіно вперше обґрунтовано сформулювали, що режисер є ключовою фігурою всього кінопроцесу й автором (фр. *Auteur*) кінофільму (що розглядається як твір мистецтва). Подібне судження підтверджує властивий кожному майстру (режисерові) індивідуальну кіномову: ви ніколи не сплутаєте фільми Чапліна, Стенлі Кубрика, Квентіна Тарантіно з картинами інших режисерів.

Попри те, що над кінофільмом працює цілий колектив, прихильники ав-

торського кінематографа побачили: вся діяльність колективу (знімальної групи) спрямована тільки на максимально адекватну передачу художнього задуму режисера, як в картині художника або романі письменника. Без задуму режисера діяльність колективу (знімальної групи) безглузда. Окремим напрямком авторських фільмів є картини, виконані на високому професійному рівні кінознімальною групою, що складається з обмеженої кількості людей, кожен з яких одночасно поєднує кілька кінематографічних професій. Іноді знімальна група складається лише з однієї людини. Авторська теорія асоціюється з французькою новою хвилею.

Термін «авторське кіно» було заведено розглядати й у новому німецькому кіно 1970-х (Фолькер Шльондорф, Райнер Вернер Фассбіндер, Вернер Херцог, Олександр Клюге).

В процесі дослідження теорії авторського кіно в контексті українського кіномистецтва 1960–1980-х років слід розглянути декілька видатних його проявів, а саме поетичне та науково-популярне кіно.

Принцип соціалістичного реалізму за дослідженнями І. С. Корнієнка був художнім засобом, який правдиво зображував реалії життя суспільства в дусі радянського ідеологічного розвитку. Метод дослідження розкриває життя в його найрізноманітніших проявах, зображає істину нашого часу (1970, с.228).

Передумовами розвитку в Україні авторської теорії заведено вважати творчість авторів Олександра та Кіри Муратових. Фільм Одеської Кіностудії «Явдоха Павлівна» 1966 р. був одним з перших українських фільмів, який зробив виклик традиційним радянським канонам. Видатним автором свого часу

був і В. Денисенко, експерименталіст часів відлиги, що вважав себе послідовником Довженка, у своєму фільмі «Солдатка» порушував питання післявоєнної урбанізації та трагічні долі людей того часу (2005, с.205).

У пошуках творів авторського кіно слід зазначити поетичний кінематограф, як частину теорії й, власне, одну з особливостей розвитку авторства в Україні. Воно використовувало алегорії, метафори, фольклорні символи та іносказання. Головними рисами цього кіно є зображення духовного світу людини. Серед багатьох образів можна прослідкувати картину людських взаємовідносин, атмосферу природи та історію народу. Саме історію розглядають як початок роздумів, пошуків власної самосвідомості та походження.

Поетичне кіно у своїх проявах звертається до національних та соціально-культурних питань крізь поетичний стиль подачі. При цьому використовуються такі засоби як притча і звернення до витоків літературної творчості, а саме, гіпербол, паралелей та метафор. Одними з джерел поетичного кінематографа були казки та народний театр. Однією з особливостей цього напрямку була музика, що часто замінювала слова в фільмах. Кожен режисер мав свою особливість та індивідуальні якості. Українська дослідниця Л. Брюховецька вважала роботи Юрія Ілленка – метафоричним, Володимира Денисенка – у виді притчі, Леоніда Осики – як трагедії, а Сергія Параджанова – етнографічними. У школі поетичного кіно відбилися риси фольклору, території, психології народу та мови (2012, с.7).

Перші причини появи школи поетичного кіно в Україні були пов'язані з політичними змінами радянської влади,

а саме зі зникненням у 1956 році культури Й. Сталіна. Для багатьох українських режисерів відкрилися можливості донести до глядача нові проблеми, що турбують суспільство. Досить логічно, що на тлі ліберальних змін з'явилася кінопоетика, яка відвертала типовий образ радянської людини, звертаючись до її коріння. В кінці 1960-х років у Києві формується школа поетичного кіно, яка застосовує в своїх картинах історичні відомості про Україну та народне мистецтво (2005, с.145).

Одним з відомих митців школи поетичного кіно був Л. Осика. У своїй стрічці «Камінний хрест» 1968 року, знятою за сценарієм І. Драча за українським літературним твором В. Стефаніка. Аби знайти кращої долі, головний герой відправляється до Канади, тим самим сумуючи за своєю Батьківщиною. У творі Осики трагедія одного персонажу ототожнюється трагедією народу. В 60-ті роки ХХ століття проблеми залежності людини від землі, від її матеріальної та духовної цінності в СРСР мали значну актуальність. Це було пов'язано з культивациєю земель Сибіру. Урбанізація все більше охоплювала державу, село поступово почало відходити в інший бік, змінюється суспільне відношення до нього. Епоха «радянського романтизму» що позиціювалась владою як оплот досягнень людства, не показувала цих змін, вона зображала життя селян. В картині «Камінний хрест», Осика звертає увагу на сутність цих проблем та причини міграції українців (2012, с.7).

Яскравим прикладом розвитку авторського кіно періоду 60–80-х рр. ХХ століття був «Вавілон–ХХ» І. Миколайчука. Хоч і у співавторстві, Іван Миколайчук набуває сценарного досвіду (фільми: «Білий птах з чорною ознакою», «На по-

клони!», «Під сузір'ям Близнюків» і «Камінна душа»). Викликом його авторській свідомості був досить складний для екранізації твір В. Земляка «Лебедина зграя». Попри вчасне подання літературного сценарію, ідейні суперечки навколо сценарію не вщухають. Партійне керівництво та критика поведінки Фабіана у творі не зламала режисера І. Миколайчука, адже він вже мав більш соціально-суперечливий фільм «Білий птах з чорною ознакою». Одним з контраргументів на адресу керівництва редакційної колегиї була підкреслена у сценарії думка Леніна про плоди революції, які дали селянам землю та звільнили їх від кріпацтва, а також настанови про те, що селянам ще доведеться зламати свою дрібновласницьку парадигму мислення. Ідеям ленінського минулого керівництво не змогло відмовити. Не зважаючи на хитрощі, які режисерам довелось застосувати, втручання держави у процеси кінотворення, значно сильніше руйнують авторство (1987, с.55).

Серед проявів авторства у кінематографі України документальне кіно мало не меншу вагомість для життя народу. Воно стає не тільки інструментом для хронікальної фіксації всіх її проявів, але і самостійним видом кіномистецтва. Серед майстрів-документалістів став популярним вислів: «Життя талановитіше, ніж я». Автору документального, на відміну від ігрового кіно, немає потреби вигадувати сюжети й характери, писати діалоги; йому, як правило, не потрібні актори, грим і декорації: його матеріал – саме життя, яке дарує миті, здатні вражати, потрясати, висловлювати великі ідеї й почуття. Треба тільки зуміти дочекатися цих миттєвостей, побачити їх і вчасно «схопити» камерою. Крім того, сучасне життя настільки багатоманітне

та сповнене такими полярними, нерідко драматичними й навіть трагічними подіями, що роль художника-документаліста видається не тільки величезною і важливою, але і надзвичайно відповідальною (2010, с.3).

Теорія авторського кіно зумовлює появу самотніх та специфічних особливостей не тільки у поетичному кіно України. Шляхи авторства та його незалежність має й українське неігрове кіно, яке спіткав неабиякий розвиток у 1970-ті та 1980-ті роки завдяки відкриттю Київської кіностудії науково-популярних фільмів. Багато стрічок випускалося під патронатом студії: «Індійські йоги хто вони?», А. Серебренікова, «Чи думають тварини?», «Мова тварин», «Сім років за обрій» режисера Ф. Соболева.

Фелікс Соболев був видатним представником української наукової документалістики. Одного разу в процесі німого показу фільму «Мова тварин», було втрачено сторінку з тексту фільму і Соболев не надіючись на сценариста, прочитав весь текст по пам'яті. Серйозне відношення режисера до сценарію було зумовлено тим, що він постійно відстоював свою думку, і неодноразово сперечався зі сценаристами за кожен текст свого творіння. Не випадково фільм «Мова тварин» здобув багато прихильників за кордоном на всіх фестивалях, де його презентували понад чотирнадцять країн. Вчені, ще не достатньо знають про мову тварин і в наш час. Але в тій формі, в якій її зобразив Соболев, вона здається зрозумілою всім народам Землі. Вперше фільм науково-популярного значення мав успіх не гірший за ігрове кіно. Авторські особливості режисера в черговий раз довели вплив людини – автора на

колективну роботу і як висновок досягнення перспективо нових результатів.

Новизна дослідження полягає в розгляді творів українських митців ХХ ст. з боку авторської теорії. Простежено вплив соціальних та політичних чинників на характер творчості режисерів періоду. У результаті доведено прихильність режисерів до власних поглядів, а також досліджені професійні аспекти її діяльності, що доводять їх причетність до авторської концепції.

Висновки

В процесі дослідження виявлено приналежність теорії авторського кіно до феноменів української культури. Одними з визначних явищ українського кінематографа радянського періоду була поява історичних та наукових фільмів, школи поетичного кіно. Відкриття кіностудій, де непередбачені владою автори відстоювали свої професійні та творчі якості. Досліджено, що автор, це людина яка має юридичне та фізичне відношення до створеного твору. Але поняття авторського в кіно має відношення до людини, що специфікою своєї творчості найбільше впливає на кінцевий результат твору.

Відомі українські митці періоду 1960–1980-х років зазнали політичних та ідеологічних утисків. Та протягом своєї професійної діяльності їм вдалося зберегти своєрідний стиль, характер творів та

зобразити українські культурні та етнічні надбання. Не дивлячись на заборони, митцям авторського кіно в II-й половині 1960-х – I-й половині 1980-х років вдалося створити багато кінострічок, які стали візитівками українського кінематографа.

Феномен українського авторського кіно був самотнім та самодостатнім, але не відповідав критеріям панівного в мистецтві Радянського Союзу методу «соціалістичного реалізму». Тому представники авторського кінематографа переслідувалися, а їх кінострічки вилучалися та були заборонені для показу масовому глядачеві. Українське авторське кіно підіймало питання національної самосвідомості під творчістю С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, І. Миколайчука, та багатьох інших режисерів, охоплювало теми історії, побуту, втрачених традицій і психології людських взаємовідносин. Тобто порушували теми, які безпосередньо не стосувалися ідеології та суперечили їй.

Існування авторства в українському кіно попри ідеологічні обставити та політичний стан, може відтворювати бачення режисера, і переважно ті митці, через картини яких прослідковується власний світогляд, характер та ідеологічні вподобання, можуть вважатися авторами своїх творів, які вони відстоювали, як у процесі виробництва так і в процесі дистрибуції.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Акройд, П., 2016. *Альфред Хичкок*. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус.
 Пащенко, А., 2012. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *Кіно-театр*, 2.
 Госейко, Л., 2005. *Історія українського кінематографа*. Київ: KINO-КОЛО.
 Корнієнко, І.С., 1970. *Півстоліття українського радянського кіно: сторінки історії*. Київ: Мистецтво.

Пашченко, А., 2010. Неферильна земля і нерозривний зв'язок з нею. *Кіно-театр*, 2.
Лемешева, Л., 1987. *Украинское кино: проблемы одного поколения*. Москва: Союз кинематографистов.
Зорина, Т.Н., 2010. Документальное кино - жанр киноискусства и история страны. *Культура в современном мире*, 1.

REFERENCES

Akroid, P., 2016. *Alfred Khichkok* [Alfred Hitchcock]. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus.
Pashchenko, A., 2012. Ukrainiske poetychne kino yak zrazok natsionalnoho kinematohrafa [Ukrainian poetry cinema as an example of national cinema]. *Kino-teatr*, 2.
Hoseiko, L., 2005. *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa* [The history of Ukrainian cinema]. Kyiv: KINO-KOLO.
Korniienko, I.S., 1970. *Pivstolittia ukrainskoho radianskoho kino: storinky istorii* [Half a century of Ukrainian Soviet cinema: pages of history]. Kyiv: Mystetstvo.
Pashchenko, A., 2010. Nerodiuha zemlia i nerozryvnyi zviazok z neiu [Non-fertile land and inextricably linked with it]. *Kino-teatr*, 2.
Lemesheva, L., 1987. *Ukrainskoe kino: problemy odnogo pokoleniia*. [Ukrainian cinema: problems of one generation]. Moscow: Soiuz kinematografistov.
Zorina, T.N., 2010. Dokumentalnoe kino - zhanr kinoiskusstva i istoriia strany [Documentary cinema is a genre of cinema and the history of a country]. *Kultura v sovremennom mire*, 1.

АВТОР И АВТОРСКОЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ УКРАИНЫ 60–70-Х ГОДОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Вадим Скуратовский^{1а}, Александр Охида^{2б}

¹ доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры режиссуры телевидения, заслуженный деятель искусств Украины, академик; e-mail: skurativskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0001-5338-3912

² магистрант факультета кино и телевидения; e-mail: vancyber@yahoo.com; ORCID: 0000-0001-7290-7179

^а Институт экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенка-Карого, Национальная академия искусств Украины, Киев, Украина

^б Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – на основе комплексного анализа и имеющихся научных трудов и источников исследовать систему функционирования украинского авторского кинематографа 60–80-х годов, тяжелые советские времена угнетения индивидуальности и духа украинского народа как нации вообще. Выяснить отношение теории авторского кинематографа к украинскому кино советского периода. А также проследить развитие выдающихся украинских деятелей киноискусства и особенности их творческого самовыражения. **Методология исследования.** В работе базируется на опытах обусловлены проблемами и явлениями современного экранного искусства, его развитие и принадлежность к мировой культуре. В процессе работы для решения поставленных задач применяются следующие методы: общенаучные, анализ и синтез, а также филологический, текстологический, структурный, сравнительно-сопоставительный, сравнительно-исторический. Изучение трудов искусствоведческой базы о достижениях в украинском и мировом кинематографе. Анализ творческих работ выдающихся украинских режиссеров, писателей, сценаристов, операторов и актеров. **Научная новизна** заключается в том, что особенности и проявления авторского кинематографа Украины 1960–1980-х годов полностью неисследованные материалы научные труды имеют много свидетельств о существовании авторства в украинском кино, потому проанализирована специфика искусства этого периода, а также внешние факторы, влияющие на режиссеров при создании авторского

произведения. Проанализирована правовая система периода, и особенности авторского права в советское время, выяснено влияние политических и юридических факторов на проявление авторской теории в украинском кино в целом. **Выводы.** В процессе исследования, выявлены предпосылки и причины появления авторской концепции ее этническая и национальная особенность, среди традиционных канонов советских времен. В период поэтического кинематографа, свет увидело большое количество произведений украинской литературы. Творчество режиссеров было более направлено на развитие в кино, украинских народных и духовных образов, отклоняя политические темы.

Ключевые слова: автор; режиссер; авторское; кинематограф; индустрия; советское кино; поэтическое кино; киноискусство

AUTHOR AND AUTHOR'S ARE IN THE UKRANIAN CINEMA IN 1960-70S AND THE FIRST HALF OF THE 1980S

Vadym Skurativskyi^{1a}, Oleksandr Okhida^{2b}

¹ Doctor of Study of Art, Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Academician;

e-mail: skurativskyi@ukr.net; ORCID: 0000-0001-5338-3912

² Master Student of Cinema and Television Faculty;

e-mail: vancyber@yahoo.com; ORCID: 0000-0001-7290-7179

^a Institute of Screen Arts of Kyiv National Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University; National Ukrainian Academy of Arts, Kyiv, Ukraine

^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to investigate the system of functioning of the Ukrainian auteur cinematography in the 1960-80s, in the difficult Soviet times of the individuality and spirit oppression of the Ukrainian people as a nation in general and it is based on a comprehensive analysis and available scientific datas and sources. The relation of the auteur theory to the Ukrainian cinema of the Soviet period is going to be found out and also to investigate the development of prominent Ukrainian figures in the cinema and the peculiarities of their creative self-expression. **Research Methodology.** It is based on experiences caused by the problems and phenomena of modern screen art. To solve the set tasks, the following methods have been used: general scientific, analysis and synthesis, as well as philological, textological, structural and comparative, historical methods. The works of art history of the achievements in the Ukrainian and world cinema are being studied. The creative works of outstanding Ukrainian directors, screenwriters, cameramens and actors have been analyzed. The scientific novelty lies in the fact that the features and manifestations of the author's cinema of Ukraine in the 1960–1980s, completely unexplored materials, scientific works have a lot of evidence about the existence of authorship in Ukrainian cinema, therefore the specificity of the art of this period, as well as external factors affecting the directors during the creation of copyright works. The legal system of the period, and the peculiarities of copyright in Soviet times, are analyzed, the influence of political and juridical factors on the manifestation of the author's theory in Ukrainian cinema as a whole has been clarified. **Conclsions.** In the course of the study, the prerequisites and reasons for the emergence of the author's concept of its ethnic and national peculiarity, among the Soviet times traditional canons have been revealed. During the period of poetic cinema, a large number of Ukrainian literature works saw the light. Creativity of directors was more aimed at the development of cinema, Ukrainian folk and spiritual images, rejecting political themes. This approach did not suit the leadership of the Ukrainian SSR, therefore a struggle was declared to the poetic cinematography, because these films did not emphasize the subjective picture of Soviet romanticism.

Keywords: auteur; director; author; cinema; industry; Soviet cinema; poetic cinema; cinema art



DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170871
UDC 791.221.9:111.84**CONCERNING THE ISSUE OF THE HORROR FILMS BASIC PHILOSOPHIC AND AESTHETIC CATEGORIES DISTINGUISHING****Khrystyna Sichna***PhD in Art Criticism, Assistant of the Film and Television Art Department;
e-mail: kostuk.kristina@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8572-2536
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine***Keywords:**genre;
horror film;
category;
horror;
fear;
evil;
philosophy**Abstract**

The aim of the research is to define the basic philosophic categories of horror films, to determine their place in a modern scientific thought system and to outline their realization principles in horror genre structure. **Methods.** In order to achieve the aim two methods have been used for some particular parts of the general problem selection, their studying and the whole conception towards the subject constructing. They are the analysis and synthesis. The complex approach has been used for complete and diverse topic coverage, especially for the explanation how the chosen categories are realized in the horror film genre structure. The historical method has been used for characterization of every category-understanding genesis during different periods of science development. **Scientific novelty** emerges due to the complex coverage of the problem in the dynamics of horror genre development and strict characterization of the basic categories, especially "horror" and "fear". The new information about canonical horror films was introduced to the scientific usage. The information towards genre forming elements of horror is one of the main genres of the world cinematograph and it has got its further development. The practical significance of the research consists in its openness towards possible using in theoretical and historical further researches and in the activities of film directors, screenwriters and other specialists in a field of cinematograph. Besides, the results of the research may be used in an educational process for the specialists in different spheres connected with cinematograph and cultural studies training. **Conclusions:** such categories as evil, horror, repulsion and cruelty are selected as the basic ones in the horror films genre structure. The difference between the categories of "horror", "fear" and other categories determinative for horror films has been defined. The peculiarities of the given categories realization in the horror film genre structure and their meaning for some basic genre forming elements of horror are outlined. The specific attention was paid to the role of philosophic and aesthetic categories of horror and fear concerning the issue of horror genre determination.

For citation:

Sichna, K. (2019). Concerning the Issue of the Horror Films Basic Philosophic and Aesthetic Categories Distinguishing. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, 2(1), pp.50-58.

The problem statement: the theme of the research deals with the horror film notion. So the attention is primarily motivated to the categories of "cruelty",

“ugliness”, “terrible” and “fearful” which are first associated with the category of “evil” in the mass consciousness. The mentioned categories are closely connected with each other so the problem of their strict distinguishing emerges. The specific attention should be paid to the distinguishing of “horror” and “fear” categories as horror genre fundamentals. The outlining of the difference between them makes clear using the term “horror film” as the most appropriate for the genre definition. **The analysis of resent research and publications:** the categories of horror, fear and others connected with them are often analyzed from the philosophic point of view and much rarely as aesthetic categories. Thus the research dedicated to the fear levels by M. Movchan (2011), V. Samohvalova (2010) and M. Shkepu (2010) analyses of the category of ugly. Some other authors (King (2003), Komm (2003)) investigate the theoretic problems of horror films genre. However the issue still needs the complex coverage from the point of view of mentioned categories analysis in the horror genre.

The main purpose of the article:

- to select philosophic and aesthetic categories basic for horror;
- to distinguish the related notions and to give them strict definition;
- to analyze the chosen categories realization in the horror film genre.

Introduction main material

The place of the category of evil in the global culture co-ordinates refers to the fact of the conception of “evil” affiliation to the basic ethical and world outlook culture universals substantiations. In different sources, the cultural traditions

and the existence principles (the social aspect of coexistence) are interpreted as those, which stipulate the explicit negativity towards individuals, processes and phenomena considered to be evil as they contradict some cultural and ethical norms. First, the attention is paid to the evil committed by some individuals – the evil personified, hidden in a personality and leading to some wider destruction spreading similar to ripple effect on water (more or less aggressive psychological pressure, physical and social evil accompanied with some experience etc.) in personal (the lack of harmony between spiritual and physical qualities), social (the threat of society degradation) and even mystical and cosmic dimensions. This theme exists in a state of constant development. Each epoch makes its own essential accents but the understanding of Evil is however closely connected with the interpretation of Good during every particular period. The Evil is the most common evaluative notion which outlines negative aspect of human activity; something which must be restricted and overcome; something which is the opposition of Good. Evil is the name of everything having some destructive influence on a human being in both natural and social aspects. In a wider sense the Evil is associated with the denying of life itself. The mentioned category is especially actualized in the modern social and cultural situation when non-classical aesthetics takes over more and more positions. Nowadays it's dominating system gives the first place to the categories traditionally considered to be anti- or out of- aesthetics (e.g. categories of absurd, shocking, sadism, entropy and chaos). Especially valuable for such non-classical aesthetic conception as “cruelty” understanding

52

seems to be the research "Aesthetics" by V. Bychkov. Here the philosopher points to the forming and functioning of the aesthetic consciousness in a course of the 20th cent. as some process at the crossroad of some radical intellectual movements (Nietzscheanism, existentialism and Freudianism) on the one hand and the whole sphere of avant-garde art practices – on the other hand. From the researcher's point of view that is the sphere of the substantial intellectual basis of non-classical aesthetics forming – non-classical aesthetics which attempts to reflect adequately the results of the century's art activity. By the definition of V. Bychkov "the self-reflection of the non-classical unlike in the human sciences (in their classical understanding) is performed not through the strict definition of its own subject and categorical basis but through the demonstration and enlighten of some sense units. They are not hierarchical, so they are equal and so they don't create any rigid system" (Bychkov, 2012, p.423). One of the key aspects of this system is the notion of cruelty. Representation and aestheticized of violence, wars, disasters and some phenomena and actions similar to them and connected with the aggressive human instincts deliverance are important vectors in the art space of the 20th.cent. However, some substantial modification of the destructive tendencies transferring into the art sphere comparing with the previous periods may be noticed. Aestheticized cruelty means if not taking some pleasure, so specific attraction of the view of blood, scenes of violence, sadism etc. and individual, group or even mass aggression originated from them. Such kinds of images greatly fill modern art projects, movies, TV, printed production. They are the bearers of "some exciting destruction sense being

able to absorb consciousness with strong, and in its own specific way attractive, stability of non-existence. In this case it's represented in humiliating, destructive modus of unchained will and in deliberate aggression. Aggression is known to be the real attribute of human nature which as a rule may be awakened during some extreme dissatisfaction states" (Lishaiev, 2013, p.67). The permanent social discussion towards violence scenes screen and media depicting relevance doesn't favor the achievement of unity (or at least compromise) even among the specialists. On the one hand such phenomena are considered to be socially dangerous, on the other hand there is insistent idea of violence in art and mass-media as a compensative mechanism and something which favors some human unconscious hidden desires inhibition. The Freudian conception of the psychical unconscious consisting from the sexual desire (libido) and desire to die components also supports scenes of violence presence in mass information sources. The ugliness as an aesthetic category confronts the beauty; these conceptions present some visible form definition. On the contrary, terrible correlates with the conception of sublime and is characterized by comprehension of something incomparably great and powerful: as in a case of "sublime" the term "terrible" is used concerning the object which goes beyond something visible, taken as some specific "figure" Such connection with space forces to say about the "terrible" impression as not some aesthetic image (because such impression is not localized in the concrete object) but as some aesthetic experience receiving – because the basis of the category of "terrible" comprises the feeling of fear caused by destruction "in its active

engrossing form. The frightening in the horror aesthetics doesn't mean some repulsive reaction expectation. The aestheticized "terrible" means some kind of fascinating feeling of fear causing unconscious tension – here we deal with specific strong extreme feeling experience which affects soul demonstrating its powerless and depressive state" (Lishaev, 2013, p.68). Closely to such kind of approach there is presentation of some change which occurs during transferring of fear depicted in literature or screenplay to this feeling another meaning at screen adaptation itself. S. Lishayev explains horror as a state during which human beings find themselves in a state close to personality loss – losing the ability to distinguish and comprehend things in a conscious way and thus to keep a distance from real world. Primarily some relation with other aesthetically close categories (e. g. "ugliness") is mentioned. Accordingly, to this properly classified phenomena as the significant part of the reality cause perhaps the strongest fear. But the foundation for that wasn't the result of aesthetic search and contradictions of the 20th.cent. Its origin is in millennial cultural stereotypes of beauty and thus in the ugliness conception versions, in most cases based on emotions. As a rule such kinds of phenomena meaning is based on conditional objectivity of "beauty" definitions and some deviations from that ideal (including human being nature explained either as God's creation or as the highest top of the evolution process). Being combined with the inscrutable and resulted in (according to V. Samokhvalova definition) "diversity, protects, changeability and instability tending to metamorphoses and containing an infinite number of senses which are possible taking into account

a great variation of deviations. Thus, ugliness is the deepest source of unconscious danger feeling. The affinity between terrible and ugly often causes some mutual shifting of notions. It is often used in modern counterculture, in horror films particularly, meaning it's usage in some scenes forcing a viewer to feel disgust from detailed bloody excess presented on screen. But there is important difference between those notions: "the ugly" is used for some visible form definition (so an opportunity to avoid contact with an ugly object as concrete embodiment of disharmony still remains) while the feeling of contact with properly "terrible" may be whether substantial or non-substantial. So the "terrible" may be explained rather as some state of the world where human beings cannot stop to contact with it using only their own will. In this case the category of "terrible" is close to one of the essential features of the "cruelty" category, because the latter reflects some impressive feeling of direct danger and fear towards vicious powers which cannot be overcome and controlled by weak human being. Another category important for profound horror films basis understanding is "fear". It is analyzed only briefly in aesthetics demonstrating essential affinity with its physiological interpretations. In a context of actual research problem this fact stipulates the necessity to invoke to the interpretations of the "terrible" category given in philosophical works and performed via the notion of "fear". Practically all philosophical trends and schools analyzed it in accordance with the world outlook systems appropriate for them, but the problem of the determination of fear as ontological phenomenon is still actual. The problem of fear deeply interested people since

ancient times, since the first human attempts to reflect on the phenomenon of death and the feeling of powerlessness connected with it. Thus, such category expresses the matter of one of the main phenomena of controversial and dynamically changeable human existence in a changeable world. Constant and often externally unexpected metamorphoses, characteristic of the human society modern period development provide the emerging new forms of fear and accordingly new spheres of their influence on human consciousness. The same concepts were developed (unlike the rationalistic philosophical tendencies and German classical idealism) by S. Kierkegaard in his religious anthropology. He defines fear as some deep subconscious desire of those things which human being is mostly afraid of death, nonexistence and the Nothing - which actually cause fear (Lankin, 2010, p.191). The philosopher emphasizes the duality of the nature of fear and at the same time defines it as some external force. In fact fear and horror are presented as equivalents on a some basis of their metaphysic comprehension In as some sense horizon of human ontology, as some proto phenomenon giving an opportunity to encounter the Nothing and thus to understand the borders of human own existence (M. Heidegger conception). The further development of the fear and horror theory in religious philosophy was influenced by "The Sacred. Concerning Irrational in the idea of the Divine and its connection with Rational" (1917) by German theologian Rudolph Otto. The researcher considered the feeling of fear to provide one of the main sources of religion – the feeling of sacred. The quake before something which is absolutely great comparing with human being causes the

feeling of "being created" – the feeling of the creation being sunk into its own Nothing. Such feeling forces the creation to bow down before its Supreme Source. Actually R. Otto classifies such stages of sacred feeling during religious experience as a feeling of being created, mystical horror, rapture and finally sacred numinous value. God is presented in that system as the Beginning which is beyond "our" world. So the religious experience is the experience of a human being confronting the Absolute Other. Such encounter must be accompanied with horror, fear or fright. It's not some natural fear but according to R. Otto's conception "it is horror as the first awakening and the basis of Mystery, though in a raw form of terrible correlating with the category uncommon for the rest of the sphere of Nature and doesn't belong to it". Such horror is the Sacred influence manifestation. The feeling of horror "tends to evolution, it contains its own levels but is not the level of something another itself. For the ancient religion the demonic fear is typical; on higher levels it becomes the inner quake. So, mystical horror before the Sacred is original, caused by human impossibility to understand some greater Force and by human own powerlessness realization. And this is the basis of worship. So, fear is a fundamental human existence peculiarity and according to this one of the main means of self-realization, especially if being generated by not some natural factors but the deep layers of existence or consciousness. The fear phenomenon means inner profound experience and can be rather positive, serving the foundation of the consciousness integrity explication. As active protective mechanism fear forces a person to seek a rescue while horror means the absence of some active reaction towards the source of fear removal

as the in such case is much greater than the organism ability to confront it. During the analysis of fear in a horror genre context as "a state giving some uncertainty in a search of stability stipulated by real or imaginable threat towards biological or social human existence and wealth, and at the same time keeping individual self-preserved. However the notion of "horror" embodies the closest approach to some kind of state which is extreme for human being. There the standard world order laws don't exist, so the encounter with terrible threats the personality integrity itself. This notion correlates with some external factors, so as a phenomenon it cannot be controlled by human consciousness. Horror cannot be overcome by the will strain, it cannot give some positive experience. At the same time horror seems to be the first step for the understanding of beauty via direct contact with "the living God". However the aestheticized of horror in the art sphere gives the opportunity to experience moments of extreme emotions tension (from anxiety up to fear) and – what is important – to experience them safely, being closer to the exit beyond profane which in its turn is the historical tendency of the mankind. The term "horror" refers to the structures and plots which are beyond logic. Rather often the definition "primordial" goes along with it emphasizing belonging to the experience existing since prehistoric times – before some cultural traditions and analogies emerged. Such kind of experience is considered to be one of the archaic world understanding signs. Films exploiting this factor use the horror model of a human being helpless in front of chaos and morbid immersion into the abyss of non-existence (the opposition to the transferring into the protective world of ancestors). So, following the English

linguistic tradition of genre definition the term "horror" should be used. It refers to some emotions, not to the author's opinion towards their source where the basic constructive element is appeal to terrible – to something unnatural, mighty and inscrutable, causing the feeling of fear being met. Fear in such structure is the secondary element (not self-sufficient one) and leads to some specific catharsis and sometimes plays a role of adaptation mechanism towards the individual threats comprehension process – threats which may come from another person, some group or the whole society. The strict distinguishing is present in theoretical works up to the 1990s when due to various inner genre mutations, the polyphony unseen before and total genre borders blurring both viewers and critics began to consider terms "thriller" and "horror" to be equal and meaning all possible horror manifestations. Such mixing is mainly stipulated by the fact that different genres have different layers of the structure as their basic genre forming elements and so some space for practically random genre attributes mixing remains. The presence of some quasi scientifically background (basic for science fiction) for horror is not determinative one: "It is the presence of some artistic means combination in a film which may be called the "fear technology" and which aim is to perform a contract with a viewer. However such position of those means doesn't make their presence in a horror film dramaturgic collision less important just as a result of colossal superiority over human abilities by the characters of that kind. Along with it horror films introducing some chthonic creature into the plot demonstrate the attempts of people to stabilize the existing world order. Anyway due to the monster destroying or

ritual sacrifice (the protagonist death) the purpose is always achieved in such kind of plot. But the presence of the "fear technologies" (and not the presence of particular object of fear": vampire, ghost, space alien creature etc.) provides genre identification of a film as a "horror film. So, the typological basis of cinematographic horror is not a symptomatic (in most cases) plot and its interpretation bias possibility but the emotional component, "that specific, unique cinematographic language characteristic of appropriate genres connection". Though "the naming" of fear (meaning fear personification in some object with a purpose of overcoming it as a psychotherapeutic function) is intrinsic for horror film, it has opposite purpose yet – the purpose which determines horror as a genre: "to overcome the object of fear localization, to destroy its borders and to release the basic fear imprisoned in it. To force a viewer to see what is not allowed to be shown, just for a second to deliver the chaos energy – this is the supreme task of any horror film whether it's creators understand it or not. Only in such case the aesthetic experience of fear connected with the emerging of horror as the author's work is possible". So, in a case of horror film the basic genre forming elements are the appeal to the emotional sphere of fear, the aestheticized of terrible and the presence of some specific cinematographic language stipulated by the emotional spectrum and working on its extreme tension. Such kind of approach still remains actual during the "related" genres analysis, e.g. thriller, while for science fiction or fantasy the classification based on external plot signs seems to be more logical. Mostly horror films have such basis: appealing to the emotional field of fear they seek transforming of fearful

images, themes, plot schemes and the sources of fear themselves (just like evil, pain, unknown etc.) into the objects of artistic research and often even artistic adoration.

Scientific novelty

Scientific novelty emerges due to the complex coverage of the problem in the horror genre development dynamics and strict characterization of the basic categories, especially "horror" and "fear". The new information about canonical horror films was introduced to the scientific usage. The information towards genre forming elements of horror – one of the main genres of the world cinematograph – has got its further development. The practical significance of the research consists in its openness towards possible using in theoretical and historical further researches and in the activities of film directors, screenwriters and other specialists in a field of cinematograph. Besides, the results of the research may be used in an educational process for the specialists in different spheres connected with cinematograph and cultural studies training.

Conclusions

Conclusions: such categories as evil, horror, repulsion and cruelty are selected as the basic ones in the horror films genre structure. The difference between the categories of "horror", "fear" and other categories determinative for horror films is defined. The peculiarities of the given categories realization in the horror film genre structure and their meaning for some basic genre forming elements of horror are outlined. The specific attention

was paid to the role of philosophic and aesthetic categories of horror and fear concerning the issue of horror genre determination.

REFERENCES

- Bychkov, V.V., 2012. *Estetika [Aesthetics]*. Moscow: KNORUS.
- Komm, D., 2003. *Tekhnologiya ctrakha. Noveishii amerikanskii triler [Technology is a fear. The latest American thriller]*. *Iskusstvo kino*, 4. pp.108-115.
- Lankin, V.G., 2010. *Osnovy estetiki [Fundamentals of aesthetics]*. Tomsk.
- Lishaev, S.A., 2013. *Estetika drugogo [Aesthetics of the other]*. Moscow: Direkt-Media.
- Samokhvalova, V., 2010. *Bezobraznoe: ot fenomenologii iavleniia k metodologii ego identifikatsii [Ugliness: from the phenomenology of a phenomenon to the methodology of its identification]*. *Estetika vchera, segodnia, vsegda*, [online] 4. Available at: <<http://www.intelros.ru/pdf/estetika/4/3.pdf>> [Accessed 11 February 2018].
- Sorokina, A.V., 2011. *Kontsept «sakralnoe» v trudakh R. Otto i M. Eliade: obshchee i razlichnoe. Religii Rossii: problemy sotcialnogo sluzheniia: sbornik materialov konferentsii, 20 oktiabria 2011 [Religions of Russia: problems of social ministry: a collection of conference materials, 20 October, 2011]* Moscow: Medina, pp.344-346.

ДО ПИТАННЯ ПРО РОЗМЕЖУВАННЯ ОСНОВНИХ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ КАТЕГОРІЙ ФІЛЬМІВ ЖАХУ

Христина Січна

кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: kostuk.kristina@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8572-2536
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити основні філософські категорії фільмів жаху, з'ясувати їх місце в системі сучасної наукової думки та окреслити принципи реалізації в жанровій структурі хорору. **Методологія дослідження** базується на застосуванні наступних методів: аналіз і синтез – для виокремлення певних частин загальної проблеми, їх вивчення та конструювання повного уявлення про предмет дослідження; комплексний підхід – для цілісного та різнобічного висвітлення теми, зокрема, пояснення, як обрані категорії реалізуються в жанровій структурі фільму жахів; історичний метод – для характеристики розвитку розуміння кожної категорії на різних етапах розвитку науки. **Наукова новизна дослідження** виникає внаслідок комплексного висвітлення проблематики в динаміці розвитку хорору і чіткої характеристики основних категорій, зокрема «жах» і «страх», відносно їх реалізації в рамках фільмів жаху. До наукового обігу було введено нові дані про стрічки, що створені за канонами фільмів жахів. Набуло подальшого розвитку знання про жанроутворюючі елементи хорору – одного з основних жанрів у світовому кінематографі. **Практичне значення дослідження** полягає у його відкритості для використання в практичній діяльності теоретиків, істориків, режисерів, сценаристів та інших фахівців з питань кіномистецтва. Окрім цього, результати дослідження доцільно використовувати у процесі навчання спеціалістів різних галузей, пов'язаних з кіномистецтвом та культурологією. **Висновки**. У статті виокремлені категорії зла, жаху, страху, відризи та жорстокості як основні у жанровій структурі фільму жахів. З'ясовані відмінності між категоріями «жах», «страх» та іншими визначальними для фільмів жахів поняттями. Окреслено особливості реалізації розглянутих категорій у структурі фільму жахів та їх значення для виокремлення базових жанроутворюючих елементів хорору. У статті привертається особлива увага до ролі філософсько-естетичних категорій жаху та страху у питанні жанрового визначення хорору.

Ключові слова: жанр; фільм жахів; категорія; жах; страх; зло; філософія

К ВОПРОСУ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ОСНОВНЫХ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ ФИЛЬМОВ УЖАСОВ

Кристина Сичная

кандидат искусствоведения, ассистент кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: kostuk.kristina@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8572-2536
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – определить основные философские категории фильмов ужасов, обозначить их место в системе современной научной мысли и очертить принципы реализации в жанровой структуре хоррора. **Методология исследования** базируется на применении следующих методов: анализ и синтез – для вычленения некоторых частей общей проблемы, их изучение и конструирование полного представления про предмет исследования; комплексный подход – для целостного и разностороннего освещения темы, в частности, объяснения, как избранные категории реализуются в жанровой структуре фильма ужасов; исторический метод – для характеристики развития каждой категории на разных этапах развития науки. **Научная новизна исследования** возникает вследствие комплексного освещения проблематики в динамике развития хоррора и четкой характеристике основных категорий, а именно «страх» и «ужас», относительно их реализации в рамках фильмов ужасов. В научный оборот были введены новые данные про созданные по канонам фильмов ужасов ленты. Получило дальнейшее развитие знание про жанросоставляющие элементы хоррора – одного из основных жанров в мировом кинематографе. Практическое значение исследования состоит в его открытости для использования в практической деятельности теоретиков, историков, режиссеров, сценаристов и других специалистов по вопросам киноискусства. Помимо этого, результаты исследования целесообразно использовать в процессе обучения специалистов различных ветвей, связанных с киноискусством и культурологией. **Выводы.** В статье выделены категории зла, ужаса, страха, отвращения и жестокости как основных в жанровой структуре фильмов ужасов. Определены различия между категориями «ужас», «страх» и другими определяющими для фильмов ужасов понятиями. Очерчены особенности реализации рассмотренных категорий в структуре фильма ужасов и их значения для определения базовых жанросоставляющих элементов хоррора. В статье обращено особое внимание на роль философско-эстетических категорий ужаса и страха в вопросах жанрового определения фильмов ужасов.

Ключевые слова: жанр; фильм ужасов; категория; ужас; страх; зло; философия

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170872
УДК 654.197:004.738.5

НОВІ МЕДІА ТА ТРАДИЦІЙНІ ЗМІ У КОМУНІКАТИВНОМУ ПОЛІ

Сергій Гончарук^{1а}, Артур Шурипа^{2а}¹ доцент, кандидат педагогічних наук; e-mail: goncharucs@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0878-6143² магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора;
e-mail: arthurshurypa@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6239-9788^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**телебачення;
інтернет;
ЗМІ;
медіа;
нові медіа**Анотація**

Мета роботи – розглянути нові медіа та традиційні ЗМІ у комунікативному полі. **Методологія дослідження** полягає в тому, що для вирішення поставлених завдань застосовуються методи аналізу теоретичних джерел, узагальнення, метод системного аналізу, угруповання даних, теоретичного пізнання. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що з'ясовано специфіку взаємовідносин телебачення та Інтернету (нові медіа та традиційні ЗМІ в інформаційному полі), уточнено основні тенденції розвитку сучасних та традиційних ЗМІ. **Висновки.** Навіть попри значну кількість досліджень з даної тематики, обрана тема все ще не є достатньо дослідженою. З огляду на те, що сучасні технології не стоять на місці, з'являються нові форми ЗМІ (нове телебачення та медіа), які потребують детального розгляду.

Для цитування:

Гончарук, С. та Шурипа, А. (2019). Нові медіа та традиційні ЗМІ у комунікативному полі. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.59-66.

Постановка проблеми

Сучасний світ характеризується швидкими глобальними змінами, які стосуються всіх аспектів життя. Не минули глобальні зміни й світ телебачення. В умовах розвитку Інтернету можна спостерігати, як згасає традиційне телебачення. Існує багато думок про те, що телебачення та Інтернет мають протистояння. Багато вчених підтримують думку, що Інтернет зумовлює розвиток телебачення. Завдяки Інтернету з'являються нові форми телебачення, які кардинально відрізняються від традиційних. AirPlay, Wireless Display, secondscreen, iPlayer,

3d-телебачення, Internet-TV і IPTV – всі ці технології є прикладом взаємодії Інтернету та телебачення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналізуючи проблему нових медіа та традиційних ЗМІ, дослідниця А. А. Хлизова зазначає, що сьогодні кожен може спостерігати вплив на стан і розвиток ЗМІ технологічного прогресу в інформаційно-комунікаційній сфері, який істотно змінює їх, переводячи в нові формати. Стрімкий розвиток Інтернету, переведення інформації в цифрову форму (дигіталізація), процес сходження (конвергенція), наростає попу-

лярність персональних електронних пристроїв як основних засобів зв'язку вимагають від традиційних мас-медіа переходу на новий рівень. Це передбачає інші технічні, організаційні, виробничі, економічні форми й способи взаємодії з аудиторією. Сьогодні телебаченню необхідно активно розвиватися, щоб не втратити домінантне становище, яке воно зайняло в середині ХХ ст. (2016, с.1108).

За результатами досліджень А. А. Хлизової, можна зробити висновок про те, що сучасному телебаченню необхідно вийти на новий рівень розвитку для того, щоб втримати аудиторію. На думку Р. С. Кнабе (2006, с.331-334), поява нових інформаційних технологій та Інтернету дозволяє телебаченню перейти на інший етап розвитку. Протягом своєї історії телебачення переживало численні зміни, пов'язані з відкриттями й винаходами. Революційними колись були монтаж, звук, колір. Кожен етап удосконалення техніки приймався діями телебачення як вершина досягнень, але пізніше розумілося, що впровадження нового – це неодмінний етап розвитку. А. Канюка (2016) наголошує, що традиційне телебачення є застарілим та не підходить під стиль життя сучасної людини. За словами дослідника, сучасна людина має Youtube-подібний спосіб життя. Їй необхідно отримувати всю інформацію тут і зараз, це зумовлено активним ритмом життя.

Також проблемою нових медіа та традиційних ЗМІ займалися такі вчені, як Ю. Лобанова, А. А. Хлизова, Р. С. Кнабе, Е. В. Алієв, А. Канюка, Ю. О. Любановська, Ф. Педро, О. Костюченко та інші.

Метою статті є аналіз нових медіа та традиційних ЗМІ, спроби з'ясувати, чи дійсно нові медіа протистоять тради-

ційним ЗМІ, чи слугують засобом для генерації розвитку традиційних ЗМІ, появи нових форм.

Виклад основного матеріалу

В даний час ми є свідками настання нової ери в розвитку ЗМІ – ери нових мас-медіа. Традиційні ЗМІ все більше втрачають свою роль в комунікативному полі. Головна зміна, яку вносять нові ЗМІ та соціальні медіа в політичну практику, складається в тому, що через них соціальні дії формалізуються, набувають більшого значення. Неформальне спілкування стає доступним широкій аудиторії та може мати серйозні й довгострокові наслідки. Нові ЗМІ значною мірою змінили природу приватного та публічного поля комунікації (Балуев і Каминченко, 2014).

Останні десятиріччя до засобів масової інформації або мас-медіа проявляють інтерес значна кількість дослідників. Регулярно проводиться безліч досліджень, які торкаються різних аспектів діяльності мас-медіа, що стосуються, як з одного боку – їх виробництва і функціонування, так і з іншого – взаємодії та впливу на комунікаційне поле. За весь період існування мас-медіа, різні наукові спільноти запропонували широкий спектр теорій масових комунікацій. В процесі зміни стадій розвитку суспільства, розвитку засобів масової комунікації в цілому, змінювалися погляди в бік мас-медіа зокрема.

Значення популярного терміну «нові медіа» мінливе. В даний час під ним зазвичай розуміють цифрові медіа, такі як Інтернет, комп'ютерні ігри, цифрові фільми й фотографії, мобільна телефонія і віртуальний світ. Нові ме-

дія займають своє місце серед інших речей, породжених новими технологіями й змінами в людській поведінці. Експериментування з «просторами» і можливостями нових медіа – це одна з головних властивостей, що веде до різноманітного їх використання. Виробники й споживачі точно не знають, як поводитися з новими медіа і тому починають інтенсивно експериментувати. При цьому і виробники, і споживачі в основному використовують свої знання та навички щодо старих медіа. Це цілком логічно, оскільки люди в принципі схильні використовувати те, що їм знайоме, і чинити так, як вони звикли. Цей процес не новий, він навіть має відоме визначення – «remediation», що можна перекласти як «перепосередництво», більш вдало українською мовою можна визначити цей процес як спадкоємність (Стинс и Ван Фухт, 2008, с.98).

Між старими й новими медіа є багато відмінностей, нижче ми наводимо найбільш важливі з них:

- нові медіа працюють швидше, ніж старі;
- нові медіа відкриті, старі – закриті;
- нові медіа мають користувачів, старі – публіку;
- нові медіа короткі, старі – багатослівні;
- нові медіа надають «зображення», старі – текст;
- нові медіа активні, старі – пасивні;
- нові медіа забезпечують користувачеві можливість генерувати зміст, старі медіа дають цю можливість виробнику.

Поєднує старі та нові медіа головне – комунікативне завдання – доставити послання, повідомлення; розрізняються вони тільки способами та формою цієї доставки (Стинс и Ван Фухт, 2008, с.98).

Поняття «нові медіа» відноситься до концептуальних нововведень початку третього тисячоліття, пов'язаних з переводом культурної спадщини людства у цифровий формат і конвергенцією різних засобів комунікації. Воно охоплює різноманітні феномени, що з'явилися в процесі розвитку комп'ютерних технологій: інтернет-сайти, віртуальну реальність, мультимедіа, комп'ютерні ігри, інтерактивні інсталяції в мистецтві, комп'ютерну анімацію, цифрове відео та інтерфейс «людина – комп'ютер». Лев Манович, відомий практик та теоретик нових медіа, наголошує на тому, що нові медіа – це медіа, призначені для роботи з цифровими даними, і ця робота контролюється програмним забезпеченням. Таким чином, нові медіа являють собою «... зближення двох окремих історичних траєкторій: обчислювальної (computation) та медіа-технологій» (UA.News, 2017, р.44).

Сучасні дослідники схильні описувати систему нових медіа чотирма ключовими взаємопов'язаними процесами (чи ознаками): конвергенцією, дигіталізацією, інтерактивністю і належністю даних медіаресурсів до мережевого простору.

Таким чином, мова йде про найбільш широкий перелік нових медіаформатів, які можуть охоплювати:

- інтернет-представництва (портали) онлайн-ЗМІ;
- інтернет-ЗМІ;
- інтернет-ТБ (вебкастинг);
- інтернет-радіо (подкасти);
- мобільне ТБ;
- блогосферу;
- кіно, розраховане на інтернет-аудиторію;
- соціальні мережі (включаючи дитячі соціальні мережі);

- twitter;
- віртуальні спільноти;
- віртуальні ігри;
- інші ресурси Веб 2.0.

Говорячи про моделі нових медіа сьогодні, ми маємо на увазі наступні ключові принципи формування і поширення нового медіаконтенту:

- будь-хто може створювати інформацію;
- будь-яка історія може бути розказана і почута;
- будь-яка інформація може отримати реальну цінність;
- будь-яка інформація перетворюється на комунікацію;
- сучасне інформаційне середовище швидше підконтрольне користувачеві, ніж творцеві медіаконтенту.

Представляється доцільним виділити наступні основні особливості нових ЗМІ:

1. Участь у роботі з інформацією (не тільки у створенні контенту, але і метаданих, що впливають на його розповсюдження) приймають мільйони користувачів інтернету, а не тільки професійні журналісти. Враховуючи зростання аудиторії всесвітньої мережі, цілком передбачуваним виглядає і збільшення числа «творців» контенту нових ЗМІ. А значить, вплив цих мас-медіа на суспільні процеси має зростати по мірі освоєння ними нових сфер соціального життя.

Розвиток платформ соціальних медіа збігся з широким розповсюдженням технологій Web 2.0, і помітна роль користувачів у створенні медійного контенту на основі двосторонньої комунікації роблять нові ЗМІ більш демократичними, ніж традиційні ЗМІ.

Нові ЗМІ залишаються централізованими системами, не тільки сприяють комунікації користувачів, але і багато

в чому визначають цю комунікацію, як на рівні пошукових алгоритмів, так і за допомогою створення найбільш бажаного інформаційного наповнення. В орієнтованому на користувача сервісі YouTube, наприклад, велика частина популярного контенту – професійно створений контент, а не аматорський (Балуев и Каминченко, 2014).

2. Зміст, який створюється зусиллями мільйонів простих користувачів, має певну специфіку. Наприклад, подібний текст, швидше за все, не буде настільки стилістично вивіреною, як якщо б його створював професійний журналіст. Користувач-непрофесіонал активно застосовує розмовну мову, і створювана ним інформація сприймається дещо інакше, ніж інформаційні повідомлення і стрічки новин традиційних медіа. Разом з тим багато користувачів, що створюють і генерують контент (наприклад, блогери), взаємодіють з різними інформаційними агентствами та цілеспрямовано готують для них тексти.

3. Беручи до уваги принцип створення контенту нових медіа, необхідно зазначити характерну для них високу динамічність і оперативність роботи з інформацією. Наприклад, користувач, який став очевидцем тих чи інших подій, маючи мобільний телефон з вбудованою відеокамерою, може зняти ролик і викласти його на загальнодоступному відеохостингу. Таким чином, «нові» ЗМІ часто є джерелом польових даних, важливість і актуальність яких у ряді випадків неможливо переоцінити.

4. Нові ЗМІ надають користувачеві можливість ознайомитися з різними точками зору, думками й фактами з питання, що цікавить його (наприклад, у формі гіпертексту). Слідуючи посиланнями або тегами, можна глибше

зрозуміти ту чи іншу подію. Коли це входить у звичку, формується більш терпиме ставлення до подій. Так здійснюється вплив на світогляд людини (Knabe, 2006).

5. Нові медіа надають відсутні раніше майданчики та інструменти для самовираження людини, в тому числі щодо політичної реальності. Інформація, що містить елементи самовираження користувачів, здатна впливати на настрої в суспільстві.

6. Інтернет забезпечує високий ступінь інтерактивності, завдяки якій створюється контент. Часто в роботі з тією чи іншою інформацією або текстом беруть участь кілька осіб. Крім того, іноді цікавий не стільки матеріал сам по собі, скільки розміщені коментарі до нього, тобто інформаційне наповнення тієї чи іншої теми являє собою сукупність авторського матеріалу або тексту і набір коментарів.

7. Ще одна особливість – коннективність мов медіа, виражена в їх здатності об'єднувати людей. Так, іноді віртуальні спільноти, створені в системах підтримки соціальних мереж, довгий час не стимулюють активність їх учасників. Проте потенційно, користувачі мають можливість організувати за допомогою такої віртуальної групи або спільноти який-небудь захід.

8. Використання різних платформ соціальних медіа неоднакове в різних регіонах світу. Наприклад, хоча Фейсбук охоплює понад півмільярда користувачів по всьому світу, в окремих країнах набагато більш популярні деякі платформи соціальних медіа на кшталт «Однокласників».

Важливою особливістю нових ЗМІ є їх «платформоорієнтованість». Так само, як традиційні ЗМІ спиралися на певну

інфраструктуру – друкарні, радіо- і телестанції, кабельні мережі, радіо- і телеприймачі – нові ЗМІ припускають наявність певних апаратно-програмних платформ. Причому ці платформи набагато більшою мірою, ніж у випадку традиційних ЗМІ, впливають на модель виробництва і споживання контенту. Апаратна частина досить неоднорідна, і в чому саме вона визначає те, як користувачі генерують контент (чого не було у випадку традиційних ЗМІ).

Стаціонарні комп'ютери й ноутбуки зазвичай використовуються для створення великого обсягу контенту, відповідно в тих частинах світу, де більше поширення отримав саме цей тип пристроїв, користувачі швидше будуть залучені до створення такого контенту. В бідних країнах подібні пристрої менш поширені, що пов'язано з їх більш високою, ніж мобільних пристроїв, ціною. Тому нові ЗМІ, націлені на країни, що розвиваються, в першу чергу будуть пропонувати функціонал, доступний з допомогою мобільних телефонів (Балуев и Каминченко, 2014).

Нові ЗМІ – це комплексне позначення, з одного боку, спеціалізованих організацій, в яких працюють як професійні журналісти, так і непрофесіонали (наприклад, блогери), з іншого боку, звичайних користувачів інтернету, які займаються збором, обробкою і передачею даних, створенням контенту і метаданих, що сприяють їх засвоєнню іншими користувачами (Балуев и Каминченко, 2014).

Згідно з дефініцією нові медіа – комплексне поняття, що фіксує найважливішу зміну в принципах роботи з масовою інформацією, – активну роль звичайних користувачів інтернету, непрофесіоналів. Перевага даного формулювання

полягає в тому, що в ньому підкреслюється найважливіша зміна в принципах роботи з масовою інформацією; її слабке місце – ігнорування ролі інших акторів, що беруть участь у створенні контенту нових медіа.

Нові ЗМІ можна визначити і як формально неінституціоналізовану систему, яка включає співзалежні суб'єкти, які використовують спеціальні програмно-апаратні платформи й займаються збиранням, обробкою та поширенням масової інформації, а також звичайних користувачів інтернету, які виконують схожу роботу з контентом, абсолютна більшість яких не є професійними журналістами (Балуев и Каминченко, 2014).

Нові ЗМІ – це насамперед засоби масової інформації, які володіють наступними стійкими ознаками:

- функціонування в системі Інтернет;
- функціонування не тільки в соціальному середовищі, але і на певних програмно-апаратних платформах;
- функціонування головним чином на основі технологій Веб 2.0;
- участь користувачів у створенні контенту (так званий генерується користувачем контент);
- відмінний від традиційних ЗМІ конвективний (від англ. connective – сполучний, з'єднувальний) принцип поширення інформації (Балуев и Каминченко, 2014).

Висновки

У сучасному світі нові ЗМІ значною мірою змінили природу приватного та публічного поля комунікації. Між старими й новими медіа є багато відмінностей, а саме: нові медіа працюють швидше, ніж старі; нові медіа відкриті,

старі – закриті; нові медіа мають користувачів, старі – публіку; нові медіа короткі, старі – багатослівні; нові медіа надають «картинку», старі – текст; нові медіа активні, старі – пасивні; нові медіа забезпечують користувачеві можливість генерувати зміст, старі медіа дають цю можливість виробнику.

Поєднує старі та нові медіа головне – комунікативне завдання – доставити послання, повідомлення; розрізняються вони тільки способами та формою цієї доставки. Нові медіа, ототожнюванні з сучасними комунікаційними технологіями, сьогодні є головним чинником трансформації соціальної реальності, яка постає як поєднання дійсності з віртуальністю. Ознаками нових медіа є наступні характеристики:

- 1) цифрова репрезентація;
- 2) модульність або «фрактальна структура» нових медіа;
- 3) автоматизація;
- 4) мінливість;
- 5) транскодування (відношення між комп'ютерною та повсякденною культурою).

Нові ЗМІ – це комплексне позначення, з одного боку, спеціалізованих організацій, в яких працюють як професійні журналісти, так і непрофесіонали (наприклад, блогери), з іншого боку, звичайних користувачів інтернету, які займаються збором, обробкою і передачею даних, створенням контенту і метаданих, що сприяють їх засвоєнню іншими користувачами.

У ході дослідження ми з'ясували, що сучасна молодь майже не слухає радіо, не цікавиться кіно і, як не парадоксально, практично не використовує Twitter. Старі медіаресурси практично повністю втратили інтерес для молодого покоління. Згідно з результатами

дослідження, більшість молоді дізнається останні новини з вебкастингового порталу YouTube. Другим за популярністю медійно-комунікаційним ресурсом, після YouTube, для сьогоднішніх підлітків є комп'ютерні ігри. У дослі-

дженні PWC стверджується, що саме ринок онлайн-ігор до 2020 р. буде відзначений найбільшим зростанням в медіаіндустрії, у порівнянні з іншими новими медіаресурсами.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Балуев, Д.Г. и Каминченко, Д.И., 2014. Новые средства массовой информации: проблемы теоретического осмысления *Информационное общество*, [online] 1, с.31-39. Доступно: <<http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/0/9101edc8fce0d93644257d2c00309e40?penDocument&Click>> [Дата обращения 15 февраля 2019].
- Канюка, А., 2016. Яким буде телебачення майбутнього? *НВ Бізнес*. [online] Доступно: <<https://biz.nv.ua/ukr/experts/kanyuka/jakim-budetelebachennja-majbutnogo-153592.html/>> [Дата обращения 15 февраля 2019].
- Стинс, О. и Ван Фухт, Д., 2008. Новые медиа. Перевод с английского языка Н. Бергер. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика*, 7, с.98-106.
- Хлызова, А.А., 2016. Телевидение в условиях конвергенции СМИ на современном этапе. *Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки*, с.1108-1121.
- Knabe, G.S., 2006. Problem of a postmodern and Peter Greenway's movie. In: *The tree of knowledge – a life tree*. Moscow: Russian state Humanities University, pp.331-344.
- UA.News, 2017. Выше всех: что нужно знать о становлении украинского телевидения. [online] Доступно: <<https://ua.news/ru/vishhe-za-vsih-shhopotribno-znati-pro-stanovlennya-ukrayinskogo-telebachennya/>> [Дата обращения 15 февраля 2019].

REFERENCES

- Baluev, D.G. and Kaminchenko, D.I., 2014. Novye sredstva massovoi informacii: problemy teoreticheskogo osmysleniia [New Media: Problems of Theoretical Comprehension]. *Informacionnoe obshchestvo*, [online] 1, pp.31-39. Available at: <<http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/0/9101edc8fce0d93644257d2c00309e40?penDocument&Click>> [Accessed 15 February 2019].
- Kaniuka, A., 2016. Iakim bude telebachennia maibutnogo? [What will be the future of television?]. *HB Business*. [online] Available at: <<https://biz.nv.ua/ukr/experts/kanyuka/jakim-budetelebachennja-majbutnogo-153592.html/>> [Accessed 15 February 2019].
- Stins, O. and Van Fukht, D., 2008. Novye media. [New Media]. Translation from English by N. Berger. *Science Journal of VolSU. Literary Criticism. Journalism*, 7, pp.98-106.
- Khlyzova, A.A., 2016. Televidenie v usloviakh konvergentcii SMI na sovremennom etape [Television in conditions of media convergence at the present stage]. *Scientific notes of the Kazan University. Series: Humanities*, pp.1108-1121.
- Knabe, G.S., 2006. Problem of a postmodern and Peter Greenway's movie. In: *The tree of knowledge – a life tree*. Moscow: Russian state Humanities University, pp.331-344.
- UA.News, 2017. *Vyshe vsekh: chto nuzhno znat o stanovlenii ukrainskogo televideniia* [Above all: what you need to know about the formation of Ukrainian television]. [online] Available at: <<https://ua.news/ru/vishhe-za-vsih-shhopotribno-znati-pro-stanovlennya-ukrayinskogo-telebachennya/>> [Accessed 15 February 2019].

**НОВЫЕ МЕДИА И ТРАДИЦИОННЫЕ СМИ
В КОММУНИКАТИВНОМ ПОЛЕ****Сергей Гончарук^{1а}, Артур Шурыпа^{2а}**¹ кандидат педагогических наук, доцент;

e-mail: goncharucs@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0878-6143

² магистрант кафедры тележурналистики и мастерства актёра;

e-mail: arthurshurypa@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6239-9788

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина**Аннотация**

Цель работы – рассмотреть новые медиа и традиционные СМИ в коммуникативном поле. **Методология исследования** заключается в том, что для решения поставленных задач применяются методы анализа теоретических источников, обобщение, метод системного анализа, группировки данных, теоретического познания. **Научная новизна** работы заключается в том, что выяснена специфика взаимоотношений телевидения и Интернета (новые медиа и традиционные СМИ в информационном поле), уточнены основные тенденции развития современных и традиционных СМИ. **Выводы.** Даже несмотря на значительное количество исследований по данной тематике, выбранная тема все еще не достаточно исследована. Учитывая то, что современные технологии не стоят на месте, появляются новые формы СМИ (новое телевидение и медиа), которые требуют детального рассмотрения.

Ключевые слова: телевидение; интернет; СМИ; медиа; новые медиа**NEW MEDIA AND TRADITIONAL MASS MEDIA
IN COMMUNICATIVE FIELD****Serhii Honcharuk^{1а}, Arthur Shurypa^{2а}**¹ PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

e-mail: goncharucs@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0878-6143

² Master Student, Television Journalism and Acting Skills Department;

e-mail: arthurshurypa@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6239-9788

^а Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the work is to consider new media and traditional mass media in the communicative field. **Methodology** of the study consists in the methods of theoretical sources analyzing, a generalization, a system analysis method, data grouping, and theoretical cognition. **Scientific novelty** of the work lies in the fact that the specifics of the relationship between television and the Internet (new media and traditional media in the information field) have been clarified, and the main trends in the modern and traditional media development have been illuminated. **Conclusions.** Even despite a significant amount of research on this topic, this issue is still not sufficiently studied. Considering the fact that modern technologies haven't been explored yet, new forms of media (new television and media) are emerging that require detailed consideration.

Keywords: television; internet; mass media; organs of public opinion; new media

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170873
УДК 7:91.4]:81'22

КОММУНИКАТИВНЫЙ АКТ В ИСКУССТВЕ ПО Ю. ЛОТМАНУ

Михаэль Константинов

кандидат философских наук, преподаватель киноискусства;
e-mail: mih112344@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7641-7388
Иерусалимский педагогический институт «Michlalah Jerusalem College», Иерусалим, Израиль

Ключевые слова:

коммуникативная модель;
диалогизм;
полиглотизм;
адресат;
адресант;
код;
сообщение;
эффект Кулешова;
Лотман;
Якобсон;
Бахтин

Аннотация

В данной статье анализируется генезис научного подхода Ю. М. Лотмана к модели коммуникативного акта при восприятии произведения искусства. Указываются факторы, повлиявшие на отказ от первоначального взгляда Лотмана на модель коммуникативного акта (семиотической модели коммуникации Р. О. Якобсона) и приход его к полиглотической модели коммуникативного акта. Эти изменения в научном подходе Юрия Лотмана были под влиянием идей М. М. Бахтин: диалогизм и полифонизм в общении. Также в статье были исследованы три коммуникативные функции по Лотману, которые присутствуют в любом художественном тексте. В конце статьи показано применение полиглотической модели Лотмана в кинематографе, на примере «эффекта Кулешова». Таким образом, мы указываем на применимость многоугольной модели Лотмана во всем искусстве.

Для цитирования:

Константинов, М. (2019). Коммуникативный акт в искусстве по Ю. Лотману. Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Аудиовизуальное искусство и производство, 2(1), с.67-76.

Искусство играет особо важную роль в жизни человечества. Одной из сильных сторон искусства является воздействие его на людей. Во время этого воздействия происходит коммуникативный акт между произведением искусства и воспринимающим его человеком. Одной из наук, занимающихся изучением коммуникативного акта, является семиотика. Ю. М. Лотман определяет данную науку как «науку о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди» (Лотман, 2000б, с.6). Также Юрий Михайлович определяет искусство как средство коммуникации, осуществляющее связь между пере-

дающим и принимающим сообщением (Лотман, 1998б, с.19). В данной статье мы проанализируем коммуникативный акт при восприятии произведения искусства, опираясь на научный подход Лотмана в разные периоды его творчества. Также мы покажем, в конце статьи, как все эти модели воплощаются в художественном тексте – в произведении искусства, на примере кинотекста.

Коммуникативный акт, в котором есть сообщающий информацию, информация, и принимающий информацию, можно представить в виде семиотической модели акта коммуникации. В первый период своего творчества

Лотман, анализируя коммуникативный акт в искусстве и культуре, использовал функциональную модель акта коммуникации Р. О. Jakobson 1960 года (за исключением случая лотмановской автокоммуникации, который не является темой данной статьи).

За основу своей модели Jakobson взял модель основателя теории информации, математика Клода Шеннона (1916–2001), который в 1949 г. вместе с инженером-электронщиком Уорреном Уивером (1894–1978) опубликовали ее в небольшой книге «Математическая теория коммуникации» (Shannon and Weaver, 1949). Эта модель называется информационно-кодовая модель коммуникации Шеннона и Уивера. Нужно заметить, что речь идет о передаче технической информации (сигналов). Поэтому основной целью Шеннона и Уивера была полная передача неискаженной информации от адресанта (посылающего) к адресату (принимающего). При этом можно было контролировать качественные характеристики передачи сообщения (информации) и выявлять факторы, влияющие на качество передачи.

Р. О. Jakobson применил идеи К. Шеннона к лингвистике и семиотике. В своей статье «Лингвистика и поэтика» (1960), он указывает, что в речевой коммуникации принимают участие шесть факторов, которые образуют его коммуникативную модель: адресант посылает сообщение адресату; контекст или референт, который воспринимает адресат, и он представляет собой вербальную форму или может быть вербализирован; код, полностью или хотя бы частично общий для кодирующего и декодирующего; контакт – физический канал и психологическая

связь между адресантом и адресатом, обуславливающие возможность установить и поддерживать коммуникацию (Jakobson, 1975, с.198) (рисунок 1):

Контекст
Сообщение

Адресант ————— **Адресат**

Контакт

Код
Рисунок 1

Jakobson указывает, что каждому элементу модели «соответствует особая функция языка» (Jakobson, 1975, с.198). Он называет шесть функций: эмотивная (экспрессивная) функция, конативная функция, фатическая функция, метаязыковая функция, поэтическая функция, референтивная (денотативная, когнитивная) функция (Jakobson, 1975, с.199-203).

В сообщении, как правило, выражены несколько функций, которые находятся между собой в определенной иерархии и поэтому речевые сообщения представляют собой взаимоотношение этих функций с доминированием одной из них (Jakobson, 1975, с.198). Так, говоря о поэзии, Jakobson называет доминантную функцию, в зависимости от жанра поэзии:

«Наряду с поэтической функцией, которая является доминирующей, в поэзии используются и другие речевые функции, причем особенности различных жанров поэзии обуславливают различную степень использования этих других функций. Эпическая поэзия, сосредоточенная на третьем лице, в большой степени опирается на коммуникативную функцию языка; лирическая поэзия, направленная на первое лицо, тесно связана с экспрессивной

функцией; «поэзия второго лица» пропитана апеллятивной [конативной – М.К.] функцией: она либо умоляет, либо поучает, – в зависимости от того, кто кому подчинен – первое лицо второму или наоборот» (Якобсон, 1975, с.203).

Как мы указали выше, по Якобсону отправитель (адресант) и получатель (адресат) информации должны знать и обладать абсолютно одинаковыми кодами для того, чтобы коммуникационный процесс мог состояться. Так как код, по Якобсону, определяет язык, то это значит, что эти два участника коммуникации должны знать язык-код (в синхронии), на котором передается информация. Цель данной коммуникативной модели – получение адресатом точной информации, переданной адресантом, в том виде, как ее послал адресант. Все новое воспринимается как нежелательное. Поэтому любое изменение исходной информации при получении определяется как шум-помехи, и поэтому нежелательно.

Как мы указывали раньше, Якобсон за основу своей модели использовал модель Шеннона. Коммуникативная модель Шеннона разрабатывалась для технической передачи информации в одном направлении: от адресанта к адресату. Это свойство имеет и модель Якобсона: нет обратной связи (хотя по Лотману теоретически существует возможность полного обратного перевода информации от принимающего к посылающему) (Лотман, 2000в, с.159).

Еще до написания Якобсоном статьи «Лингвистика и поэтика» в 1960 году, Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975) указал на такую особенность коммуникативного процесса, как диалогичность, раскрыв ее на примере анализа творчества Достоевского, и назвал ее полифо-

ния. Для Бахтина слово ориентировано на собеседника, который принадлежит к определенной социальной группе. Поэтому абстрактного собеседника быть не может потому, что с таким собеседником невозможно было бы найти общий язык (Волошинов, 2000, с.420). Бахтин указывает, что слово является двухсторонним актом, выражающим взаимоотношение адресанта и адресата (Волошинов, 2000, с.420–421). Важнейшее свойство коммуникативной модели Бахтина – двунаправленность, или диалогизм, то есть без адресата (слушающего) нет и адресанта (говорящего) (Волошинов, 2000, с.436). Кроме диалогизма, Бахтин указывает на то, что структура коммуникативного акта всецело определяется социальной ситуацией и социальной средой, в которой эта коммуникация происходит (Волошинов, 2000, с.421). Поэтому реальностью языка-речи является социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями. И эта реальность не представляет собой абстрактную систему «чего-то», как утверждает структурализм (Волошинов, 2000, с.429). Поэтому Бахтин указывает, что всякое высказывание приобретает смысл только в контексте, в конкретное время и в конкретном месте потому, что язык живет в конкретном и индивидуальном речевом общении (Волошинов, 2000, с.430).

Говоря о коммуникативном акте, Бахтин вводит понятие «чужая речь» – это речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании (Волошинов, 2000, с.445) (у Лотмана это «текст в тексте»).

Диалогизм (диалогические отношения, включая отношение говорящего

к собственному слову (Бахтин, 1963, с.204)) Бахтин также исследует в работе по Достоевскому и вводит понятие «металингвистика» для его изучения, поскольку для него диалогические отношения являются внелингвистичными. При этом эти отношения никак нельзя оторвать от области слова, то есть от языка как конкретного целостного явления. Язык живет только в диалогическом общении пользующихся им, поэтому диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка. Так, анализируя романы Достоевского, Бахтин характеризует их как «полифонические» (Бахтин, 1963, с.10).

Несмотря на отрицательное отношение Бахтина к структурно-семиотическому подходу, как таковому, он оказал большое влияние (прямое и косвенное) на Ю. М. Лотмана. Петер Гржибек в своей статье «Бахтинская семиотика и Московско-Тартуская школа» (1995) определяет концепцию семиотики Бахтина, а именно понятия «код», «текст», «высказывание», и сравнивает с такими же понятиями у представителей Московско-Тартуской семиотической школы, особенно у Лотмана, как основоположника и руководителя данной школы. В этом сравнении немецкий исследователь показывает эволюцию указанных понятий у Ю. М. Лотмана, а именно то, что они приближаются к их пониманию у Бахтина (Гржибек, 1995, с.247-248). Автор статьи также приводит непосредственное обращение Лотмана к Бахтину:

«Никакое "монологическое" (т. е. монологическое) устройство не может выработать принципиально нового сообщения (мысли), т. е. не является думающим. Мыслящее устройство должно иметь в принципе (в минимальной схеме) диалогическую (двуязычную) структуру. Та-

кой вывод, в частности, придает новый смысл предвосхищающим мыслям М. М. Бахтина о структуре диалогических текстов» (Гржибек, 1995, с.249-250).

Здесь мы можем сделать вывод, что основное влияние Бахтина на Лотмана сказалось в понимании того, что в коммуникативном акте (а также и в художественном тексте) для образования нового значения необходимо наличие хотя бы двух языков в его структуре.

Н. С. Автономова, говоря об отношении Лотмана Бахтину, указывает, что у Лотмана понимание диалога было иным, чем у Бахтина, но бахтинские идеи послужили стимулом для развития лотмановских идей. Говоря о полиглотизме в коммуникационном акте, Лотман вел речь о культурных кодах, а не о «голосах» Бахтина (Автономова, 2009, с.23).

Сам Юрий Михайлович также высказался по поводу значения идей Бахтина для семиотики. Речь идет о его докладе «Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики». В докладе Лотман сравнивает метод Бахтина с концепциями Ф. де Соссюра и указывает на два важных различия: 1) динамическое представление о знаковых системах у Бахтина, в отличие от «статического» представления у швейцарского лингвиста; 2) Бахтин противопоставляет идею о диалогизме прежним «монологическим» концепциям (Лотман, 2002, с.148). Здесь Лотман вступает в полемику с бахтинским пониманием «диалога» и дает свое понимание его:

«Теперь мы знаем, как можно определить понятие «диалог», как способ передачи информации между различными кодирующими системами. <...> Диалог предшествует языку, а не язык диалогу. Возникает ситуация, в которой двое заинтересованы в обмене,

и тогда возникает язык. <...> Перед нами сложная семиотическая ситуация с двойной передачей, с принципиальной ориентацией на чужое слово, со стремлением включить чужое слово в свой собственный язык и тем самым создать возможность диалога. <...> [Диалог есть – М.К.] механизм усвоения новой информации. Информации, которая до начала диалогического контакта еще не наличествовала, но возникла в его процессе» (Лотман, 2002, с.153-155).

То есть, диалогизм приводит к образованию нового значения в сообщении.

«Отталкиваясь от «диалогизма» Бахтина, Лотман приходит к постулату о: необходимости для культуры двух или более языков, взаимодополняющих друг друга: языки вербальный и изобразительный, литературы и театра, литературы и кино и т. д.; сюда же подключается одно из крупнейших психофизиологических открытий XX века, обнаружение различий между функциями двух полушарий головного мозга» (Егоров, 1999, с.246-247).

В середине 1970-х годов Лотман постепенно отходит от модели Якобсона, считая, как мы указывали выше, что она объясняет идеальный (абстрактный) вариант коммуникационного акта, когда говорящий и слушающий обладают абсолютно одинаковыми кодами в равной степени, и при этом нет места для непонимания между ними, которое воспринимается как нежелательное, и есть результат шумо-помех. А Лотман в этом видит источник для творческого начала (создание новых текстов-сообщений). Говоря о модели Якобсона, Лотман приходит к выводу, что эта модель не выполняет основную задачу коммуникации (особенно в искусстве) – создание

новых сообщений-текстов (Лотман, 2000а, с.560). Юрий Михайлович видит в этом суть коммуникативного акта. Для того, чтобы это могло произойти, по Лотману, необходимо «пересечение языкового пространства говорящего и слушающего», и он показывает это графически, рисунок 2.

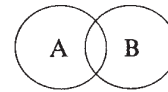


Рисунок 2

«В ситуации непересечения общение предполагается невозможным, полное пересечение (идентичность А и В) делает общение бессодержательным. Таким образом, допускается определенное пересечение этих пространств и одновременно пересечение двух противоборствующих тенденций: стремление к облегчению понимания, которое будет постоянно пытаться расширить область пересечения, и стремление к увеличению ценности сообщения, что связано с тенденцией максимальное увеличить различие между А и В. <...> Ценность диалога оказывается связанной не с той пересекающейся частью, а с передачей информации между непересекающимися частями. Более того, чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод непереводимого оказывается носителем информации высокой ценности» (Лотман, 2010, с.15-16).

Сами процессы коммуникации Лотман понимает, как процесс перевода текста с языка говорящего на язык

слушающего, которые, как правило, не идентичны, но имеют много общего: «сама возможность такого перевода обусловлена тем, что коды обоих участников коммуникации хотя и не тождественны, но образуют пересекающиеся множества» (Лотман, 2000а, с.563). Поэтому в процессе коммуникативного акта происходит создание нового текста, который отличен от изначального (говорящего). Новый текст Лотман определяет, как «сообщение, которое не совпадает с исходным и не может быть из него автоматически выведено» (Лотман, 2000а, с.559). Так, говоря об акте художественной коммуникации в восприятии произведения искусства, Лотман указывает на необходимость того, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элементов, – например, чтобы читателю был понятен естественный язык, на котором написан текст. Непересекающиеся части кода и составляют ту область, которая деформируется, креолизуется или любым другим способом перестраивается при переходе от писателя к читателю (Лотман, 1998б, с.37-38). Тем самым образуя новое значение, что особенно характерно для художественного текста.

Из всего сказанного выше о коммуникационном акте в искусстве, мы приходим к выводу, что полиглотическая модель коммуникативного акта Лотмана более подходит к описанию коммуникации в искусстве, чем модель Jakobsona. Хотя в семиотике общепринято считать, что произведения искусства коммуницируют по модели Jakobsona. Это, по нашему мнению, не верно, потому что Jakobsonская модель не в состоянии передать основное коммуникативное назначение искусства –

создание новых значений (смыслов), как это определил Ю. М. Лотман. При этом, Лотман оставляет определенное место для Jakobsonской модели в коммуникативном акте восприятия произведения искусства (художественного текста). Так в статье «Три функции текста» (1986), Юрий Михайлович указывает на три функции, которые проявляются в любом художественном тексте: 1) передача константной информации, что соответствует модели Jakobsona; 2) выработка новых смыслов – творческая функция, которая соответствует полиглотической модели Лотмана; 3) функция памяти, которую можно также назвать, культурной традицией; эта функция необходима для предыдущей функции – выработки новых смыслов (Лотман, 2000в, с.155-163) и имеет полиглотическую структуру (Лотман, 2000а, с.568).

Две последние функции являются основными в художественном тексте. Также Лотман указывает, что первая функция в принципе имеет возможность полного обратного перевода полученного сообщения от получателя (адресата) к посылающему (адресанту). И это сообщение будет содержать в себе исходный вид, который оно имело во время отправки от адресанта к адресату. Вторая функция принципиально не имеет возможности обратного перевода, так как возникшее в итоге новое значение в сообщении не содержится в отправленном адресантом исходном сообщении.

Здесь мы хотим продемонстрировать работу лотмановской второй функции в образовании кинозначения при склейке двух кадров в так называемом «эффекте Кулешова» (Кулешов, 1998, с.429). По Лотману, кадр пред-

ставляет собой минимальную единицу киноязыка (как слово в языке). Если мы возьмем два кадра и смонтируем (склеим) их вместе, то мы получим новое значение, которого нет ни в первом, ни во втором кадрах по отдельности. Юрий Михайлович определяет такой монтажный эффект как «низший уровень» повествования (Лотман и Цивьян 2014, с.201). Это новое кинозначение представляет собой «эффект Кулешова», который впервые описал Лев Кулешов в книге «Искусство кино. (Мой опыт)» в 1929 г. (Кулешов, 1987, с.172). Он снял вначале актера Мозжухина, тарелку супа, ребенка в гробу и молодую женщину, лежащую на диване. Затем он сделал три монтажных склейки: 1) актер + тарелка супа = герой голоден и мечтает о еде (тарелке супа); 2) актер + ребенок в гробу = герой печален смертью ребенка; 3) актер + молодая женщина, лежащая на диване = герой думает о женщине (см. рисунок 3).

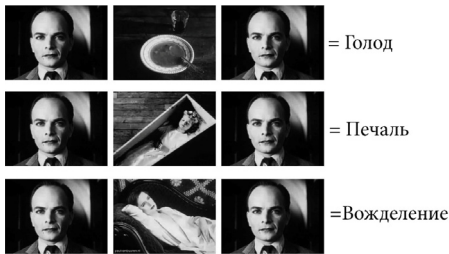


Рисунок 3

Значение, получаемое при сочетании двух кадров, не переводимо обратно в эти кадры, оно является новым и не находится в сочетаемых кадрах. В своей книге «Диалог с экраном» (1994) Лотман, описывая эффект Кулешова, определяет отношение между сочетающимися (склеивающимися) кадрами как диалог (Лотман и Цивьян, 2014, с.135-136). Диалог, как мы указали

выше, является необходимым условием лотмановской полиглотической коммуникационной модели. Образование нового значения при склейке двух кадров (монтаж) является сутью эффекта Кулешова. Из сказанного мы делаем вывод, что в кинозначении, киномонтаже, фильме, а также и во всем искусстве присутствует диалогическая форма коммуникации, работающая на основе лотмановской семиотической полиглотической коммуникативной модели, которая выражает сущность коммуникативного акта в искусстве – создание новых значений при восприятии произведения искусства.

Коммуникативная модель Якобсона, которую Лотман не отрицал при восприятии художественного текста, но считал, что она не выражает сути искусства, также присутствует в эффекте Кулешова. Якобсонская модель, как первая функция Лотмана, проявляется в передаче внешних факторов объекта кино съемки: внешние особенности лица актера, лежащей женщины, тарелки с супом, гроба с ребенком и т. д. Сами эти внешние факторы объектов не изменяются при монтаже, и информация о них находится в склеиваемых кадрах. Данную функцию в кинотексте мы назовем фотографической. Если мы теоретически переведем полученное нами фотографическое киносообщение от одного кадра на материальный носитель, то мы получим в итоге изначальное киноизображение, переданное нам режиссером, что соответствует модели Якобсона. Фотографическая функция киноизображения создает иллюзию реальности экранного киномира. При этом Лотман указывает, что эта функция создала много сложностей для становления кино как искусства (Лотман, 1998а, с.297-298).

Таким образом, в искусстве специфическим свойством коммуникации является образование новых смыслов, для которых необходимо состояние диалогизма в структуре художественного текста. Это свойство характерно для всех видов коммуникативных актов, разбираемых Лотманом: автокоммуникация; канонический и неканонический текст; дискретные и недискретные языки в одном художественном тексте, асимметрия в коммуникации. Через диалогизм Лотман приходит к мифологизму в художественном тексте, который представляет, как вид не дискретного текста. Принцип диалогизма приводит Лотмана к вершине его научной мысли: к созданию семиосферы, в которой периферийные процессы находятся в диалоге с центральными (ядерными) процессами культуры и общества. На диалогическом принципе также построены модель тернарной

структуры общества, на котором сегодня стоит вся западная цивилизация, и Лотман подробно разбирает данную модель. Отсюда можно с уверенностью сказать, что начиная с 1970-х годов, диалогизм становится основополагающим принципом научного подхода Ю. М. Лотмана. Мы видим, что одним из первых источников диалогического принципа Юрия Михайловича является его диалектический подход в изучении структуры, который он внес в советскую семиотику (Лотман, 1998б, с.189-192).

Также диалогизм позволяет определенной структуре или науке расширить свои границы, а иногда размыть их полностью, что приводит к новой парадигме в искусстве или мировоззрении, например – к постмодернизму, а от него к протеизму, который выражает сегодняшнее состояние человеческого общества и мировоззрения (Эпштейн, 2004).

ЛИТЕРАТУРА

- Автономова, Н.С., 2009. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. Москва.
- Бахтин, М.М., 1963. Проблемы поэтики Достоевского. В: Собрание сочинений. Т. 6 : «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960-1970 гг. Москва: Русское слово.
- Волошинов, В.В., 2000. Марксизм и философия языка. В: Бахтин М. *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка*. Москва, с.349-486.
- Гржибек, П., 1995. Бахтинская семиотика и Московско-Тартуская школа. *Лотмановский сборник*, 1, с.240-259.
- Егоров, Б.Ф., 1999. Бахтин и Лотман. В: Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. Прилож. 1, Москва, с.243-258.
- Кулешов, Л.В., 1987. Искусство кино. (Мой опыт). В: Кулешов Л. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1, Москва, с.161-226.
- Кулешов, Л.В., 1988. 50 лет в кино. В: *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва, с.21-178.
- Лотман, Ю.М., 1997. Письма 1940-1993. Москва.
- Лотман, Ю.М., 1998а. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. В: Лотман Ю.М. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, с.288-372.
- Лотман, Ю.М., 1998б. Структура художественного текста. В: Лотман Ю.М. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, с.704.
- Лотман, Ю.М., 2000а. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума. В: *Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи и Исследования; Заметки*. Санкт-Петербург, с.557-568.

- Лотман, Ю.М., 2000б. Люди и знаки. В: *Семiosфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи и Исследования; Заметки*, Санкт-Петербург, с.5-10.
- Лотман, Ю.М., 2000в. Три функции текста. Внутри мыслящих миров. В: *Семiosфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, с.155-163.
- Лотман, Ю.М., 2002. Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики. В: *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург, с.147-156.
- Лотман, Ю.М., 2010. Культура и взрыв. В: *Семiosфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, с.12-150.
- Лотман, Ю.М. и Цивьян, Ю.Г., 2014. Диалог с экраном. 2-е изд., доп. Таллинн: Арго.
- Эпштейн, М., 2004. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. Москва: Новое литературное обозрение.
- Якобсон, Р., 1975. Лингвистика и поэтика. В: *Структурализм: «за» и «против»*. Москва, с.193-229.
- Shannon, C.E. and Weaver, W., 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, IL: University of Illinois Press. pp.105.

REFERENCES

- Avtonomova, N.S., 2009. *Otkrytaia struktura: Iakobson – Bakhtin – Lotman – Gasparov* [Open structure: Jacobson – Bakhtin – Lotman – Gasparov]. Moscow.
- Bakhtin, M.M., 1963. Problemy poetiki Dostoevskogo. In: *Sobranie sochinenii*. Vol. 6: "Problemy poetiki Dostoevskogo". *Raboty 1960-1970 gg.* ["The Problems of Dostoevsky's Poetics". Works 1960-1970]. 2002. Moscow: Russkoe slovo.
- Voloshinov, V.V., 2000. Marksizm i filosofii iazyka. In: Bakhtin M. *Freidizm. Formalnyi metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofii iazyka* [Freudianism. The formal method in literary criticism. Marxism and the philosophy of language]. Moscow, pp.349-486.
- Grzhibek, P., 1995. Bakhtinskaia semiotika i Moskovsko-Tartuskaia shkola [Bakhtinskaya semiotics and the Moscow-Tartu school]. *Lotmanovskii sbornik*, 1, pp.240-259.
- Egorov, B.F., 1999. Bakhtin i Lotman. In: Egorov B.F. *Zhizn i tvorchestvo Iu.M. Lotmana* [The life and work of Yu.M. Lotman]. Prilozh. 1, Moscow, pp.243-258.
- Kuleshov, L.V., 1987. Iskusstvo kino. (Moi opyt). In: Kuleshov L. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Vol. 1, Moscow, pp.161-226.
- Kuleshov, L.V., 1988. 50 let v kino. In: *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Vol. 2. Moscow, pp.21-178.
- Lotman, Iu.M., 1997. *Pisma 1940-1993* [Letters 1940-1993]. Moscow.
- Lotman, Iu.M., 1998a. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. In: Lotman Iu.M. *Ob iskusstve* [About art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, pp.288-372.
- Lotman, Iu.M., 1998b. Struktura khudozhestvennogo teksta. In: Lotman Iu.M. *Ob iskusstve* [About art]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, p.704.
- Lotman, Iu.M., 2000a. Kultura kak kollektivnyi intellekt i problemy iskusstvennogo razuma. In: *Semiosfera: Kultura i vzryv; Vnutri mysl'ashchikh mirov; Stati i Issledovaniia; Zаметki* [Semiosphere: Culture and explosion; Inside the thinking worlds; Articles and Studies; Notes]. St. Petersburg, pp.557-568.
- Lotman, Iu.M., 2000b. Liudi i znaki. In: *Semiosfera: Kultura i vzryv; Vnutri mysl'ashchikh mirov; Stati i Issledovaniia; Zаметki* [Semiosphere: Culture and explosion; Inside the thinking worlds; Articles and Studies; Notes]. St. Petersburg, pp.5-10.
- Lotman, Iu.M., 2000v. Tri funktsii teksta. Vnutri mysl'ashchikh mirov. In: *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, pp.155-163.
- Lotman, Iu.M., 2002. Nasledie Bakhtina i aktualnye problemy semiotiki. In: *Istoriia i tipologiia russkoi kultury* [History and typology of Russian culture]. St. Petersburg, pp.147-156.

- Lotman, Iu.M., 2010. *Kultura i vzryv*. In: *Semiosfera [Semiosphere]*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, pp.12-150.
- Lotman, Iu.M. and Tcivian, Iu.G., 2014. *Dialog s ekranom [Dialogue with the screen]*. 2nd ed., Ext. Tallinn: Argo.
- Epshtein, M., 2004. *Znak probela: O budushchem gumanitarnykh nauk [Space: The Future of the Humanities]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Iakobson, R., 1975. *Lingvistika i poetika*. In: *Strukturalizm: "za" i "protiv" [Structuralism: Pros and Cons]*. Moscow, pp.193-229.
- Shannon, C.E. and Weaver, W., 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, IL: University of Illinois Press. pp.105.

КОМУНІКАТИВНИЙ АКТ У МИСТЕЦТВІ ЗА Ю. ЛОТМАНОМ

Міхаель Константинов

кандидат філософських наук, викладач кіномистецтва;
e-mail: mih112344@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7641-7388
Єрусалимський педагогічний інститут «Michlalah Jerusalem College», Єрусалим, Ізраїль

Анотація

В статті проаналізовано генезис наукового підходу Ю. М. Лотмана до моделі комунікативного акту при сприйнятті витвору мистецтва. Вказано чинники, що вплинули на відмову від початкового погляду Ю. Лотмана на модель комунікативного акту (семіотичної моделі комунікації Р. О. Якобсона) і його звернення до поліглотичної моделі комунікативного акту. Ці зміни наукового підходу Юрія Лотмана відбулися під впливом ідей М. М. Бахтіна: діалогізм і поліфонізм у спілкуванні. Також в статті досліджено три комунікативні функції за Лотманом, які присутні в будь-якому художньому тексті. Наприкінці статті показано застосування поліглотичної моделі Лотмана в кінематографії, на прикладі «ефекту Кулешова». Таким чином, ми вказуємо на можливість застосування багатокутної моделі Лотмана в мистецтві.

Ключові слова: комунікативна модель; діалогізм; поліглотизм; адресат; адресант; код; повідомлення; ефект Кулешова; Лотман; Якобсон; Бахтін

COMMUNICATION ACT IN THE ART BY JU. M. LOTMAN

Mihael Konstantinov

PhD in Philosophy, Lecturer of cinema; e-mail: mih112344@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7641-7388
Jerusalem Pedagogical Institute «Michlalah Jerusalem College», Jerusalem, Israel

Abstract

In this article a genesis of Ju.M. Lotman's scientific approach to the model of communication act at perception of art work has been analyzed. There were specified the factors which affected Lotman's deny of the semiotic model of communication act by R.O. Jakobson and his finding on polyglottical model of communication act. These changes in scientific approach of Juri Lotman were influenced by ideas of M.M. Bahtin: dialogism and polyphonic in communication act. Also, three communicative functions according to Lotman, which are present in any artistic text, were investigated in the article. At the end of the article an application of Lotman's polyglot model in cinematograph was demonstrated on the example of "Kuleshov effect". Thereby, we point at applicability of Lotman's polyglot model all over the art.

Keywords: model of communication; dialogism; polyglot's; addresser; addressee; code; message; Kuleshov effect; Lotman; Jakobson; Bahtin



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170875
УДК 791.6:7.071.2

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

Ганна Чміль^{1а}, Анна Дудченко^{2а}¹ академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент, професор кафедри кіно-, телемистецтва; e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066² магістр кафедри кіно-, телемистецтва; e-mail: dudchenkoanna19@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2950-5390^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**творча особистість;
творчий феномен;
сценарний талант;
режисерська майстерність**Анотація**

Мета дослідження - виявлення умов формування творчої особистості видатного українського режисера, сценариста й оператора Юрія Ілленка. Перехідний період, позначений глобалізацією, ціннісними пошуками й змінами, впливає і на переосмислення поглядів людства на культурні архетипи, які є втіленням першопочаткових уявлень в процесі культурної еволюції. Варто зазначити, що діалог культур постійно перебуває у бутті сучасної людини й постає засобом взаєморозуміння між культурами. Культура будь-якого народу – це живий організм зі своїми родовими особливостями, який зберігає пам'ять і традиції предків. Кожній культурі притаманний свій власний індивідуальний культурний код – культурне несвідоме, що визначається набором образів, які пов'язані з будь-яким поняттям у свідомості людини. Це те, що приховано від власного розуміння людини, але проявляється у вчинках. **Методологія дослідження** базується на системному підході, на основі якого проводився аналіз особливостей формування творчої особистості Ю. Ілленка. Також були використані проблемно-історичний метод, описово-порівняльний підхід, методи аналізу: мистецтвознавчий, порівняльно-історичний, описовий. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що на основі аналізу жанрово-тематичного та художньо-естетичного розмаїття творчого доробку Ю. Ілленка було досліджено риси його творчої особистості. Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що творчий доробок Ю. Ілленка розглядається в контексті проблем національної специфіки як українського кіно, так і усього кінематографу в цілому. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети було визначено, що кіномистецтво, як особливий вид мистецтва на сучасному етапі, покликане зберегти пам'ять про культурно-історичні реалії. Довгий час традиційна культура була єдиною, яка розвивалася разом із розвитком людини. Саме тому розуміння особливостей творчої особистості Ю. Ілленка як режисера, оператора й сценариста має велике значення для визначення національного контексту й традицій вітчизняних кінематографістів.

Для цитування:

Чміль, Г. та Дудченко, А. (2019). Формування творчої особистості Юрія Ілленка. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.77-83.

Постановка проблеми

Творча особистість – це та людина, яка є активним перетворювачем істо-

рико-суспільного процесу, носієм соціальних ролей і здатна самостійно обирати життєвий шлях, в ході якого нею здійснюються перетворення природи,

суспільства і самої себе. Разом з тим, творча особистість – це особлива якість людини, набута нею в умовах суспільних відносин у процесі спільної діяльності та спілкування.

Парадоксальність феномена творчо-мистецької особистості полягає у тому, що носієм особистісного начала є індивід, а сутність особистості формується у соціально життєвому просторі як соціально культурному середовищі взаємодії індивіда з навколишнім світом (Сулим, 2014, с.218). Творча особистість завжди характеризується високим рівнем креативності, яскраво вираженими особистісними якостями й здібностями, які сприяють успішній професійній діяльності (Борис, 2016, с.287). Саме такою особистістю і постає Ю. Г. Ілленко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Творча особистість Ю. Ілленка завжди була в колі уваги дослідників і мистецтвознавців. Протягом останніх років цікавість до вивчення творчості видатного режисера, сценариста і кінооператора посилилася.

Теоретичними питаннями розвитку сучасного кінематографу в сучасних умовах займаються Д. Барановська (2018), С. Безклубенко (2004), І. Борис (2016), А. Сулим (2014) тощо. Різні аспекти творчого доробку Ю. Ілленка досліджували Ж. Безп'ятчук (2006), Л. Брюховецька (2008), В. Мальована (2006), М. Мащенко (1996) і т. п. Вагому роль у формуванні творчо-мистецької особистості Ю. Ілленка відіграло те, що в його творчому світобаченні поєднався талант сценариста і художника, майстра операторської справи. Цим питанням приділяють увагу Л. Брюховецька (1989), О. Брюховецька (2013),

Г. Погребняк (1993), А. Шульгіна (2014) тощо.

Мета дослідження – проаналізувати чинники й умови формування творчо-мистецької особистості Ю. Ілленка в контексті національної специфіки українського кінематографа.

Виклад основного матеріалу

Серед чинників і умов формування творчо-мистецької особистості Ю. Ілленка можна виділити наступні. Ю. Ілленко, так само, як і О. Довженко та І. Кавалерідзе, був творчою особистістю, мав сценарний талант (Шульгіна, 2014, с. 69-75). Це допомогло Ю. Ілленку як режисеру й оператору, поєднати у поетиці своїх фільмів пластику мистецтва і специфіку літератури. Юрій Ілленко почав самостійно працювати в кіно 1960 року. Закінчуючи ВДІК, їде на Ялтинську кіностудію, яка з 1956 року набула статусу самостійної, де знімає свою дипломну роботу як оператор-постановник фільму «Прощайте, голуби!» (перша в історії ВДІКу повнометражна дипломна робота). Це була робота, за яку Ю. Ілленко отримав не тільки диплом ВДІКу, а й престижні нагороди міжнародних кінофестивалів у Празі та Локарно за кращу операторську роботу (Безп'ятчук, 2006, с.53).

Усього через п'ять років після дипломної роботи, кінооператор Юрій Ілленко був відзначений нагородою «За колір і спец ефекти» у «Тінях забутих предків» на МКФ у Мар-дель-Плата (операторська робота у цьому фільмі всесвітньо визнана як новаторська). А ще через сім років уже як режисер він був нагороджений найвищою нагородою Московського міжнародного кінофестивалю за фільм «Білий птах з чорною ознакою». Як і «Тіні забутих предків», цей фільм

змусив професійних глядачів говорити про доміную зображення (Брюховецька, 2013, с.49).

У час, коли Юрій Ілленко закінчив навчання, світовий кінематограф переживав бурхливі часи зміни естетики, і, якщо повернутися до першої професії Юрія Ілленка, ця зміна пов'язана з розвитком техніки, отже – розвитком операторського мистецтва.

Ще в середині 50-х років фільми знімали однією важкою й неперворотною камерою. Але вже в 60-х почали мислити про кінозображення в інших категоріях (Барановська, 2018, с.3). Почалося це Франції. Камеру вийняли з боксу, почали знімати з руки, використовувати довгі об'єктиви. Камера ставала рухливішою, і вже для знімання потрібна була не одна, а дві камери. Другий фактор: якщо раніше роботу режисера і кінооператора розмежовували, то тепер уже не можна було говорити, що фільм чудово знято, безвідносно до самого фільму. Тобто не можна оцінювати, як фільм знято, якщо фільм поганий. Знімання перетворилося на іманентний елемент кінорежисури (Брюховецька, 2008, с.98).

Це стало можливим з технічними інноваціями. Зокрема, режисерські пошуки стимулювала поява трансфокатора, який теж виливав на стиль. А також чутливість плівки. Потреби кіно спонукали до пошуку більшої чутливості негативів. Поява такої плівки дозволила знімати в інтер'єрах, у натуральному середовищі. А відтак – легшими ставали освітлювальні камери. Якщо раніше вулиці будували в павільйонах, то з появою високочутливої плівки необхідність у цьому зникла – кінематографісти почати знімати на вулицях і в натуральних інтер'єрах. Таким чином кіно пропонувало натуральне зображення життя, і, на-

самперед, це проявилось у французьких фільмах «нової хвилі».

З 1965 року, після закінчення «Тіней забутих предків» Юрій Ілленко починає працювати як режисер і працює з різними кінооператорами. «Криницю для спраглих» він зняв з Володимиром Давидовим. Робота в чорно-білому кіно також вимагала вдумливого підходу, тонкого нюансування і досягнення саме світловим вирішенням, контрастом білого і чорного необхідної атмосфери, особливо тоді, коли стирається грань між сном і дійсністю (Безклубенко, 2004, с.67).

Новим і унікальним для глядачів став «Вечір на Івана Купала». Вслід за «Тінями забутих предків» він нагадував вибух бомби своїм всепереможним буянням барв, які, окрім високої естетичної цінності, були надзвичайно функціональними, виконуючи драматургічну смислову функцію. Крім того, фільм пропонував якісно іншу, ніж та, що панувала в кіно, мову – мову притчі, метафори, розкутої фантазії. «Вечір на Івана Купала» – яскравий зразок авторського кіно, а разом з тим кіно національного. «В ті часи, – напише згодом Юрій Ілленко, – ще шалено гостро відзивалось в мені почуття, притаманне кожному митцеві. Почуття відповідальності за свої творчі вчинки – якесь мірило, що визначало, де не можна відступати ні на йоту, а де можна дещо змінити» (Брюховецька, 1989, с.185).

На свій наступний фільм «Білий птах з чорною ознакою» Юрій Ілленко запрошує кінооператором Вілена Калюту, який працював на кіностудії ім. О. Довженка, хоча не мав спеціальної кіноосвіти, бо навчався у військовому училищі. Після фільму «Лебедине озеро. Зона» і тривалій десятирічної перерви, Юрій Ілленко ставить постановочно складний фільм

«Молитва за гетьмана Мазепу» за власним сценарієм. За рік до того він був оператором фільму, який поставила його дружина Людмила Фоменко «Аве, Марія!».

Так само, як і «Вечір», «Молитва за гетьмана Мазепу» стала фільмом новаторським, сміливим, викличним. Матерію і дух історії переніс на екрані художник Сергій Якутович у своїх несамовитих розписах, які наповнюють кадр, вводять в атмосферу історичної епохи кінця XVII – початку XVIII століть. Саме так знято криваву різню Меншикова в гетьманській столиці – Батурині. Юрій Ілленко знайшов спільника у глибокому знанні історії (Сергій Якутович створив свою графічну мазепіану) в її образному осмисленні. «Предметом режисури, – писав Юрій Ілленко про творчий метод фільму, – стають не вироблення мізансцен, не психологічні конфігурації ролей, не монтажні збагачення змісту, а власне аранжування глядацького зчитування дискурсу фільму, управління емоційними рефлексіями глядача і, головне, – перенесення роботи по створенню трактування фільму з рук кінорежисера в душу глядача. І не нав'язування глядачеві жодного усталеного трактування» (Мальована, 2006, с.4). Отже, вирішити таке зображально складне завдання він міг тільки сам, як оператор фільму.

На рубежі 1960-х – 1970-х років художник помітив у кінематографі, особливо українському, більшу, ніж коли б то не було, можливість виразити власну, авторську позицію. Підтвердженням тому були роботи інших (і перш за все – С. Параджанова), а це давало неабиякий творчий імпульс (Брюховецька ред., 2014, с.109). Ю. Ілленкові – митцеві невгамовному, оригінальному – неприродним і нецікавим було називатись людиною, що

відповідає за якість зображення, звуку, кольору тощо, йому потрібен був власний фільм, від початку й до кінця вистражданий нервами, серцем, розумом.

Уже в першому власному фільмі «Криниця для спраглих» виразно позначились особливості авторського бачення Ю. Ілленка, що виявилися, перш за все, в його вмінні поєднувати сучасну та історичну тематику. «Криниця» була своєрідною програмною стрічкою, в ній майстер ніби визначав основне коло тих вічних проблем (про життя і смерть, правду і кривду, завершення і початок), до яких звертатиметься протягом майже тридцяти наступних років. Крім того, фільм виявився справжньою кінохрестоматією символів, алегорій, метафор. Ними режисер користуватиметься (десь гірше, десь краще) згодом. З одного твору в інший переходитимуть його сповнені асоціативного значення лелеки й берізки, віконця й вітряки, поля і коні тощо (Мальована, 2006, с.4).

Звертає на себе увагу й ще одна особливість мислення Ю. Ілленка – абсолютно вільне й оригінальне оперування часом та простором (Мащенко, 1996, с.2).

Серед інших якостей кіноталанту Ю. Ілленка можна виділити ще одну – постійну присутність і дієвість героя «поза кадром». Режисер у своїх стрічках – не сторонній спостерігач, а їхній персонаж, що представляє надсюжетну дійсність, це найбільш цікаво спостерігати в «Криниці для спраглих», а також у «Лебединому озері. Зоні» (Погребняк, 1993, с.12).

На нашу думку, найспецифічніша і найголовніша риса, що вирізняє творчість Ілленка як режисера-художника серед інших, – це зображальне (кольорі й пластичне) вирішення фільму. У ранніх його стрічках барви сприймаються різноаспектно (Брюховецька, 2006, с.185).

У «Вечорі на Івана Купала» тільки в одному, провідному жовто-золотому кольорі закладено багатомірність мистецького задуму: соняшники – людське багатство, скарб – коштовна погань, а хлопчик, вбитий Петром, має «золотий» характер тощо. У фільмі присутні й інші барви – червона, блакитна, чорна, які теж стають символами, несуть подвійне смислове навантаження. Автор примушує колір не просто діяти, але й активно впливати, промовляти, закликати.

Наукова новизна полягає в тому, що на основі проведеного дослідження схарактеризовано українське кіно як предмет науково-критичного розгляду сучасних

кінематографічних теоретичних студій, простежено еволюцію зображально-виражальних й звукових властивостей українського поетичного кінематографа другої половини ХХ століття на прикладі творчого доробку Юрія Ілленка.

Висновки

Отже, творча особистість Ю. Ілленка, яка формувалася у специфічних та складних умовах, має надзвичайний вплив на український кінематограф, зумовивши специфічність національного контексту й традицій вітчизняних кінематографістів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Барановська, Д.О., 2018. *Гене́за теоретичних концепцій у дослідженні кіновиробництва як соціально-економічного феномена. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні економічні відносини та світове господарство*, 18(1), с.31-35. Безклубенко, С.Д., 2004. *Українське кіно: начерк історії*. Київ: Альтерпрес.
- Безп'ятчук, Ж., 2006. *Слава – героям, а пророкам... анафема*: кінорежисер Ю. Ілленко. *Кінотеатр*, 1, с.53-55.
- Борис, І.О., 2016. Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 54, с.286-296.
- Брюховецька, Л.І. ред., 2014. *Сергій Параджанов і Україна*. Київ: Видавничий дім Києво-Могилянська академія.
- Брюховецька, Л.І., 1989. «...Гоголя невитравлений слід». Фільм Ю.Ілленка «Вечір напередодні Івана Купала». *Вітчизна*, 4, с.195-199.
- Брюховецька, Л.І., 2006. Режисура Юрія Ілленка. *Київ*, 10, с.184-192.
- Брюховецька, Л.І., 2008. *Кіно часів своєї юності*. Київ: Задруга.
- Брюховецька, О.В., 2013. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум. Культурологія*, 52, с.48-54.
- Мальована, В., 2006. Відомий кінорежисер і колишній черкащанин Юрій Ілленко: «Я пробував знімати, як усі. Дурня якась виходить». *Прес Центр*, 28 (48), 28 червня.
- Мащенко, М., 1996. Криниця для спраглих: Штрихи до портрета Юрія Ілленка. *Культура і життя*, 19.
- Погребняк, Г.П., 1993. Юрій Ілленко: Дивосвіт автора. *Українська культура*, 7, с.12-13.
- Сулім, А.А., 2014. Кінокритичні студії: форми, функції та методологічні підходи. *Вісник Харківської державної академії культури*, 44, с.218-225.
- Шульгіна, А., 2014. Перші українські кінооператори. Творчий тандем Микола Топчій – Іван Кавалерідзе. *Студії мистецтвознавчі*, 1, с.69-75.

REFERENCES

Baranovska, D.O., 2018. *Geneza teoretychnykh kontseptsii u doslidzhenni kinovyrobnytstva yak sotsialno-ekonomichnoho fenomena* [Genesis of theoretical concepts in the study of film

production as a socio-economic phenomenon]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Mizhnarodni ekonomichni vidnosyny ta svitove hospodarstvo*, 18(1), pp.31-35. Bezklubenko, S.D., 2004. *Ukrainske kino: nacherk istorii* [Ukrainian cinema: an outline of history]. Kyiv: Alterpres.

Bezpiatchuk, Zh., 2006. Slava – heroiam, a prorokam... anafema: kinorezhysyer Yu. Illienko [Glory to the heroes, and to the prophets ... anathema: film director Y. Illenko]. *Kino-teatr*, 1, pp.53-55.

Borys, I.O., 2016. Spetsyfika roboty aktora ta rehysera v ukrainskomu poetychnomu teatri ta kino [Specificity of the actor and director's work in the Ukrainian poetry theater and cinema]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 54, pp.286-296.

Briukhovetska, L.I. ed., 2014. *Serhii Paradzhanov i Ukraina* [Sergey Parajanov and Ukraine]. Kyiv: Publishing House of the Kyiv-Mohyla Academy.

Briukhovetska, L.I., 1989. "...Hoholia nevytravlenyi slid". Film Yu.Illienka «Vechir naperedodni Ivana Kupala» ["... Gogol is not etched trace." Yulia Allienka's film "Evening on the eve of Ivan Kupala"] *Vitchyzna*, 4, pp.195-199.

Briukhovetska, L.I., 2006. Rezhysura Yurii Illienka [irector of Yuri Illenko]. *Kyiv*, 10, pp.184-192.

Briukhovetska, L.I., 2008. *Kino chasiv svoiei yunosti* [Cinema of the time of his youth]. Kyiv: Zadruga.

Briukhovetska, O.V., 2013. "Poetychne kino": film "Tini zabutykh predkiv" u konteksti vizualnoi kultury 1960-kh rokiv ["Poetic Cinema": The film "The Shadows of Forgotten Ancestors" in the context of the visual culture of the 1960]. *Mahisterium. Kulturolohiia*, 52, pp.48-54.

Malovana, V., 2006. Vidomyi kinorezhysyer i kolyshnyi cherkashchanyn Yurii Illienko: "la probuvav znymaty, yak usi. Durnia yakas vykhodyt" [Famous film director and former Cherkaschanin Yuriy Illenko: "I tried to shoot as everyone. Fool some way out"]. *Pres Tsentr*, 28 (48), 28 June.

Mashchenko, M., 1996. Krynytsia dlia sprahlykh: Shtrykhy do portreta Yurii Illienka [A well for the thirsty: Strokes to the portrait of Yuriy Illenko]. *Kultura i zhyttia*, 19.

Pohrebniak, H.P., 1993. Yurii Illienko: Dyvosvit avtora [Yuriy Illenko: A miracle of the author]. *Ukrainska kultura*, 7, pp.12-13.

Sulim, A.A., 2014. Kinokrytychni studii: formy, funksii ta metodolohichni pidkhody [Kinokriticheskie studiya: forms, functions and methodological approaches]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*, 44, pp.218-225.

Shulhina, A., 2014. Pershi ukrainski kinooperatory. Tvorchyi tandem Mykola Topchii – Ivan Kavaleridze [The first Ukrainian cinema operators. Creative tandem Nikolai Topciy – Ivan Kavaleridze]. *Studii mystetstvoznavchi*, 1, pp.69-75.

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ЮРИЯ ИЛЬЕНКО

Анна Чмиль^{1а}, Анна Дудченко^{2а}

¹ академик Национальной академии искусств Украины, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры кино-, телеискусства; e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

² магистр кафедры кино-, телеискусства; e-mail: dudchenkoanna19@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2950-5390

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – выявление условий формирования личности выдающегося украинского режиссёра, сценариста и оператора Юрия Ильенко. Переходный период, обозначенный глобализацией, ценностными поисками и изменениями, влияет и на переосмысление взглядов человечества на культурные архетипы, которые являются воплощением первоначальных представлений в процессе культурной эволюции. Стоит отметить, что диалог культур постоянно находится в бытии современного человека и возникает средством взаимопонимания между культурами. Культура любого народа – это живой организм со своими родовыми особенностями, хранящий память и традиции предков. Каждой

культуре присущ свой собственный индивидуальный культурный код – культурное бессознательное, что определяется набором образов, связанных с любым понятием в сознании человека. Это то, что скрыто от собственного понимания человека, но проявляется в поступках. **Методология исследования** базируется на системном подходе, в основе которого проводился анализ особенностей формирования личности Ю. Ильенко. Также были использованы проблемно-исторический метод, описательно-сопоставительный подход, методы анализа: искусствоведческий, сравнительно-исторический, описательный. **Научная новизна исследования** заключается в том, что на основе анализа жанрово-тематического и художественно-эстетического разнообразия творчества Ю. Ильенко были исследованы черты его личности. Практическое значение полученных результатов заключается в том, что творчество Ю. Ильенко рассматривается в контексте проблем национальной специфики, как украинского кино, так и всего кинематографа в целом. **Выводы.** Согласно поставленной цели было определено, что киноискусство, выступая особым видом искусства на современном этапе, призванное сохранить память о культурно-исторических реалиях. Долгое время традиционная культура была единственной, которая развивалась вместе с развитием человека. Именно поэтому понимание особенностей личности Ю. Ильенко как режиссёра, оператора и сценариста имеет большое значение для определения национального контекста и традиций отечественных кинематографистов.

Ключевые слова: творческая личность; творческий феномен; сценарный талант; режиссёрское мастерство

FORMATION OF YURII ILLIENKO CREATIVE PERSONALITY

Hanna Chmil^{1a}, Anna Dudchenko^{2a}

¹ Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of Cinema and Television Arts Department; e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

² Master Student of Cinema and Television Arts Department; e-mail: dudchenkoanna19@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2950-5390

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study. The transitional period, marked by globalization, value searches and changes, also affects the rethinking of the views of mankind on cultural archetypes, which are the embodiment of primordial representations in the cultural evolution process. It should be noted that the cultures dialogue is constantly in the being of a modern person and it appears by the means of mutual understanding between cultures. The culture of any people is a living organism with its generic features, which preserves the memory and traditions of ancestors. Each culture is characterized by its own individual cultural code, the cultural unconscious, which is determined by a set of images that are associated with any concept in human consciousness. This is something that is hidden from a human understanding of one's own, but is manifested in actions. Therefore, the essential aspect of our research is the identification of the conditions for the formation of the creative personality of the prominent Ukrainian director, scriptwriter and operator Yurii Illienko. **Research methodology.** The systematic approach, which is based on the analysis of the peculiarities of the formation of the Yu. Illienko creative personality was carried out, it has become the main in the article. Also, the problem-historical method, the descriptive-comparative approach, methods of analysis, art studies, and comparative-historical, descriptive methods have been used. **Scientific novelty** consists in the basis of analysis of the genre-thematic and artistic-aesthetic variety of Yu. Illienko the creative work, the features of his creative personality were explored. **The practical significance** of the results is that Y. Illienko's creative work is considered in the context of the problems of national specificity in both Ukrainian cinema and the whole cinema as a whole. **Conclusions.** In accordance with the stated goal, it was determined that cinema art, being a special type of art at the present stage, is intended to preserve the memory of cultural and historical realities. For a long time, traditional culture was the only one that developed along with human development. That is why understanding the features of the Yu. Illienko creative personality as a director, operator and scriptwriter is very important for determining the national context and domestic cinematographers traditions.

Keywords: creative personality; creative phenomenon; scenic talent; directing skills



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170876
УДК 7.097:379.823]:7.073(477)**ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПРИНЦИПИ ВПЛИВУ
РОЗВАЖАЛЬНОГО КОНТЕНТУ НА УКРАЇНСЬКОГО ГЛЯДАЧА**Світлана Котляр^{1а}, Наталія Гаркуша^{2а}¹ заслужений діяч мистецтв України, декан ФКіТБ;
e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172² магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора;
e-mail: garkusha25129525@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2167-9687^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**розважальні програми;
український глядач;
вплив телепрограм;
телевізійний контент;
тенденції та принципи
впливу**Анотація**

Мета дослідження – проаналізувати основні тенденції та принципи впливу розважального контенту на українського глядача. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системно-комплексного підходу до розгляду даної проблеми, в рамках якої розглядається цілий спектр культурологічних, професійних та психологічних аспектів, які впливають на глядачів під час перегляду розважальних програм. **Наукова новизна** результатів полягає у детальному аналізі сучасних розважальних програм у медіапросторі України та виявленні основних тенденцій та принципів їх впливу на свідомість українських глядачів, які щоденно дивляться телебачення. **Висновки.** Отже, розважальні програми покликані заохотити глядачів до змін особистого життя та показу різних життєвих ситуацій, згідно з якими глядач розуміє власні помилки та переосмислює світ в цілому. Крім того, українські розважальні програми піднімають соціальні теми та прагнуть покращити життя населення в цілому, даючи їм правильний приклад для наслідування.

Для цитування:

Котляр, С. та Гаркуша, Н. (2019). Тенденції та принципи впливу розважального контенту на українського глядача. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.84-91.

Постановка проблеми

Розважальні програми в сучасному їх вигляді з'явилися на українському телебаченні тільки в останні декілька років, з виникненням нової економічної та політичної систем, що вплинули на формування вітчизняного телемовлення. В процесі аналізу стає очевидним, наскільки складним і неоднозначним є визначення терміна «розважальне телебачення» – це телебачення, що є формою і способом проведення дозвілля, що поєднує в собі ознаки азарту,

гумору, гри та розраховані на емоційну реакцію аудиторії, пов'язану з отриманням задоволення, насолоди, емоційного комфорту і релаксації. Екскурс в історію вітчизняного телебачення показав, що розважальні програми сьогодні – це за-сіб масової комунікації, яка оцінюється в основному в рамках комерційної, а не культурної складової, і це багато в чому змінює взаємини з аудиторією. Слід зазначити, що тенденції розвитку телебачення, зокрема розважального, постійно змінюються, тому існує необхідність простежити розвиток українського роз-

важливого контенту та його впливу на масову аудиторію. Обрана для статті тема і її спрямованість дозволяють, з одного боку, проаналізувати формування розважального телебачення як частини єдиного цілого. З іншого – обґрунтовує правомірність існування розважального контенту як частини єдиного інформаційного простору, підкреслюючи ефективність впливу розважального телебачення на аудиторію України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Одним з перших дослідників, які звернули увагу на основні фактори впливу телебачення на аудиторію, був відомий дослідник телевізійної журналістики Е. Г. Багіров, що вирізняв труднощі виявлення особливостей аудиторії (1976).

Не менший інтерес в цьому плані викликає робота В. З. Когана «Людина в потоці інформації», де аналізуються потоки різної інформації, що становлять собою складні багаточленні та полісемантичні освіти. Зрозуміло, що дослідженням медійної структури не може передувати аналіз взаємодії людей в процесі споживання різної інформації, в тому числі й розважальної. У зв'язку з цим нам видається вкрай важливим акцент в роботі В. З. Когана на те, що до аналізу типологічних особливостей аудиторії слід переходити тільки після визначення і розгляду конкретних елементів інформаційних потоків (1987).

Не менш важливі теоретичні аспекти щодо взаємодії виробників телепрограм з глядачами розглядаються в роботі Е. Ніколова. У книзі досліджується вплив творців телепрограм на аудиторію: автор акцентує увагу на тому, що для тележурналіста глядач ніколи не має проблем.

Мета дослідження – проаналізувати основні тенденції та принципи впливу розважального контенту на українського глядача.

Виклад основного матеріалу

Незалежно від жанру творів, які транслюються засобами масової комунікації (комедія, драма або напружений трилер), більшість з них призначені для розваг своєї аудиторії. Більшість соціологів розглядають розважальні медіaproграми як медіа об'єктиви, спрямовані на отримання задоволення та позбавлені прихованих мотивів (Zillmann, pp.2-4). Як можна уявити далі, це визначення зображує в основному сучасний погляд, що значно відрізняється від ранніх трактувань цього поняття. Все телебачення за своєю суттю є розважальним. Проте ціла група каналів утворює певний тематичний формат, який має на меті відпочинок і підвищення настрою телеглядачів.

Новинні програми, розважальні ток-шоу і телесеріали – ось останні переваги української аудиторії. Саме внаслідок присутності в ефірі подібного контенту першими в рейтингах стали телеканали «Інтер», «СТБ», «1+1», «Україна». Однією з причин популярності розважального контенту є те, що український глядач втомився від політики й прагне відпочити як від політичних так і від сімейних негараздів. Українські телеканали з їх розважальним контентом використовуються як ефективний інструмент зменшення російського впливу, який довгий час був панівним на українському медіа просторі та насаджував власні ідеї українським глядачам. У складний для України час розважальні програми покликані відволікти населення від постійних проблем та негараздів. З цією метою створюється

велика кількість комедійних програм, які висміюють ситуацію в країні, розповідають кумедні сімейні історії або проводять телеігри із залученням відомих зірок.

У той же час слід зазначити, що комедійні програми, наприклад, «Вечірній Київ», «Квартал-95» можуть нав'язувати глядачам свої думки та погляди щодо певних ситуацій в країні, висміюючи або перебільшуючи певні події. Глядачі, які прагнуть поспостерігати за життям інших людей мають змогу це зробити – українські телеканали заповнені різноманітними телепрограмами розважального змісту. Ми спробували простежити, які телевізійні програми на українських каналах нині є популярними та спробували з'ясувати причини перегляду даних програм глядачами. Наприклад, сімейні реаліті-шоу («Міняю жінку» на «1+1») надають глядачам життєвий досвід, який вони можуть використати у власній родині. Шоу талантів («Х-фактор», СТБ) прагнуть привернути увагу людей, що хочуть простежити за тим, як люди досягають своєї мети, та воліють вплинути на долю інших людей. Комедійні шоу («Зроби мені смішно», Новий канал) переглядають заради розваги, а шоу, де люди прагнуть змінити зовнішність («Оголена красуня», ТРК «Україна», «Зважені та щасливі», СТБ), обирають, прагнучи перебороти комплекси, що існують в житті. Наприклад, канал «1+1» звертає увагу на сімейне життя українців та створює такі програми, де люди можуть «обмінятися» своїми коханими («Міняю жінку»), переконуючи подружжя «вистояти» сім днів без дружини («Тиждень без жінок»), а то і взагалі організують ціле весілля («Одружений за власним бажанням», де жінки вмовляють чоловіків одружитись з ними).

Сюди можна віднести й шоу «Супер Няня», де так би мовити своєрідна Мері

Поппінс прагне встановити дружні відносини, допомагаючи дітям та батькам, проект «Сімейні драми» – епізоди про «сімейні таємниці», якими володіє кожна родина. Іншими словами, наочний приклад правильної та неправильної поведінки заради порятунку шлюбу. Однак, продюсери таких розважальних програм зазначають, що «цілей відновити сімейні відносини у даних розважальних програмах немає». Як зазначає Євгенія Близнюк – маркетинг-директор «1+1», «вони тільки розважають та допомагають набути нового досвіду, сидючи перед телевізором. Оскільки спостерігати за реальним життям реальних людей – не аби як цікаво, тому що переймається багато нового досвіду, глядач може змінити та переосмислити власне життя, або просто розважитися. Ми спілкуємося з глядачами на теми, що є для них важливими. Сюди можна віднести кохання та сім'ю, відносини й драми... Ми прагнемо проаналізувати міжнародні ринки, брати участь у багатьох міжнародних ярмарках форматів, обізнані з тим, які програми і як саме стали успішними в інших країнах. Незвичайні програми відразу дають про себе знати» (Медіаосвіта, 2011).

До речі, попри те, що в Україні розважальні шоу набули популярності тільки декілька років тому, у світі за життєвими перипетіями родин на телебаченні дивляться з 2000-х. Наприклад, шоу Wife Swap – аналог британської відомої в Україні програми «Міняю жінку» – з'явився на телебаченні в 2003-му та увійшов до трійки найрейтинговіших проектів британського телебачення, мало так звані «клони» в 47 країнах і здобуло премію «Еммі». В Україні дана програма показала значний результат тільки за день першого виходу в теле-

фір (частка проекту становила 18,8%). Слід додати, що основна мета шоу в Британії – це показати родини, що мають різне матеріальне положення, а у нас, до того ж, відібрали й за релігійним спрямуванням, і за особистими переконаннями. Звичайно були й скандали. Як стало відомо, вчительку з Дрогобича Львівської області, Галину Ілик, було привселюдно звільнено з посади (через те, що вона мала на екрані занадто «аморальний» вигляд – вживала алкогольні напої, одягала занадто короткий одяг), а декілька пар одразу по закінченню фільмування взагалі вирішили розірвати стосунки. Інше телешоу сімейного типу на «1+1» – «Тиждень без жінок» – також українська адаптація британського формату The Week The Women Went каналу BBC. Відмінних рис є мало, однак в оригінальному форматі жінки на тиждень зникають з невеликого містечка або ж села, де мешкають сім'ї, а в українській версії жінка лише залишає родину на тиждень, при цьому не їде на тривалий період.

Телеканал «1+1» не досить розвинений у розважальних форматах, хоча нині популярним є проект «Голос країни». Слід зазначити, що початковий проект The Voice of Holland виник спочатку в телефії Голландії, а Україна стала наступною після США країною, яка «перейняла» даний формат. Крім того, і приз обіцяють тому, хто переможе надзвичайно несподіваний та великий – контракт з компанією Universal Music. Слід звернути увагу на те, що переможець шоу в Голландії – 27-річний володар тату-салону Бен Сандерс – все ж таки створив власний альбом, проте світового визнання до сих пір не має (однак в мережі Інтернет записи з кастингу, де він брав участь, набирають значну кількість переглядів).

«Формат шоу є привабливим – ідея зі «сліпими» прослуховуваннями є доволі влучною для сучасного телебачення» (Медіаосвіта, 2011), зауважує Євгенія Близнюк щодо успіху телешоу в світі. Крім того, глядачам надзвичайно цікаво спостерігати за людиною, що має єдиний шанс у житті проявити себе та показати свої таланти. Очевидним є той факт, що глядачам до вподоби не тільки спостерігати, але й особисто брати участь у розважальних шоу. Понад 5 тисяч вокалістів взяли участь під час кастингу на телепроект «Голос країни». Загалом телешоу прагнуть змінити глядача, особливо зовнішній вигляд (а перш за все – глядачок). Телешоу з їх участю почали створюватись в Америці на початку 2000-х. Тому, в Україні також виникло чимало схожих проектів на телебаченні – «Фабрика краси» (ICTV), «Модний вирок» (Інтер), «Жертва моди» (Новий канал). Нині створення подібних проектів також триває. «На мою думку, за шоу спостерігають глядачі, які прагнуть почуватись щасливими, зазначає дизайнер Андре Тан. – Або принаймні простежити за ним по телевізору» (Медіаосвіта, 2011).

На ТРК «Україна» вирішили не зупинятися лише на зовнішніх змінах – в телешоу «Оголена красуня» намагаються не тільки одягнути жінку привабливо та в неймовірний одяг, зробити зачіску та макіяж, але і за допомогою психологів, що працюють на проекті, прагнуть змінити внутрішній світ людини та перебороти її страхи та невпевненість, які заважають насолоджуватись життям у повній мірі. «До програми приходили жінки, що мали не тільки зовнішні, але і психологічні страждання», розповідає проекту Ільяс Сахтара, що є ведучим проекту. «Під час фільмування учасники показували власні емоції, не боялися

плакати. На нашу думку, більшість бере участь у шоу через особисті страждання. Перш за все, учасники переконаються, що їх зміни починаються з внутрішнього світу та турботи про власну особистість. Вони закохуються у власне «Я» (Медіаосвіта, 2011). Відповідно до статистичних даних ТРК «Україна», шоу «Оголена красуня» (адаптація міжнародного проекту *How to look good naked*) зацікавило переважно глядачів жіночої статі. «Даний проект прагне показати усім жінкам те, що вони – чарівні та неповторні, – зазначає продюсер проекту Оксана Тараненко. – Відповідно до цього глядачкам наймовірно цікаво дивитись за змінами жінок та простежувати їх шлях до мети» (Медіаосвіта, 2011). Одним із провідних каналів, який популяризує міжнародні успішні формати телешоу є телеканал СТБ. Відповідно до цього виникли хореографічні програми для людей, які володіють танцювальними талантами («Танцюють всі!»), програми для вокалістів («Х-фактор»), і тих, хто наділений цікавими особливостями та навичками («Україна має талант»).

Необхідно підкреслити, що зацікавленість до даних телешоу виникла ще в середині 2000-х, коли Саймон Ковелл створив відомий в Америці проект *America's Got Talent*. «Україна має талант» є також його аналогом, що здобув неймовірної популярності на українському телебаченні. За інформацією телеканалу СТБ, 11 мільйонів осіб склали середню аудиторію телепрограми, а ось закінчення першого сезону набрало неймовірну глядацьку аудиторію, що нараховує 18,6 млн. Це був своєрідний рекорд не тільки програми, але і всього телеканалу. «Майже кожен четвертий житель України спостерігає за перебігом телешоу «Україна має талант!», – стверджує Вікторія

Волонтирець, яка є керівником відділу бренд-маркетингу. Для українського глядача є важливим споглядати життя пересічної людини, те як вона переборює власні страхи та турботи, прагне здійснити мрію свого життя, здобуває досвід та впевненість у власні сили, показує особисті таланти. Таким чином глядачі також розуміють своє значення для подальшої долі учасників телешоу. Саме це робить розважальні програми такими успішними» (Медіаосвіта, 2011). Як вважає Вікторія, зазначені телешоу мають безпосередній вплив на глядачів та їх життя. Наприклад, з'явилося багато танцювальних шкіл та студій в Україні після перегляду телепроектів «Танцюють всі!» та «Танці з зірками». Крім того, відомий проект «Україна має талант!» показав глядачам неймовірну пісочну анімацію, яка набула шаленої популярності.

Однак розважальні програми дають можливість тільки використати власний шанс, який, можливо, дається раз у житті, а як саме людина ним скористується залежить тільки від неї. Проаналізувавши основні розважальні програми України можна виділити такі тенденції: 1) створення програм, які мають на меті привернути більшу частку глядацької аудиторії згідно з їхніми потребами; 2) збільшення кількості комедійних програм та токшоу відповідно до закордонних аналогів; 3) підняття соціальних проблем, які є загальновідомими у суспільстві. Популярність різних телевізійних програм психологи пояснюють передусім звичайною зацікавленістю до долі інших, передусім у тих випадках, коли події відбуваються по інший бік екрану. «Адже не дарма в усі періоди розвитку людства успішними ставали книги, де зображувалось персональне листування відомих особистостей, зазначає психолог Валерія

Тимошук. – Нині все це переноситься на телебачення» (Медіаосвіта, 2011). Тому під час перегляду глядачем телешоу, людина прагне проаналізувати власні життєві події. Загалом глядач додає щось у своє життя, наповнюючи його емоційним змістом, тобто глядач опиняється в полоні розважальних шоу насамперед при низькому перебігу особистого життя в суспільстві, глядачам необхідно дивитись на те, що саме є у родинах інших. Щодо так званих сімейних шоу, а також «шоу побачень», то, за словами Валерії Тимошук, глядач спостерігає за ними, з метою перейняти певну ситуацію та порівняти її з власним життям.

Відомим є той факт, що у кожній родині є особисті проблеми, а люди, як правило, не мають змоги або бажання спитати поради або здобути підтримки у сімейного психотерапевта та розв'язати життєві проблеми. Тому, під час перегляду телешоу, глядачі, опиняючись у середині ситуації у ролі спостерігача можуть змоделювати певні дії та взяти їх у власне життя. Тобто, перегляд розважальних програм із соціальним спрямуванням допомагає навчитись застосовувати набутий досвід та стати впевненим у собі. Як правило, під час виникнення подібних проблем у житті людей функція спостерігача не працює, тому людині важко оцінити свої дії та прагнення. У таких випадках глядач, який стає головним діячем у власному житті не здатний оцінити свої дії правильно. Відповідно до цього, такі телешоу допомагають вирішувати спірні питання, конфлікти та адекватно оцінювати власні дії. Тобто телешоу сімейного формату прагнуть допомогти людині вірно оцінити ситуацію та мати заздалегідь закладений правильний сценарій поведінки у стресовій ситуації. Так само діють і розважальні програми на

різноманітні теми – глядачам необхідно принаймні спостерігати за життєвими перипетіями та пристрастями, що розгортаються у житті інших людей.

Слід підкреслити, що основна заправка успіху талант-шоу – відвертість та правдивість, як зазначає психолог. «Шоу талантів – має життєве підґрунтя, оскільки є надзвичайно емоційним через те, що глядач вірить у справжність почуттів учасників проекту, за яким ми спостерігаємо на телеекрані, адже відсутня спланованість ситуацій, не існує заздалегідь спланованих сценаріїв подій. Учасник шоу емоційно стурбований на сцені, а глядач – вболіває та переймається, сидячи на дивані». На рішення людини вибрати певну розважальну програму може впливати безліч різних чинників. Концепція вибіркового підходу до матеріалу, який ми дивимось, передбачає, що люди в своєму виборі ґрунтуються на особистісних уподобаннях і потребах. Дослідження показали, що в більшості випадків люди роблять свій вибір імпульсивно або під впливом моменту, залежно від стану, настрою або якихось внутрішніх міркувань. Настрої значать дуже багато при виборі розважального матеріалу. Люди, що нудьгують мають тенденцію дивитися програми, які збуджують або хвилюють, тоді як напружені люди вважають за краще щось спокійне і тихе. Розваги бувають різних форм. Комедії, трагедії, музичні й танцювальні програми, артистичні шоу, ігрові шоу, спортивні змагання – всі вони розглядаються як форми розваги та розважального контенту в цілому. Підсумовуючи вищезазначене можна виділити основні принципи впливу розважального контенту на українського глядача: 1) Більшість продуктів мас-медіа призначені для розваги аудиторії. Розвага може бути

визначена як ефективний і приємний засіб полегшення через зниження незадоволеності й неминучих стресів життя; 2) Гумор часто використовується в засобах масової інформації як засіб переконання. Людям подобається гумор – він знижує їх обережність і підвищує розташування до джерела повідомлення; 3) Розважальні програми впливають на вибір професій та занять глядачів, які прагнуть наслідувати своїх улюблених персонажів та героїв програм. Таким чином, розважальний контент є своєрідним прикладом для наслідування; 4) Переглядаючи розважальні програми глядачі ставлять себе на місце головного персонажа, аналізуючи ситуацію та порівнюючи її із власним життям. Іншими словами, розважальний контент має повчальний вплив на глядачів та допомагає формувати світогляд та життєві принципи глядачів.

Висновки

Отже, розважальні програми покликани заохотити глядачів до змін особистого життя та показу різних життєвих ситуацій згідно з якими глядач розуміє власні помилки та переосмислює світ в цілому. Крім того, українські розважальні програми піднімають соціальні теми та прагнуть покращити життя населення загалом, даючи їм правильний приклад для наслідування. Відповідно до поставленої мети нами було встановлено, що український розважальний контент має безпосередній вплив на свідомість глядачів та є своєрідним прикладом для наслідування та зразком, до якого прагнуть, переглядаючи програми.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Акинфиев, С.Н., 2008. Развлекательное телевидение: определение, классификация, жанры. *Вестник Московского Университета. Серия 10. Журналистика*, 6, с.23-28.
- Багиров, Э.Г., 1976. Место телевидения в системе массовой информации и пропаганды. Москва: Издательство Московского университета.
- Дондурей, Д.Б., 2007. Развлекательное ТВ: шутки в сторону. *Телевидение: режиссура реальности*. Москва: Искусство кино, с.34-43.
- Коган, В.З., 1981. *Человек в потоке информации*. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение.
- Медіаосвіта, 2011. Глядачі вважають, що розважальних шоу і серіалів на ТБ забагато, пізнавальних програм – замало. [online] Доступно: <https://ms.detector.media/mediaprosvita/mediaosvita/glyadachi_vvazhayut_scho_rozvazhalnykh_shou_i_serialiv_na_tb_zabagato_piznavalnykh_program_zamalo/> [Дата звернення 20 січня 2019]
- Zillmann, D., 2000. The coming of media entertainment. In: D. Zillmann and P. Vorderer, eds. *Media entertainment: The psychology of its appeal*. Mahwah, NJ: Erlbaum, pp.1-20.

REFERENCES

- Akinfiyev, S.N., 2008. Razvlekatelnoe televidenie: opredelenie, klassifikatsiia, zhanry [Entertaining television: definition, classification, genres]. *Bulletin of Moscow University. Series 10. Journalism*, 6, pp.23-28.
- Bagirov, E.G., 1976. *Mesto televideniia v sisteme massovoi informatsii i propagandy* [Place of television in the system of mass information and propaganda]. Moscow: Moscow University Press.
- Dondurei, D.B., 2007. Razvlekatelnoe TV: shutki v storonu [Entertainment TV: jokes aside]. *Televidenie: rezhissura realnosti*. Moscow: Iskusstvo kino, pp.34-43.
- Kogan, V.Z., 1981. *Chelovek v potoke informatsii* [Man in the flow of information]. Novosibirsk: Nauka. Sibirskoe otdelenie.
- Mediaosvita, 2011. Hliadachi vvazhaiut, shcho rozvazhalnykh shou i serialiv na TB zabahato, piznavalnykh prohran – zamalo. [Spectators believe that entertainment shows and TV series too much, cognitive programs - not enough [online] Available at: <<https://ms.detector.media/>

mediaprovita/mediaosvita/glyadachi_vvazhayut_scho_rozvazhalnikh_shou_i_serialiv_na_tb_zabagato_piznavalnikh_program_zamalo/> [Accessed 20 January 2019]

Zillmann, D., 2000. The coming of media entertainment. In: D. Zillmann and P. Vorderer, eds. *Media entertainment: The psychology of its appeal*. Mahwah, NJ: Erlbaum, pp. 1-20.

ТЕНДЕНЦИИ И ПРИНЦИПЫ ВЛИЯНИЯ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОГО КОНТЕНТА НА УКРАИНСКОГО ЗРИТЕЛЯ

Светлана Котляр^{1а}, Наталия Гаркуша^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины, декан ФКиТВ;

e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² магистрант кафедр тележурналистики и мастерства актёра;

e-mail: garkusha25129525@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2167-9687

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – проанализировать основные тенденции и принципы влияния развлекательного контента на украинского зрителя. **Методология исследования** базируется на применении системно-комплексного подхода к рассмотрению данной проблемы, в рамках которой рассматривается целый спектр культурологических, профессиональных и психологических аспектов, которые влияют на зрителей во время просмотра развлекательных программ. **Научная новизна** результатов заключается в детальном анализе современных развлекательных программ в медиапространстве Украины и выявлении основных тенденций и принципов их влияния на сознание украинских зрителей, которые ежедневно смотрят телевидение. **Выводы.** Следовательно, развлекательные программы призваны поощрить зрителей к изменениям личной жизни и показу разных жизненных ситуаций, в соответствии с которыми зритель понимает собственные ошибки и переосмысливает мир в целом. Кроме того, украинские развлекательные программы поднимают социальные темы и стремятся улучшить жизнь населения в целом, давая им правильный пример для подражания.

Ключевые слова: развлекательные программы; украинский зритель; влияние телепрограмм; телевизионный контент; тенденции и принципы влияния

TRENDS AND PRINCIPLES OF THE ENTERTAINMENT CONTENT IMPACT ON THE UKRAINIAN VIEWER

Svitlana Kotliar^{1а}, Nataliia Harkusha^{2а}

¹ Honored Art Worker of Ukraine, dean of the Faculty of Cinema and Television;

e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² Master Student of Television Journalism and Acting Skills Department;

e-mail: garkusha25129525@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2167-9687

^а Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the main trends and principles of the entertainment content impact on the Ukrainian viewer. **Research methodology.** The proposed article uses a systematic and integrated approach to the consideration of the issue in which a whole range of cultural, professional and psychological aspects which influences the audience while watching entertainment programs is considered. **The scientific novelty** consists of a detailed analysis of modern entertainment programs in the media space in Ukraine and identification of the main trends and principles of their impact on the consciousness of Ukrainian viewers watching television every day. **Conclusions.** From this perspective, entertainment shows are aimed to encourage viewers to change their personal life and to show various life situations by the example of which the viewer understands his or her own mistakes and redefine the world as a whole. In addition, Ukrainian entertainment shows raise social issues and strive to improve the lives of the people in total, giving them the right example to follow.

Keywords: entertainment shows; Ukrainian viewer; TV programs influence; television content; trends and principles of influence



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170877

УДК 654.197-027.563:[316.32:004](477)

**КОМЕРЦІАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ
В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ****Олександр Безручко^{1а}, Катерина Костенко^{2а}**¹ доктор мистецтвознавства; професор, проректор з наукової роботи;
e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388² магістр кафедри кіно-, телемистецтва;

e-mail: ekaterynakostenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4644-6126

^а Київський університет культури, Київ, Україна**Ключові слова:**медіа;
бізнес-реалії;
медійний дискурс;
комерціалізація;
телебачення;
контент;
медіа-продукт;
телевізійна аудиторія;
жанр**Анотація**

Мета дослідження – розглянути сучасний стан та тенденції розвитку українських ЗМІ в умовах бізнес-реалій, проаналізувати український медіаринок під впливом комерціалізації. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні системно-аналітичного підходу щодо визначення тенденції розвитку українських ЗМІ в умовах бізнес-реалій, а саме за допомогою спеціальних методів та способів, схарактеризовано сучасне українське телебачення в умовах комерціалізації. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що чи не вперше розглянуто комерціалізацію ЗМІ, як фактор формування інформаційної політики телеканалу, його контенту і в результаті – вплив на формування суспільної свідомості; уточнено основні закономірності впливу бізнес-реалій на функціонування, інформаційну політику та контент українських медіа; з'ясовано комерційну складову сучасних медіа в процесі творення медіаконтенту та межі дотримання демократичних принципів мовлення; виявлено основні пріоритети та стратегії сучасного телевізійного продукту та деталізовано жанрово-стильову палітру медіа-індустрії України. Висновки. Зважаючи на те, що провідні ЗМІ суспільно-політичного спрямування належать державі або перебувають під впливом невеликої кількості фінансово-промислових груп, які є залежними від влади. Більшість ЗМІ заангажовані, не дають повної та об'єктивної інформації про політиків та значущі політичні події, не забезпечують комунікаційного діалогу між населенням та владою, а є інструментом маргіналізації та управління масами в руках можновладців.

Для цитування:

Безручко, О. та Костенко, К. (2019). Комерціалізація українського телебачення в сучасному інформаційному просторі. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.92-98.

Постановка проблеми

Стаття присвячена проблемі мистецтва сучасного українського телебачення в умовах комерціалізації.

У роботі розглянуто сучасний стан та тенденції розвитку українських ЗМІ в умовах комерціалізації та бізнес-

реалій, жанрово-тематичну складову сучасного медійного дискурсу.

За результатами досліджень сучасних українських медіа, розглянуто процес становлення та розвиток українських медіа в умовах бізнес-реалій, визначено цільові орієнтації, напрямки розвитку та спрямування сучасних українських

медіа в контексті міждискурсійного наукового дослідження. Проаналізовано український медіаринок під впливом комерціалізації. Визначено рівень демократичних засад мовлення та свободи слова українських ЗМІ. Схарактеризовано інформаційну політику та контент сучасних українських медіа. Встановлено пріоритети та стратегії в жанровій медіа індустрії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблематика українського телебачення в умовах комерціалізації зустрічається в працях вітчизняних та закордонних авторів в галузі тележурналістики, історії журналістики телевізійного маркетингу, та медіа-комунікації. Використані публікації досліджень провідних фахівців в галузі кіно-, телемистецтва. В процесі наукової роботи автори зверталися до словників, наукових монографій, наукових статей, авторефератів дисертацій, матеріалів конференцій та круглих столів у галузі кіно-, телемистецтва. Для ґрунтовного дослідження теми роботи проаналізовано контент українських телевізійних каналів та проведено інтерв'ю з працівниками сфери медіа. В роботі також використані міжнародні документи, законодавчі акти України та Постанови Кабінету Міністрів України.

Мета дослідження – проаналізувати сучасний стан та тенденції розвитку українського телебачення в умовах комерціалізації.

Виклад основного матеріалу

Вже на початковому етапі здійснення державної політики щодо розбудови інформаційного середовища в Україні

було засновано майже тисячу телерадіо-структур різних форм власності й різних масштабів сфери дії – від загальнонаціональних до мікрорайонних. Нині, як ніколи, потрібно не тільки досліджувати й вивчати інформаційну галузь України, а й вживати конкретних заходів щодо відновлення та розбудови інформаційного середовища та приведення національного законодавства відповідно до світових норм. У сучасних вітчизняних дослідженнях окремі теоретичні та практичні аспекти інформаційної політики розглянуті не одним науковцем. Проте основні завдання інформаційної політики ЗМІ в Україні потребують подальшого дослідження й розроблення.

Ще 25 років тому єдиними володарями ефіру були лише державні телерадіокомпанії, а тепер головну роль в українському медіапросторі відіграють, так звані, комерційні медіа.

Професор Л. Землянова визначає «комерціалізацію» в ЗМІ як структурні та змістовні зміни в медійній сфері, породжені впливом факторів інформаційного ринку. Витоки комерціалізації преси в тому, що інформація перетворюється на товар, який можна вигідно продати аудиторії. У журналістиці, орієнтованій на комерційний успіх, поширене уявлення, що журналіст і преса обслуговують певний ринок, в той час як представники інших соціокультурних моделей журналістики декларують свою зверненість до громадянина, громадської думки, або особистості читача (2004, с.416). За дослідженнями А. Бугрима, телевізійний ефір другої половини 90-х років можна вважати досить насиченим. У Києві, зокрема, реально діяли 10 телеканалів, на яких працювали 17 студій і компаній. Врахувати кількість супутникових каналів, які приймали-

ся населенням, практично неможливо. Лідерами за частотою перегляду були студії: «Інтер» (59,7%), «1+1» (54,4%), «УТ-2» (40,8%), «УТ-1» (36,6%), ICTV (36%) та супутникове телебачення «ГРТ», «РТР», «НТБ» (35,3%), (без врахування технічних особливостей місцевого прийняття телесигналу). Як бачимо, державні канали своєю популярністю значно поступалися комерційним (1991, с.200).

Найпопулярнішими серед глядачів були художні фільми та телесеріали (67,7%), щоденні інформаційні програми (55%), спортивні (25,2%), музичні (23,2%), аналітико-інформаційні (16,9%) передачі (Бугрим та Мащенко, 1991).

Як констатує З. Дмитровський, в Україні немає незалежних засобів масової інформації в класичному розумінні – вони існують як органи влади, партій, груп, олігархів і кланів. Розвиток більшість недержавних ЗМІ відбувся внаслідок використання технічної й професійної бази телебачення, радіо та видавництва, що були створені за державні кошти. На жаль, в Україні більшість ЗМІ суспільно-політичного спрямування фінансово неспроможні. Виняток становлять ті, що отримують інвестиції українських олігархів і закордонних магнатів, у результаті чого інвестори тепер мають можливість формувати програмну політику підконтрольних їм ЗМІ, що не завжди узгоджується з інтересами держави (2006, с.206).

У контексті взаємовідносин комерційних ЗМІ та їхніх власників В. Зликов наголошує на негативному впливі комерціалізації – тобто сприйняття друкованих та електронних засобів масової інформації власниками каналу, насамперед, як джерела отримання прибутку, що обумовлює цілком правомірний тиск з боку власників на адміністрацію та

творчий колектив ЗМІ, який виявляється, зокрема, у зміні пріоритетів інформаційної політики медіаструктури (2004, с.139).

Як зазначено в статті «Всі українські телеканали належать олігархам», «5 канал» Президента Порошенка був першою в Україні телевізійною станцією, яка цілодобово передавала в ефір новини й показувала політичні ток-шоу. Канал знайшов значну довіру в суспільстві, будучи єдиною телевізійною станцією, що надавала слово опозиції під час помаранчевої революції 2004 року, коли мало хто з українців мав доступ до онлайн-новин ЗМІ. Але сьогодні «5 канал» більше відомий тим, що він всіляко хвалить владу. Він видає в ефір матеріал позитивного змісту, в якому часто фігурує особисто Порошенко, і регулярно показує новини про повсякденну діяльність президента, де немає і натяку на критику. Скажімо, там показують заяви його адміністрації, репортажі про поїздки президента, у зв'язку з чим провідні оглядачі приходять до висновку, що «5 канал» поступово «перетворюється на прес-службу Порошенка» (2015, с.60).

Автор також зазначає, що три канали контролює Віктор Пінчук, три – Ігор Коломойський, три – Дмитро Фірташ і один – Ринат Ахметов. Вся ця четвірка найбагатших і найвпливовіших людей в Україні використовує сили своїх ЗМІ для просування власних комерційних і політичних інтересів. Як говорять українські глядачі, більшість провідних телеканалів країни видають в ефір політичну рекламу, подану як «новини». Так, телеканали, що належать Пінчуку, відомі тим, що активно висвітлюють діяльність благодійного фонду цього олігарха і рекламують політичні партії, пов'язані з президентом-втікачем

Віктором Януковичем. Канал «1+1» просував політичні партії, пов'язані з Коломойським, висвітлюючи на загальнонаціональному рівні вибори в місцеві органи влади в сприятливому для цих партій світлі.

У той же час, там не було і немає критичного аналізу, коментарів і альтернативних думок. Цей канал також вибрав мішенню для критики главу одеської обласної адміністрації Михайла Саакашвілі, який набрав публічний спір з Коломойським. Дмитро Фірташ здавна є партнером російської державної компанії «Газпром» і займає 17-те місце в списку найбагатших українців за версією журналу Forbes. Його найпопулярніший канал «Інтер» неодноразово ловили за руку на тому, що він видає в ефір однобоку позитивну інформацію про проросійську політичну партію «Опозиційний блок». Цей канал також виступає з нападками на Коломойського, який є політичним ворогом Фірташа і його головним конкурентом на медійному ринку. Телеканал «Україна», що входить в першу десятку телевізійних станцій, належить найбагатшій людині в країні – Ринату Ахметову. Ахметов пов'язаний з экс-президентом Віктором Януковичем, який був скинутий зі свого поста в ході протестів Євромайдану в 2014 році. Перед місцевими виборами цей канал транслював точку зору цілком певних політиків і посадових осіб, не показуючи в новинах відмінних і протилежних думок (2015, с.132).

У медійному ландшафті України є світлі плями – але не на телебаченні. У 2000 році «Українська правда» стала першим великим інтернет-виданням, що висвітлює політичні новини. Сайт створив незалежну онлайн-альтернативу традиційному телебаченню і друко-

ваним виданням, лояльним стосовно влади. За цей час «Українська правда» отримала репутацію неупередженого та допитливого видання, що розкриває факти корупції в чиновницькому середовищі, яке проливає світло на комерційні інтереси олігархів і службовців, а також є найпопулярнішою платформою для блогерів з-поміж відомих активістів та політиків. Провідна англomовна газета України «Kyiv Post» за 20 років роботи піддається серйозному політичному і фінансовому тиску. Тим не менш, вона зберігає свою незалежність і продовжує публікувати матеріали журналістських розслідувань і редакційні статті з критикою на адресу влади. А запущений в 2013 році онлайн-відеотелевізійний стартап «Громадське ТВ» існує внаслідок пожертвувань фондів і громадян. Канал відомий своїми чесними й відвертими бесідами з політичними та громадянськими активістами, які проходять в простій студії, а також потоковою трансляцією важливих подій, таких як протести Євромайдану.

Але, мабуть, найбільшою перешкодою на шляху до демократизації української медійної ділянки є неготовність влади, політиків і бізнесменів припинити купувати вигідні для себе представлення, а медійників – від чільних менеджерів до пересічних журналістів – такі представлення продавати. Незліченні замовні матеріали в усіх типах медіа, звані в журналістському середовищі жаргонним словом «джинса», Володимир Кулик кваліфікує, зокрема, як «цензуру грошей», що прийшла на зміну «цензурі влади» і як вияв відвертої й неприхованої корупції, що до неї вдаються геть усі впливові політики. Демонструючи й реалізуючи при цьому свої справжні погляди та стосунки з медіа. Звісно,

цю цензуру та корупцію підтримують не тільки замовники, а й видавці, нездатність яких опиратися спокусі легких грошей свідчить про кричущий брак професійної та громадянської відповідальності. Проте, в небажанні боротися з корупцією медійники не самотні у цій боротьбі – опирається суспільство, коли щоразу голосує за тих хто їх щоразу обмовляв.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглянуто комерціалізацію ЗМІ, як фактор формування інформаційної політики телеканалу, його контенту і в результаті – вплив на формування суспільної свідомості.

Висновки

Виходячи з даних, проаналізованих у вищевикладеному матеріалі можна зробити висновок, що під явищем «комерціалізації» в ЗМІ варто розуміти структурні та змістовні зміни в медійній сфері, породжені впливом факторів інформаційного ринку. Окреслено, що в умовах нестримної комерціалізації медіа та скорочення державного регулювання мас-медіа, вирішальне значення

набуває економічне регулювання діяльності журналістів та засобів масової інформації, здійснюване в основному через ринковий механізм.

У статті розглянуто український медіаринок під впливом комерціалізації, і як наслідок, визначено, що найбільші й найпопулярніші телеканали, газети й журнали зосереджені в руках олігархів або політиків, які переслідують як комерційні, так і політичні цілі, визначаючи контент ЗМІ відповідно до своїх інтересів.

Приховування інформації в найвтонченіших формах і з різних причин стало звичним способом дій усіх гілок влади, органів управління, чиновництва, господарників, фінансових структур, деяких громадських об'єднань. Наявність у медіа такого явища, як цензура, унеможлиблює в Україні подальший розвиток демократичних перетворень, розбудову цивілізованого ринку. Як висновок, можемо припустити, що в цьому контексті неабияку роль повинна відігравати робота Верховної Ради України щодо подальшого удосконалення законодавчої бази інформаційного простору нашої держави.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бургим, А. та Мащенко, І., 1991. *Комерційні процеси на телебаченні України*. Київ.
In Formal, 2015. *Всі українські телеканали під контролем олігархів*. [online] Доступно: <<http://informal.com.ua/western-view/vsi-telekanaly-ukrajina-pid-kontrolem-oliharhiv-foreign-policy>> [Дата звернення 2 лютого 2019].
- Дмитровський, З., 2006. *Телевізійна журналістика*. Львів.
- Землянова, Л., 2004. *Коммуникативистика и средства информации: англо-русский толковый словарь концепций и терминов*. Москва.
- Злишков, В., 2004. Українське телебачення і криза національної ідентичності. *Соціальна психологія*, 4, с.71-80.
- Кулик, В., 2010. *Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки*. Київ: Критика.

REFERENCES

- Buhrm, A. and Mashchenko, I., 1991. *Komertsiiini protsesy na telebachenni Ukrainy* [Commercial processes on television of Ukraine]. Kyiv.
- In Formal, 2015. *Vsi ukrainski telekanaly pid kontrolem oliharkhiv* [All Ukrainian TV channels under the control of the oligarchs]. [online] Available at: <<http://informal.com.ua/western-view/vsi-telekanaly-ukrajina-pid-kontrolem-oliharhiv-foreign-policy>> [Accessed 2 February 2019].
- Dmytrovskiy, Z., 2006. *Televiziyha zhurnalistyka* [Television journalism]. Lviv.
- Zemlianova, L., 2004. *Kommunikativistika i sredstva informatsii: anglo-russkii tolkovyi slovar kontseptcii i terminov* [Communication and Media: An English-Russian Dictionary of Concepts and Terms]. Moscow.
- Zlyvkov, V., 2004. *Ukrainske telebachennia i kryza natsionalnoi identychnosti* [Ukrainian Television and the Crisis of National Identity]. *Sotsialna psykholohiia*, 4, pp.71-80.
- Kulyk, V., 2010. *Dyskurs ukrainskykh medii: identychnosti, ideolohii, vladni stosunky* [Discourse of the Ukrainian media: identity, ideology, power relations]. Kyiv: Krytyka.

КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ УКРАИНСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕАлександр Безручко^{1а}, Екатерина Костенко^{2а}

¹ доктор искусствоведения; профессор, проректор по научной работе;
e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

² магистр кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: ekaterynakostenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4644-6126

^а Киевский университет культуры, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – рассмотреть современное состояние и тенденции развития украинских СМИ в условиях бизнес-реалий, проанализировать украинский медиарынок под влиянием коммерциализации. **Методология исследования** заключается в применении системно-аналитического подхода к определению тенденции развития украинских СМИ в условиях бизнес-реалий, а именно с помощью специальных методов и приемов, охарактеризовано современное украинское телевидение в условиях коммерциализации. **Научная новизна** исследования заключается в том, что едва ли не впервые рассмотрено коммерциализацию СМИ как фактор формирования информационной политики телеканала, его контента и в результате – влияние на формирование общественного мнения; уточнены основные закономерности влияния бизнес-реалий на функционирование информационной политики и контент украинских медиа; выяснена коммерческая составляющая современных медиа в процессе создания медиаконтента и пределы соблюдения демократических принципов речи; выявлены основные приоритеты и стратегии современного телевизионного продукта и детализировано жанрово-стилевую палитру медиа-индустрии Украины. **Выводы.** Ссылаясь на то, что ведущие СМИ общественно-политической направленности принадлежат государству или находятся под влиянием небольшого количества финансово-промышленных групп, которые являются зависимыми от власти. Большинство СМИ ангажированы, не дают полной и объективной информации о политиках и значимые политические события, не обеспечивают коммуникационного диалога между населением и властью, а являются инструментом маргинализации и управления массами в руках власть имущих.

Ключевые слова: медиа; бизнес-реалии; медийный дискурс; коммерциализация; телевидение; контент; медиа-продукт; телевизионная аудитория; жанр

COMMERCIALIZATION OF UKRAINIAN TELEVISION IN THE MODERN INFORMATIONAL SPACE

Oleksandr Bezruchko^{1a}, Kateryna Kostenko^{2a}

¹ Doctor of Study of Art; PhD in Cinematographic Art, Television, Professor, Vice-rector for scientific work;
e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

² Master of the Department of Cinema and Television Art;
e-mail: ekaternakostenko@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4644-6126

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study. The current state and tendencies of Ukrainian media development under the conditions of business realities are considered. The Ukrainian media market under the influence of commercialization is analyzed. **Methodology.** In the proposed publication, a system-analytical approach to determining the development trend of the Ukrainian media in the context of business realities is applied, namely, with the help of special methods and techniques, the current Ukrainian television is characterized in terms of commercialization. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that, perhaps for the first time, the commercialization of the media was considered as a factor in the formation of the channel's information policy, its content; and as a result, influence on the formation of public opinion. The basic laws of the influence of business realities on the functioning, information policy and content of Ukrainian media have been clarified. The commercial component of modern media in the process of creating media content and the limits of respecting democratic principles of speech have been illuminated. The main priorities and strategies of the modern television product and detailed the genre-style palette of the media industry of Ukraine have been identified. **Conclusions.** Despite the fact that the leading social and political media are owned by the state or they are influenced by a small number of financial-industrial groups that are dependent on the government. Most of the media are engaged, do not deliver complete and objective information about politicians and significant political events, do not provide a communication dialogue between the people and the authorities, but are a tool for marginalizing and controlling the masses in the arms of power.

Keywords: media; business realities; media discourse; commercialization; television; content; media product; television audience; genre



DOI: 10.31866/2617-2674.2.1.2019.170879

УДК 004.946:791.22

**ВІРТУАЛІЗАЦІЯ ЗОБРАЖЕННЯ В ТЕХНОЛОГІЇ
ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ****Олександр Прядко^{1а}, Микола Моженко^{2а}**¹ кандидат технічних наук, доцент, заслужений працівник культури України;
e-mail: globalfilm2017@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9080-6758² старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: mozhenko@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4070-3301^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**камера;
технологія;
живопис;
мистецтво;
екран;
зображення;
фільм;
розширена реальність;
віртуальна реальність**Анотація**

Мета дослідження – дослідити процес віртуалізації зображень в сучасних аудіовізуальних мистецтвах і їх поступову еволюцію в технології екранного живопису. Методологія дослідження полягає в аналізі технологій віртуалізації зображень в їх технологічному та естетичному аспектах. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в науковий дискурс введено поняття «віртуалізація зображення», а також докладно розглянуто як цей процес відбувається в сучасних аудіовізуальних мистецтвах. Висновки. Сьогодні кінематографісти отримали можливість працювати з віртуальним зображенням, створюючи візуальний ряд фільму з використанням нових технологій екранного живопису. Ці технології також почали застосовувати в театральних постановках, реаліті-шоу, відеоінсталяціях з використанням різноманітного кіно-відеопроєкційного обладнання. Таким чином, глядач, який бачить зображення на екрані практично не може відрізнити реально відзняті об'єкти від згенерованих за допомогою комп'ютера. Така змікшована екранна віртуальна реальність є благодатним середовищем як для технологічних так і для естетичних пошуків митців.

Для цитування:

Прядко, О. та Моженко, М. (2019). Віртуалізація зображення в технології екранного живопису. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(1), с.99-107.

Постановка проблеми

Сьогодні технології віртуальної реальності (VR) зі сфери суто технологічної поступово переходять в сферу розваг, комп'ютерних ігор і аудіовізуальних мистецтв. Зображення, які глядач бачить на екрані, вже більше не є зафіксованими об'єктами реального світу, а створюються з нуля з допомогою комп'ютера (VR), або, частіше, є результатом міксування реальних

і віртуальних об'єктів, таким чином перетворюючи екранне зображення на своєрідний цифровий живопис, який використовує різноманітні технології віртуалізації зображень для отримання бажаного візуального результату.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед досліджень, які розглядають філософський аспект проблеми віртуальної реальності слід зазначити

дисертацію П. Браславського (2003). Професор С. Д. Безклубенко вперше аргументовано довів, що зображальний ряд фільмів – це своєрідний «екранний живопис» (2004). Різновиди технологій захоплення руху, які сьогодні використовуються в кіно- і телеіндустрії та при створенні комп'ютерних ігор детально описані в статті В. Єпішина (2018).

Мета дослідження – вивчити процес віртуалізації зображень в сучасних аудіовізуальних мистецтвах і їх поступову еволюцію в технології екранного живопису.

Виклад основного матеріалу

Аналізуючи походження слова *віртуальність*, звернемося до його латинського коріння – *virtualis* (що в перекладі означає «можливий») – це об'єкт або стан, які реально не існують, але можуть виникнути при певних умовах.

З появою обчислювальної техніки слово *virtual* в англійській мові набуло додаткового значення: що не існує насправді, але такий, що з'являється завдяки програмному забезпеченню.

Під впливом інформаційних технологій, термін «віртуальність» отримав нове значення, пов'язане з віртуальною реальністю: віртуальність в цьому випадку розуміється як деякий стан, при якому суб'єкт не зможе помітити відмінність між реальним і змодельованим (віртуальним) світом. У цьому сенсі віртуальність виявляється характеристикою свідомості та сприйняття суб'єкта. Таке розуміння віртуальності вже використовується в філософії, психології, естетиці, культурі й мистецтві.

Стосовно терміну *віртуалізація*, то він застосовувався до теперішнього часу

як характеристика набору обчислювальних ресурсів або їх логічного об'єднання, абстрагованих від апаратної реалізації, що забезпечує при цьому логічну ізоляцію одного обчислювального процесу від іншого, якщо вони виконуються на одному фізичному ресурсі.

Прикладом використання такої віртуалізації є можливість запуску декількох операційних систем на одному комп'ютері: причому кожна з таких гостьових операційних систем працює зі своїм набором логічних ресурсів (процесорних, оперативної пам'яті, пристроїв зберігання), наданням яких із загального пулу керує хостова операційна система – *гіпервізор*. Такий віртуалізації можуть бути піддані мережі передачі та зберігання даних, платформенне і прикладне програмне забезпечення. Тобто в комп'ютерній техніці віртуалізація зводиться до створення певного технологічного рішення з використанням апаратних і програмних ресурсів з одночасним їх вдосконаленням.

В сучасних кіно-відеотехнологіях також відбуваються процеси віртуалізації. *Віртуалізація зображень* – це створення певного екранного живопису, задуманого творчим колективом (режисером, сценаристом, художником, оператором, супервайзером по візуальним ефектам) за допомогою застосування не лише окремого комп'ютера, а й цілої комп'ютерної системи, до якої в процесі знімання підключаються як реальні, так і віртуальні камери. Створюючи нове, цифрове віртуальне зображення необхідно попередньо продумати про його візуалізацію, тобто необхідно знати, на якому екрані його побачить глядач. Саме екранне зображення визначає ступінь віртуалізації екранного живопису.

Безумовно, віртуалізація екранного зображення – це певний етап еволюції екрану в мистецтві. Екран, тобто відгороджена певною рамкою частина реального світу, в якій демонструється інший віртуальний світ – став вже звичним для нас феноменом людської культури. Екран виступає у якості метафізичного вікна у цей віртуальний простір. Лев Манович (2012) поділяє еволюцію різних типів екранів в культурі й техніці на кілька етапів:

1. Класичний екран веде свій родовід ще від картин епохи Відродження з нерухомим зображенням в рамці, яка фіксує кордони цього віртуального художнього світу – і аж до сучасних комп'ютерних моніторів.

2. Динамічний екран – це кіноекран, який може передавати зображення, що змінюються з часом.

3. Екран реального часу, на якому зображення оновлюється в реальному часі – це екран радарів чи телевізорів.

4. Інтерактивний екран (від скетчпадів і айпадів до віртуальної реальності) – це екран, взаємодіючи з яким, користувач може змінювати контент, який на ньому зображується.

Потрібно додати, що динамічний екран в кінематографі матеріально реалізується в вигляді: відбивальних світлоповерхонь, просвітних поверхонь, світлодіодних, рідинно-кристалічних чи плазмових панелей. Є вже певні успіхи й в створенні голографічних екранів, які дозволяють інтегрувати кіноглядача в штучно створене віртуальне зображення реально не існуючого оточення.

У світі «абсолютної», «ідеальної» віртуальної реальності (англ. *virtual reality*, VR) екран ніби зникає – в цьому й відмінність її від кінематографічної віртуалізації зображення на плоскому динаміч-

ному екрані, яке створюється певним «диктатором» режисера. Адже саме він, за допомогою композиції кадру, монтажу та інших кінематографічних засобів визначає куди має бути спрямована увага глядача в тій чи іншій сцені. Потрібно зазначити, що сьогодні в сучасній кінотехнології екранного живопису домінує зображення, яке використовує технологію доповненої реальності (англ. *augmented reality* – «розширена реальність», AR) – цим терміном визначають комп'ютерні програми, спрямовані на доповнення реальності, що нас оточує, певними віртуальними елементами. Тобто така технологія дозволяє створити шляхом цифрового живопису нове й одночасно необхідне для того чи іншого кадру зображення. Доповнена реальність є складовою частиною змішаної реальності (англ. *mixed reality*, MR), в яку входить і «доповнена віртуальність» (коли реальні об'єкти інтегруються у віртуальне середовище).

В технології екранного живопису потрібно відрізнити доповнену реальність AR від «абсолютної» віртуальної реальності VR – згенерованої за допомогою комп'ютера реальності, в яку глядач повністю «занурюється» за допомогою візуальних, звукових та тактильних ефектів. Щоб взаємодіяти з таким віртуальним оточенням, використовуються різноманітні пристрої й сенсори – найчастіше це шолом і рукавички, які допомагають передавати в комп'ютер рухи людини, і отримувати звідти тактильну та аудіовізуальну інформацію, яка й створює ілюзію потрапляння в віртуальний світ, створений за допомогою програмного забезпечення подібного до того, на основі якого програмують комп'ютерні ігри. Це не випадково, оскільки дизайн VR дуже

схожий на дизайн відеоігор, і в обох випадках ми маємо справу з інтерактивним 3D-досвідом. Різниця між ними полягає в тому, що при віртуалізації екранного кінозображення потрібно приділяти особливу увагу ефекту присутності, участі в процесі кінорозповіді, нелінійності кінорозповіді й графічній оптимізації отриманого екранного живопису в вигляді екранного зображення при його перегляді.

Для кінематографа, коли відбувається перегляд масовим глядачем в кінозалі завершеного творіння в вигляді кількох годинного «абсолютно» віртуального фільму – це, загалом, технологія найближчого майбутнього, окремі технологічні ланки якої знаходили й вже знаходять сьогодні своє застосування.

Доповнена ж реальність базується на природній реальності в яку «вмонтовані» певні віртуальні елементи й при цьому отримуємо модифіковану реальність, що нас оточує, в вигляді екранного зображення, отриманого шляхом цифрового живопису.

Тобто технологічний феномен екранного живопису може бути реалізований на базі VR, AR та MR і кожна з цих реальностей можна схарактеризувати так:

- Віртуальна реальність VR занурює користувача в цифрове екранне зображення. В даній технології віртуалізація зображення повністю базується на цифровому живописі. Свою реалізацію ця ідеальна VR з точки зору результату отримала в індустрії комп'ютерних ігор.
- Доповнена реальність AR та змішана реальність MR добудовують цифрове екранне зображення, в якому цифровий екранний живопис – це коли фізичний і цифровий об'єкти співіснують і взаємодіють у реальному часі

(AR), або ж коли реальна та віртуальна складова поєднуються в екранному живописі у вигляді змікшованої суміші (MR) в процесі подальшої обробки зображення в вигляді технологічних операцій композитингу, спецефектів та інших операцій.

Термін *доповнена реальність* AR був запропонований в 1990 році Томом Коделом, інженером корпорації Boeing, яка була одним з піонерів розробки системи індикації польотних даних з використанням спеціальних шоломів-екранів. На реальні об'єкти, які бачив пілот, накладалася додаткова інформація в реальному часі: наприклад, відстань до цілі, характеристики об'єкту, який знаходився на земній поверхні, швидкість польоту, запас пального тощо. Така система дозволяла значно підвищити ефективність керування літаком. Сьогодні подібні системи індикації є обов'язковими для сучасних військових повітряних суден.

Інший дослідник, Рональд Азума, в 1997 році визначив доповнену реальність як систему, яка поєднує віртуальне і реальне, інтерактивно взаємодіє з віртуальними елементами в реальному часі, і працює в тривимірному просторі. Таким чином, доповнена реальність – це простір, який знаходиться між реальністю та віртуальністю. І вона завжди буде ближчою до реального світу, аніж до віртуального.

Ще на початку 60-х років минулого сторіччя кінематографіст Мортон Хейліг (Morton Heilig) вирішив здивувати глядачів і створив експериментальний кінотеатр Sensorama зі стереоскопічним екраном, стереозвуком, кріслами, які мали кілька ступенів вільного руху. В такому кінотеатрі глядач відчував ефект тряски, пориви вітру, за-

димлення, різні запахи. Віртуалізацію зображення в такому кінотеатрі забезпечував лише його стереоскопічний перегляд.

Кінематограф і віртуальну реальність поєднує, перш за все, прагнення створити певну штучну реальність. Але, на відміну від кіно, в абсолютній системі VR ніби немає окремого екрану – там на екран перетворюється весь віртуальний навколишній світ і глядач немов знаходиться всередині твору мистецтва чи атракціону. Термін імерсія – *immersion* – «занурення» у віртуальний світ, найбільш точно описує цей процес і полягає в тому, що глядач перестає відчувати себе зовнішнім спостерігачем і, потрапляючи в віртуальне оточення, починає сприймати його «як справжнє» або «майже як справжнє» (Браславский, 2003). В чомусь подібний процес відбувається і з кіноглядачами, де темнота кінозалу, величезний екран ніби ізолюють їх від зовнішнього світу і занурюють у віртуальний світ кінокартини. Останнім часом в кінозалах з'явилося також багато різних додаткових атракціонів – від стерео 3D зображення до різноманітних 4D-атракціонів з використанням «літаючих» крісел, поривів «вітру», бризок води й інших натуралістичних ефектів, які мали б занурити глядача у світ фільму, які частково реалізував у своїй *Sensorama* Мортон Хейліг. Таким «зануренням» не може похвалитися масове телебачення, адже через невеликий розмір телеекрану глядач весь час вимушений «випадати» з віртуального світу в сьогоденне буття. Проте телестудії в технології обробки відеосигналів активно використовують віртуалізацію зображення як у вигляді доповненої реальності AR так і змішаної реальності MR. Причому ефект «зану-

рення» досягається не тільки екранами великого розміру самих телевізорів, але й шляхом використання відеопроєкції (проєкційні телевізори) та трансляції 3D сигналу стереоскопічного зображення і багатоканального звукового супроводу.

Серед VR-фільмів найпопулярніші – це видові фільми про подорожі чи історичні пам'ятки та науково-популярні фільми, де глядач сам вирішує на чому йому зосередити увагу.

В художніх фільмах «Газонокосильник» (1992), трилогії «Матриця» (1999-2003), «Початок» (2010), «Останньому гравцю приготуватися» (2018) тема віртуальної реальності та віртуалізації зображення стає домінантною. Кінофантастика вже давно випередила час і демонструвала фантастичні інтерфейси доповненої реальності ще в таких фільмах, як «Термінатор» (1991), «Залізна людина» (2008), в короткометражці «Погляд» (2012).

А фільм «Аватар» (2009) став чудовою художньою метафорою віртуальної реальності, в якій людина, навіть з певними фізичними вадами, за допомогою технології VR може відчути себе могутнім і безстрашним воїном. Взагалі то віртуалізація зображення в фільмі «Аватар» отримала свою реалізацію не тільки цими перевтіленнями, а завдяки застосуванню стереознімання (і, відповідно – стереопроєкції) та новітнім технологіям цифрового живопису. Серед яких: технології захвату руху – *motion capture*, *мосар*, технологія CGI – *computer-generated imagery* (в фільмі «Аватар» 70% екранного живопису – це зображення, згенеровані комп'ютером) з одночасним використанням *мосар*, цифрова анімація – *digital animation*, стереоскопічна система 3D Fusion

Camera, Virtual Camera та Simul-Cam, що поєднали в собі найкращі функції 3D і CGI-технологій (ScienceProg, 2010).

104

Спеціально для знімання фільму «Аватар» режисером Джеймсом Кемероном був створений павільйон під назвою The Volume. Він поєднав в ньому стандартний кінопавільйон і motion capture студію таким чином, що випередив всі технології, які існували на той час, на багато років вперед. Кемерон створив принципово нову технологію performance capture на базі motion capture. На відміну від попередніх систем захоплення руху, де цифрове зображення додавали після того, як були захоплені рухи акторів, нова віртуальна камера Кемерона дозволяла йому відстежувати на моніторі взаємодію віртуальних копій акторів з реальними декораціями, а також зі згенерованими цифровими об'єктами в режимі реального часу (Stive Jurvetson, 2016). В цьому випадку режисер отримав можливість регулювати й управляти сценами так само, як при звичайній зйомці зі звичайними акторами. Інший варіант цієї технології екранного живопису дозволяв працювати з зображенням вже після того, як актори зіграли сцену: Кемерон виходив на знімальний майданчик і за допомогою віртуальної камери отримував на її моніторі потрібні йому ракурси зйомки вже після самого процесу фільмування, здійснюючи необхідну віртуалізацію зображення. Така віртуальна камера розташовується в тому ж просторі знімального павільйону, імітуючи роботу реальних знімальних камер, і з високою точністю як би повторює всі їх переміщення, зміну фокусних відстаней об'єктивів, дистанції зйомки й т. д. Віртуальна камера не має об'єктиву. Вона отримує всю необхідну інформацію для

формування зображення даного кадру з інтерфейсів комп'ютера, датчиків, встановлених в павільйоні, і виводить це зображення на монітор віртуальної камери, яку режисер тримає в своїх руках. Завдяки цьому плани, що «знімаються» віртуальними камерами точно вписуються в загальне зображення не тільки в статичному, а й в динамічному режимі. Насправді ніякої віртуальної зйомки не відбувається, а використовуються заздалегідь підготовлені зображення, що знаходяться на серверах суперкомп'ютера. Просто при візуалізації віртуальних об'єктів виконується їх прив'язка до системи координат знімального павільйону. Для цієї мети служать датчики й маркери руху. Перші кріпляться на штативах, п'єдесталах або інших пристосуваннях для установки камер, а другі – по периметру на стінах та на стелі павільйону. В результаті виконується постійне зчитування координат камер, обчислення їх просторового положення і передача отриманих даних в систему моделювання та візуалізації віртуальних об'єктів. Відповідно до цих введених даних, параметри віртуальної камери оновлюються в режимі реального часу, в результаті чого коригуються і характеристики віртуальних об'єктів, тобто їх положення щодо віртуальної камери, загальна освітленість, тіні і т. д. Все це дозволяє створити повністю реалістичну картину на екрані, в якій часто єдиним реальним об'єктом є актор, диктор, ведучий телепередачі, або інший живий персонаж. А в фільмі «Аватар» навіть актори, які грають аватарів, стали віртуальними. В результаті комп'ютерної обробки відбулася віртуалізація зображення акторів внаслідок використання спеціальних датчиків, маркерів-міток на обличчях та одязі.

Джеймс Кемерон міг бачити на екрані віртуальної камери, як живі актори й реальні пейзажі та об'єкти взаємодіють зі штучно створеними віртуальними персонажами та CGI-середовищами прямо під час зйомки в режимі реального часу і коригувати отримання необхідного віртуального зображення, яке записувалось на жорсткі диски комп'ютера.

В листопаді 2015 р. співробітники Науково-дослідницького інституту ім. Макса Планка (*Max Planck Institute for Informatics* – Саарбрюккен, Німеччина), університету Ерлангена-Нюрнберга (*University of Erlangen-Nuremberg* – Ерланген, Німеччина), Стенфордського університету (*Stanford University* – Стенфорд, Каліфорнія США) за участю компанії «Техніколор» продемонстрували створену ними нову безмаркерну систему захвату міміки обличчя, яку назвали «Перенесення і відтворення виразу обличчя в реальному часі» – *Real-time Expression Transfer for Facial Reenactment* (Justus Thies, 2015). У відеоролику вони продемонстрували можливості цієї безмаркерної системи захвату міміки на прикладі перенесення різних варіантів виразу обличчя дослідників на обличчя відомих політиків: Дональда Трампа, Барака Обама, Володимира Путіна і Джорджа Буша. Тобто вони в режимі реального часу можуть накладати на обличчя актора інше обличчя (того чи іншого персонажу) і ця маска буде повторювати всі елементи міміки актора, перетворюючи, наприклад, політика

в слухняну віртуальну ляльку, яка буде говорити тексти, що написані в сценарії. Для реалізації цієї системи було розроблене спеціальне програмне забезпечення, що базується на алгоритмах моделювання з використанням різноманітних баз даних. Технологія, безумовно, справляє сильне враження, особливо з огляду на те, що апаратна конфігурація системи досить доступна.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше в науковий дискурс введено поняття «віртуалізація зображення», а також докладно розглянуто як цей процес відбувається в сучасних аудіовізуальних мистецтвах.

Висновки

Сьогодні кінематографісти отримали можливість працювати з віртуальним зображенням, створюючи візуальний ряд фільму з використанням нових технологій екранного живопису. Навіть більше, ці технології віртуального живопису почали застосовувати й в театральних постановках, реаліті-шоу, відеоінсталяціях з використанням різноманітного кіно-відеопроекційного обладнання. Таким чином, глядач, який бачить зображення на екрані, практично не може відрізнити реально відзняті об'єкти від згенерованих за допомогою комп'ютера. Така змішована екранна віртуальна реальність є благодатним середовищем, як для технологічних так і для естетичних пошуків митців.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безклубенко, С.Д., 2004. *Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв*. Київ: Альтерпрес.
Браславский, П.И., 2003. *Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX – начала XXI века*. Кандидат наук. Уральский государственный университет им. А.М. Горького.
Епишин, В., 2007. Все о mocap. [online] Доступно: <<https://render.ru/ru/articles/post/10106>> [Дата звернення 10 січня 2019].

Манович, Л., 2012. Археология компьютерного экрана. *Экранная культура. Теоретические проблемы*. Санкт Петербург, с.55-76.

Jurvetson, S., 2016. Virtual filming Avatar 2 at James Cameron's production studio. [online] Available at: <<https://www.flickr.com/photos/jurvetson/26312703233>> [Accessed 10 January 2019].

Justus, T., 2015. Real-time Expression Transfer for Facial Reenactment. [online] Available at: <<http://niessnerlab.org/papers/2015/10face/thies2015realtime.pdf>> [Accessed 10 January 2019].

ScienceProg, 2010. Technologies used in "Avatar" Movie. [online] Available at: <<https://scienceprog.com/technologies-used-in-avatar-movie>> [Accessed 10 January 2019].

REFERENCES

Bezklubenko, S.D., 2004. *Videologiya* [Videologiya]. Kyiv: Alterpres.

Braslavskiy, P.I., 2003. *Tehnologiya virtualnoy realnosti kak fenomen kulturyi kontsa XX – nachala XXI veka* [Virtual reality technology as a cultural phenomenon of the end of the XX – beginning of the XXI century]. D. Ed. Uralskiy gosudarstvenniy universitet im. A.M. Gorkogo.

Epyshyn, V., 2007. *Vse o mocap* [All about mocap]. [online] Available at: <<https://render.ru/ru/articles/post/10106>> [Accessed 10 January 2019].

Manovich, L., 2012. *Arheologiya komp'yuternogo ekrana* [Computer Screen Archeology]. *Ekrannaya kultura. Teoreticheskie problemy*. Sankt Peterburg.

Jurvetson, S., 2016. Virtual filming Avatar 2 at James Cameron's production studio. [online] Available at: <<https://www.flickr.com/photos/jurvetson/26312703233>> [Accessed 10 January 2019].

Justus, T., 2015. Real-time Expression Transfer for Facial Reenactment. [online] Available at: <<http://niessnerlab.org/papers/2015/10face/thies2015realtime.pdf>> [Accessed 10 January 2019].

ScienceProg, 2010. *Technologies user in "Avatar" Movie*. [online] Available at: <<https://scienceprog.com/technologies-used-in-avatar-movie>> [Accessed 10 January 2019].

ВИРТУАЛИЗАЦІЯ ІЗОБРАЖЕННЯ В ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОЇ ЖИВОПИСИ

Александр Прядко^{1а}, Николай Моженко^{2а}

¹ кандидат технических наук, доцент, заслуженный работник культуры Украины;
e-mail: globalfilm2017@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9080-6758

² старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: mozhenko@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4070-3301

^а Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Анотация

Цель работы – исследовать процесс виртуализации изображений в современных аудиовизуальных искусствах и их постепенную эволюцию в технологии экранной живописи. **Методология исследования** заключается в анализе технологий виртуализации изображений в их технологическом и эстетическом аспектах. **Научная новизна работы** заключается в том, что впервые в научный дискурс введено понятие «виртуализация изображения», а также подробно рассмотрено как этот процесс происходит в современных аудиовизуальных искусствах. **Выводы.** Сегодня кинематографисты получили возможность работать с виртуальным изображением, создавая визуальный ряд фильма с использованием новых технологий экранной живописи. Эти технологии также начали применять в театральных постановках, реалити-шоу, видеоинсталляциях с использованием разнообразного

кино-видеопроекционного оборудования. Таким образом, зритель, который видит изображение на экране уже практически не может отличить реально снятые объекты от сгенерированных с помощью компьютера. Такая смикшированная экранная виртуальная реальность является благодатной средой как для технологических, так и для эстетических поисков художников.

Ключевые слова: камера; технология; живопись; искусство; экран; изображение; фильм; расширенная реальность; виртуальная реальность

VIRTUALIZATION OF THE IMAGE IN THE SCREEN PAINTING TECHNOLOGY

Oleksandr Priadko^{1a}, Mykola Mozhenko^{2a}

¹ PhD in Technical Sciences, Associate Professor,
Honored Culture Worker of Ukraine;

e-mail: globalfilm2017@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9080-6758

² Senior Lecturer at the Department of Cinema and TV Art;

e-mail: mozhenko@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4070-3301

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the work is to explore the virtualization process of images in modern audiovisual arts and their gradual evolution in the technology of screen painting. The methodology of the research consists in analyzing the virtualization technologies of images in their technological and aesthetic aspects. The scientific novelty of the work is that for the first time in the scientific discourse the concept of "virtualization of the image" is introduced, and also it is considered in detail as this process takes place in modern audiovisual arts. Conclusions. Today, cinematographers have been able to work with a virtual image, creating a visual series of the film using the new technologies of screen painting. These technologies also began to be used in the atrical productions, reality shows, and video installations with the use of various film and video projection equipment. Thus, the viewer, who sees the image on the screen practically cannot already distinguish actually captured objects from the generated by a computer. Such sophisticated on-screen virtual reality is a fertile environment for both technological and aesthetic quest for artists.

Keywords: camera; technology; painting; art; screen; image; film; augmented reality; virtual reality



Наукове видання

Scientific publication

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**Серія:
Аудіовізуальне мистецтво
і виробництво**

**Series
in Audiovisual Art
and Production**

Науковий журнал

Scientific journal

2019 Том 2 № 1

2019 Volume 2 No 1

Літературний редактор
Рибка А. Т.

Literary editor
Rybka A. T.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н. І.

English texts editor
Sarnovska N. I.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О. В.

Technical editing
And computer layout
Berezhna O. V.

Підписано до друку: 26.06.2019. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,78. Обл.-вид. арк. 8,37.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3832

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4776 від 09.10.2014