

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**

№**2**

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 № 5 від 15.11.2019 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр Безруков – 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; **Зоя Алфьорова** – д-р мистецтвознав., проф., декан ф-ту кіно-, телемистецтва, Харківськ. держ. акад. культури, Харків, 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; **Ірина Вільчинська** – д-р політ. наук, проф., зав. каф. журналістики і міжнар. відносин Київськ. ун-ту культури, 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 Горєвалов** – 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; **Almawail 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 Rzeczowski, Rzeszów, Polska; **Міхаель Константинов** – канд. філос. наук, викл. кіномистецтва, Єрусалимський пед. інститут «Michlalah Jerusalem College», Єрусалим, Ізраїль; **Тетяна Кравченко** – канд. мистецтвознав., старш. викл. Київськ. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна; **Василь Курпійчук** – д-р наук з держ. упр., доц., засл. працівник культури України, проф. Нац. акад. держ. упр. при Президенті 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 Михалюв** – канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Оксана Муєсіно** – чл.-кор. Нац. акад. мистецтв України, заслуж. діяч мистецтв України, канд. мистецтвознав., проф. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 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, проф., проф. каф. сусп. дисц., декан ф-ту мистецтв Хмельницьк. гуманіт.-пед. акад., Хмельницький, Україна; **Олександр Прядко** – канд. техн. наук, доц., засл. працівник культури України, Київськ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, Україна; **Христина Січна** – канд. мистецтвознав., викл. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Вадим Скуратівський** – 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., дир. 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; **Катерина Юбова-Романова** – канд. мистецтвознав., доц., Київськ. нац. ун-т 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, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, ROAD; довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (NPAH).

| | |
|--|--|
| Найменування органу реєстрації друкованого видання | Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23118-12958 Р Серія KB від 25.01.2018 |
| ISSN | ISSN 2617-2674 (Print) ISSN 2617-4049 (Online) |
| Рік заснування | 2018 |
| Періодичність | 2 рази на рік |
| Засновник/адреса | Київський національний університет культури і мистецтв, вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133 |
| Адреса редакційної колегії | вул. Чигоріна, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042 |
| Видавництво | Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042 |
| Сайт | audiovisual-art.knukim.edu.ua |
| E-mail | audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net |
| Телефон | +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 № 5 от 15.11.2019 г.)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Александр Безручко – главный редактор, д-р искусствоведения, проф., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Ирина Гавраи** – заместитель главного редактора, канд. пед. наук, Киев. нац. ун-т культуры и искусств, Киев, Украина; **Алла Медведева** – ответственный секретарь, канд. иск-я, Киев. нац. ун-т культуры и искусств, Киев, Украина; **Зоя Алфёрова** – д-р иск-я, проф., декан ф-та кино-, телескуства, Харьковск. гос. акад. культуры, Харьков, 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; **Ирина Вильчинская** – д-р полит. наук, проф., зав. каф. журналистики и междунар. отношений Киев. ун-та культуры, 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-, телескуства 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; **Altuwail 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. киноискуства, 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; **Оксана Мусиенко** – чл.-кор. Нац. акад. искуств Украины, заслуж. деятель искуств Украины, канд. иск-я, проф. Киев. нац. ун-та театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, 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, проф., проф. каф. обществ. дисц., декан ф-та искуств Хмельницк. гуманит.-пед. акад., Хмельницкий, Украина; **Александр Прыдко** – канд. техн. наук, доц., засл. работник культуры Украины, Киев. нац. ун-т 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. искуств Украины, д-р иск-я, проф., засл. деятель искуств 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. Василя Стефаника, Ивано-Франковск, Украина; **Наталья Черкасова** – канд. иск-я, старш. препод. Харьковск. гос. акад. культуры, Харьков, Украина; **Анна Чмиль** – академик Нац. акад. искуств Украины, д-р филос. наук, доц., дир. Ин-та культурологии Нац. акад. искуств Украины, Киев, Украина; **Андрей Чужижко** – канд. экон. наук, доц. экон. ун-та им. Вадима Гетьмана, Киев, Украина; **Юлия Шевчук** – канд. наук соц. коммуникаций, препод. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Екатерина Юдова-Романова** – канд. иск-я, доц., Киев. нац. ун-т культуры и искусств, Киев, Украина; **Вероника Ярмолинская** – 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, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

Наименование органа регистрации
печатного издания
ISSN
Год основания
Периодичность
Основатель/адрес
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

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 5 from 15.11.2019)*

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; **Zoia Alforova** – Doctor of Art Studies, Professor, Dean of the Faculty of Cinema, Television, Kharkiv, State Academy Culture, Kharkiv, 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; **Iryna Vilchynska** – Doctor of Political Science, Professor, Head of the Journalism and International Relations Department, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Zoriana Hnativ** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Drohobych 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 Hutsl** – PhD in Arts, Associate Professor, Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytsky, Ukraine; **Almuwal D. Maittham M. A. H. A.** – D. Escenografía, 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 Myslavskiyi** – Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Senior Lecturer of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine; **Volodymyr Mykhalov** – PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Oksana Musiienko** – Corresponding Member National Academy of the Arts of Ukraine, Honored Art worker of Ukraine, Ph.D. in Art Studies, Professor, Kyiv National Universities Theater, Film and Television. I. K. Karpenka-Karoho, 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, Professor, Professor of the Social Disciplines Department, Dean of the Faculty of Arts, 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 Skurativskiyi** – Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art, Professor, 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 Vasyly 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 the Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the Institute of Cultural Studies 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; **Kateryna Yudova-Romanova** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **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, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

| | |
|--|--|
| Name of authority registration of the printed edition | 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 | ISSN 2617-2674 (Print) ISSN 2617-4049 (Online) |
| Year of foundation | 2018 |
| Frequency | twice a year |
| Founder/Postal address | Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltzia St., Kyiv, 01133, Ukraine |
| Editorial board address | 14, Chyhorina St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine |
| Publisher | KNUKiM Publishing Centre, 14, Chyhorina St., Kyiv, 01042, Ukraine |
| Web-site | audiovisual-art.knukim.edu.ua |
| E-mail | audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net |
| Tel. | +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

| | | |
|---|--|-----|
| Володимир Горпенко, Михайло Костюченко | Особливості організації роботи знімальної групи (режисера, оператора, звукорежисера і коментатора) при створенні спортивного репортажу | 117 |
| Ігор Печеранський, Дарія Зінкіна | Конвергентна журналістика у сучасному медійному дискурсі | 128 |
| Світлана Котляр, Ігор Сіренко | Особливості модернізації тележурналістських практик в новинному онлайн контенті | 137 |
| Наталія Цімох, Кристіна Чорна | Телевізійні жанри в історії радянського телебачення | 145 |

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

| | | |
|--|---|-----|
| Алла Медведєва, Василь Лук'яненко | Виникнення і становлення кліпу: музичний контекст | 156 |
| Ганна Чміль, Марина Войцещук | До питання хоррор як жанру сучасного екранного простору | 165 |
| Олександр Поліщук, Росіна Гуцал | Формування та розвиток українського кінематографа | 173 |
| Ірина Гавран, Яна Попова | Роль кінематографа у житті сучасної людини | 181 |
| Роман Ширман, Діана Мирошниченко | Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції | 188 |
| Валерій Папченко, Владислав Сілін | Звук у сучасному екранному дискурсі | 200 |

ОПЕРАТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ

| | | |
|---|---|-----|
| Олександр Безручко, Анатолій-Назарій Мануляк | Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення | 208 |
|---|---|-----|

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

| | | |
|---------------------------|---|-----|
| Володимир Горпенко | Володимир Наумович Миславський «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка» : монографія | 216 |
| Олександр Безручко | Олена Миколаївна Москаленко-Висоцька «Основи продюсерської діяльності» : навчальний посібник | 220 |

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКА И МАСТЕРСТВО АКТЁРА

Владимир Горпенко,
Михаил Костюченко

Особенности организации работы
съёмочной группы (режиссера, оператора,
звукорежиссера и комментатора) 117
при создании спортивного репортажа

Игорь Печеранский,
Дарья Зинкина

Конвергентная журналистика
в современном медийном дискурсе 128

Светлана Котляр,
Игорь Сиренко

Особенности модернизации тележурналистских
практик в новостном онлайн контенте 137

Наталья Цимох,
Кристина Черная

Исторические истоки советского
телевидения 145

РЕЖИССУРА И ЗВУКОРЕЖИССУРА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Алла Медведева,
Василий Лукьяненко

Возникновение и становление клипа:
музыкальный контекст 156

Анна Чмиль,
Марина Войцещук

К вопросу хоррор как к жанру современного
экранного пространства 165

Александр Полищук,
Росина Гуцал

Формирование и развитие
украинского кинематографа 173

Ирина Гавран,
Яна Попова

Роль кинематографа
в жизни современного человека 181

Роман Ширман,
Диана Мирошниченко

Украинский театр и кинематограф
начала XX века: аспекты взаимодействия
и новаторские тенденции 188

Валерий Папченко,
Владислав Силин

Звук в современном экранном дискурсе 200

ОПЕРАТОРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Александр Безручко,
Анатолий-Назарий Мануляк

Влияние цвета на зрительскую аудиторию
интерактивного телевидения 208

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

Владимир Горпенко

Владимир Наумович Миславский
«Первое десятилетие кинематографического
творчества Александра Довженко»: монография 216

Александр Безручко

Елена Николаевна Москаленко-Высоцкая
«Основы продюсерской деятельности»: 220
научное пособие

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

| | | |
|--|--|-----|
| Volodymyr Horpenko, Mykhailo Kostiuchenko | Features of organization of work of film crew (stage-director, operator, sound producer and commentator) are at creation of sporting reporting | 117 |
| Ihor Pecheranskyi, Dariia Zinkina | Convergent journalism in modern media discourse | 128 |
| Svitlana Kotlyar, Ihor Sirenko | Features of the modernization of television journalistic practices in online news content | 137 |
| Nataliia Tsimokh, Krystina Chorna | Historical sources of soviet television | 145 |

FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

| | | |
|--|--|-----|
| Alla Medvedieva, Vasyl Lukianenko | The emergence and formation of the clip: the musical context | 156 |
| Hanna Chmil, Maryna Voitseshchuk | To the question of horror as a genre of modern screen space | 165 |
| Oleksandr Polishchuk, Rosina Hutsal | Ukrainian cinema formation and development | 173 |
| Iryna Havran, Yana Popova | The role of cinematography in the life of a modern person | 181 |
| Roman Shyrman, Diana Myroshnychenko | Ukrainian theater and cinematograph at the beginning of the XX century: aspects of interaction and innovative trends | 188 |
| Valerii Papchenko, Vladyslav Silin | Sound in modern screen discourse | 200 |

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY'S SKILLS

| | | |
|---|---|-----|
| Oleksandr Bezruchko, Anatolii-Nazarii Manuliak | The color influence on the audience of interactive television | 208 |
|---|---|-----|

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

| | | |
|----------------------------|--|-----|
| Volodymyr Horpenko | Volodymyr Naumovych Myslavskyi "The first decade of cinematographic work by Oleksandr Dovzhenko" : monograph | 216 |
| Oleksandr Bezruchko | Olena Mykolaivna Moskalenko-Vysotska "Fundamentals Producing Activities" : textbook | 220 |



Горпенко Володимир Григорович,
режисер кіно і телебачення, актор,
науковець, педагог екранних мистецтв,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
факультету мистецтв

Київського університету культури,
професор кафедри кіно-, телемистецтва
факультету кіно і телебачення

Київського національного університету
культури і мистецтв,

академік Академії вищої школи

(3 липня 1941 року, с. Буглаки
Радомишльського району Житомирської обл.,
Україна – 17 жовтня 2019 року, Київ, Україна)

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185680

УДК 791.43/.45

**ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ РОБОТИ ЗНІМАЛЬНОЇ ГРУПИ
(РЕЖИСЕРА, ОПЕРАТОРА, ЗВУКОРЕЖИСЕРА І КОМЕНТАТОРА)
ПРИ СТВОРЕННІ СПОРТИВНОГО РЕПОРТАЖУ****Володимир Горпенко^{1а}, Михайло Костюченко^{2а}**¹ доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: gorpenko41@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6476-0899

² магістрант кафедри кіно і телемистецтва;

e-mail: SkyKruz@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1858-1187

^а ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна**Ключові слова:**спортивний репортаж;
спортивне екранне
видовище;
режисер;
оператор;
звукооператор;
коментатор**Анотація**

Мета дослідження – з'ясувати особливості режисури багатокamerної зйомки при створенні спортивного репортажу та організації роботи знімальної групи (режисера, оператора, звукорежисера і коментатора). **Методологія дослідження** базується на використанні загальнонаукових методів – аналізу (послідовного викладу дослідженого та оціненого теоретичного та практичного матеріалу); синтезу (викладу логічного висновку щодо зробленого дослідження проблеми); логічний метод (для розвитку існуючих теоретичних уявлень, здобутих на основі опрацювання та критичного аналізу матеріалів даного дослідження); порівняльний (використаний при дослідженні закордонних та вітчизняних теоретичних та практичних джерел з теми дослідження) тощо. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у визначенні функціональних особливостей, основних естетичних і технічних вимог до знімальної групи при багатокamerній зйомці спортивних подій та створенні спортивного репортажу. Визначено, що режисер, оператори, звукорежисери, коментатори, продюсери повинні: знати правила гри кожного конкретного виду спорту, змагання з якого екранізуються; мати професійні знання, вміння, навички, досвід і взаєморозуміння у творчій групі; працювати на спільний результат і максимально реалізувати свої творчі задуми. **Висновки.** Аналіз особливостей організації роботи знімальної групи (режисера, оператора, звукорежисера і коментатора) при створенні спортивного репортажу дає можливість дійти висновку, що колективність та злагодженість творчості при перенесенні на екран спортивної події і створення спортивного репортажу має вирішальне значення. Кожен оператор і звукорежисер повинні точно знати попередню режисерську партитуру і володіти інформацією про загальне завдання зйомки. Не тільки кожний вид, але й різні місця зйомок потребують від творчої групи індивідуального підходу. Зйомка поділяється режисером

між операторами по крупності планів. Режисер та оператори повинні діяти відповідно до ситуації, яка складається під час змагань, що надає можливість імпровізації у побудові композиції, яка залежить від виникаючих «мізансцен». Якісний звуковий ряд забезпечується звукорежисером та мікрофонними операторами. Задача звукорежисера полягає не тільки в передачі оригінальних шумів та голосу коментатора до ефіру, але й їх розподілу в ефірі. Слід зазначити і високо відповідальну роль коментатора, який підкріплює зображення словом і активно впливає на сприйняття глядача, постійно контролює глядацьку увагу з метою емоційного захоплення глядача процесом, що відбувається.

Як цитувати:

Горпенко, В. та Костюченко, М. (2019). Особливості організації роботи знімальної групи (режисера, оператора, звукорежисера і коментатора) при створенні спортивного репортажу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.117-127.

Постановка проблеми

Сучасні спортивні заходи початку XXI століття потребують все більшого та якіснішого їх відображення засобами аудіовізуального мистецтва, що вимагає постійного вдосконалення рівня технічного оснащення знімальних груп з відповідним вдосконаленням процесу зйомок. Спортивний світ і глядачі-вболівальники чекають не простого зображення спортивної події на екрані, а створення захоплюючого та вражаючого спортивного репортажу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Для дослідження специфіки спортивної телережисури при створенні репортажу використані певні загальні напрацювання у роботах фахівців мистецтва таких, як: А. Аверкова, Р. Алексеєв, М. Висоцький, О. Безручко, О. Бут, В. Горпенко.

Мета дослідження

Метою дослідження є встановлення особливості спортивної режисури в ас-

пекті організації роботи знімальної групи зі створення спортивного репортажу.

Виклад основного матеріалу

Специфіка спортивного режисера полягає в знаннях правил гри багатьох видів спорту. Для кожного виду існує свій, особливий підхід до зйомки. Неможливо застосовувати однакові підходи у перенесення на екран змагань з абсолютно різних видів спорту, оскільки не лише кожен вид, але і різні місця зйомок вимагають від творчої групи індивідуального підходу. Діяльність спортивного телережисера різноманітна. Масовість телевізійної аудиторії дає режисерові можливість зробити очевидцями й співучасниками події, що розвивається, мільйони людей одночасно у всьому світі. Розкрити пафос спортивного видовища, передати його в усій достовірності можливо тільки з використанням багатокамерного методу зйомки. Багатокамерна зйомка дає можливість збагатити монтажний матеріал різноманітністю кадрів при показі події, яка відбувається один раз. Творча група повинна усвідомлювати

відповідальність подібного видовища і задіяти увесь творчий потенціал. Не секрет, що мільйони глядачів відкладають усі свої справи заради телевізійного перегляду церемонії відкриття, закриття чергових Олімпійських ігор або чемпіонату світу з футболу. Природа перенесення спортивної події на екран вимагає, щоб композиція дії, драматургія якої здійснюється в даний момент, була наближена за своїм характером до реальної атмосфери. Телеглядач спортивного видовища чекає від перегляду не просто об'єктивного показу, але й можливості отримання відеоінформації, яку неможливо отримати уболівальникові, що знаходиться безпосередньо на місці події.

Такий зйомці передую величезна підготовча робота, в якій беруть участь і режисери, і оператори, а їх спільні творчі знахідки зможуть найвдаліше з'єднати плани з різних точок зйомки і оптикою з фокусами різної довжини. Зв'язування роботи усіх фахівців в одну ціле – завдання для телережисера. Якщо говорити про умови знімального процесу, то вони не можуть ідеалізуватися, зважаючи на позастудійний запис програм. Велика частина спортивних об'єктів з різних видів спорту має відкриті майданчики з усіма відповідними наслідками, зв'язаними з пропонованою «натурою зйомки». Природні умови (погодні і тимчасові) вносять свої корективи в творчий процес як телережисера, так і операторів, і звукорежисерів. Крім того, пропоновані знімальні майданчики (стадіони, траси) мають ряд конструктивних перешкод, що негативно відбиваються на розміщенні апаратури (телекамер, мікрофонів) і її роботі, таких як обмеження зони видимості телекамер, спотворення акустичних характеристик

звукової техніки, неможливість організації коментаторського місця тощо. Ця специфіка стосується і творчих кадрів, оскільки специфічні особливості відтворення спортивної події на екрані потребують спеціального підбору творчих працівників, здатних працювати в таких умовах. Не лише режисер, але і оператори, і звукорежисери, і коментатори, і продюсери повинні чітко знати правила гри кожного конкретного виду спорту, змагання по якому переносяться на мову екрану, тобто екранізуються. Ці знання допоможуть передбачити події, що фіксуються, драматургія яких складається в теперішньому часі, а це означає, максимально реалізувати свої попередні творчі задуми. Але замало одних тільки знань і досвіду. Кожен талановитий художник повинен уміти працювати в команді однодумців, творча праця яких спрямована на виконання загального завдання, з єдиним задумом, єдиною метою, проте, сучасні творчі кадри спортивного мовлення часто придбавають знання емпіричним шляхом або наставницькими методами. Підготовка студентів спеціальності «Режисер кіно і телебачення» розглядається у багатьох працях О. В. Безручка (2016, с.93-100). Задля розвитку телемістечтва можливо запропонувати запровадження в системі ВНЗ освіти спеціальної підготовки режисерів і операторів щодо створення спортивних програм.

Ретельна попередня робота створює єдність поглядів в підготовчому періоді й призводить до єдності дій на знімальному майданчику. У розробці багатоканерної партитури необхідно враховувати особливі труднощі ракурсів, що знімаються із зворотних точок. Існує ризик попадання однієї камери у поле зору іншої, а також переходів з каме-

ри на камеру, коли міняються плани по великості, при сонячному освітленні (зйомки на відкритих майданчиках) або нерівномірному штучному освітленні (зйомки на закритих майданчиках). Діючи за класичними канонами, зйомку слід робити строго з певного боку спортивної події. Найчастіше застосовується принцип: ліворуч розташовані ворота однієї команди, праворуч – команди суперників. Проте бувають ситуації, коли на вимогу організаторів турніру в спортивному репортажі пропонується показати деяких конкретних осіб (офіційна особа, тренер, спонсор і так далі), присутніх на місці спортивної події. Причому ці обличчя знаходяться в зоні фіксації зворотної по відношенню до основних точок зйомки. До зйомки зворотних планів треба підходити з особливою ретельністю. «Дуже складні зйомки із зворотних точок. Майже кругове охоплення об'єктів зйомок вимагає такого розставлення камер, при якому променеві перетини видимої частини об'єкту не повинні створювати взаємних перешкод працюючим камерам» справедливо наголошували С. Алексєєв і М. Висоцький (1964, с.81–85). Детальна розробка такого завдання полегшує і прискорює пошук остаточного рішення в процесі зйомки. Треба вписати в канву зйомки зворотній план так, щоб він не переривав цілісності твору. Використання оптики різної великості дозволяє відсікати ту, що знімає із зворотної точки камери, а також забезпечувати раніше розроблене монтажне зчеплення сусідніх кадрів.

Спортивні змагання проходять, на різних локаціях. У будь-якому випадку це місце зйомок пропонується організаторами спортивної події і його попередній огляд (обстеження) творчими

і технічними фахівцями вкрай потрібний. Це допоможе не лише правильному розташуванню камер, охопленню поля зору кожної з них, можливості руху, панорам, але і виключенню показу всіляких деталей, які необхідно приховати камерами, наприклад, неестетичного виду конструкцій, дверей, дротів тощо. При використанні візків заздалегідь вивчається земляне (підлогове) покриття. Якщо воно нерівне, то необхідно передбачити доставку на майданчик спеціального покриття по траєкторії пропонованого руху. При недостатній максимальній висоті штативів також можливе використання додаткового майданчика (верстата) під камеру. Окремо розглядається і можливе застосування іншої допоміжної техніки: крану-стріли, стедикаму, дрону тощо.

Робота зі світлом при створенні спортивного видовища вимагає ретельної підготовки. Найчастіше додаткове устаткування для освітлення майданчика виключається спортивними організаторами. Додаткове світло може заважати діям спортсменів. При зйомці на відкритих аренах доводиться виходити з погодних умов і часу доби. Відомо, що з наступом сутінків на стадіонах використовують спеціальне освітлення, дія якого негативно позначається на монтажних переходах, особливо при використанні зворотних планів. При роботі в закритих приміщеннях додаткове світлове устаткування може бути використане для освітлення стелі, якщо таке представляється можливим. Вдала колірокорекція також має велике значення, оскільки при необхідності підсилює видовищний ефект. Слід зазначити, що це питання широко висвітлено у низці праць відомого українського науковця та митця В. Г. Горпенка (1999).

Займаючись попереднім розташуванням камер (розкадруванням), режисер спільно з оператором спочатку визначає точку дальнього плану, композиція якого дозволить бачити подію в його граничних межах. Зважаючи на специфіку відображення на екрані спортивної події, в розкадруванні віддається перевага більш загальним планам не лише щоб уникнути пропуску «гострого» моменту, а й для відображення масштабу події для передачі атмосфери дії. Тому провідна камера повинна працювати за принципом «м'яч у грі», що означає постійну роботу оператора із зображенням в кадрі головних дійових осіб і предмету спортивних змагань. Завдання інших операторів полягає в організації допоміжних композицій, працюючих в режимі «вставки» по відношенню до провідної камери.

В екранізації спортивного видовища одним з достоїнств операторської роботи вважають її непомітність. Це включає в себе і правдиве висвітлення об'єкту, і органічний, непомітний рух камери, тобто прагнення до життєвої достовірності екранного продукту. На режисерському «ефірному» екрані має бути зображення, обумовлене спільним замислом роботи режисера і оператора. Робота над розкадруванням телекамер, а це основна частина роботи над режисерською партитурою, є засобом поєднання кадрів в передбачуваній зоні видимості епізоду і переходів між ними. Чим більше продуманий цей процес, тим менше помилок допускають і телеоператори, і сам режисер. Багатокамерний метод робить істотний вплив на структуру композиційного рішення. Композиція, врахована режисерською партитурою, все одно не буде остаточною. Вона зазнаватиме стільки змін, скільки разів

змінюватиметься спортивна ситуація на знімальному майданчику. Специфіка режисури багатокамерної зйомки спортивної події полягає в наявності багатьох об'єктів уваги. Телережисер бачить зображення, що поступають з декількох камер, з джерела (джерел) повторів і джерела графічно-титрового оформлення ефір, чує шуми спортивної події і голос коментатора. Він повинен відбирати зображення, уміти зробити їх монтаж, зіставляючи плани і враховуючи монтажні переходи з плану у план. Телетехніка, що знаходиться у розпорядженні режисера, його головний помічник. Застосовуючи пристрій мікшера і спец ефекти пульта (чи іншої додаткової техніки), режисер може поєднувати декілька зображень в одному кадрі безпосередньо в момент прямої трансляції, прямо в ефірі. У цій роботі він повинен передбачати і графічно-титрувальні включення, і пропозиції коментатора. Пульт, за допомогою якого режисер управляє камерами на відстані, дає йому можливість перемикає камери в різних режимах: одночасно, послідовно, спільно. На пульті і на камерах є синхронні лампочки, що дозволяють визначати працюючу камеру у момент зйомки. Монтаж, зроблений за допомогою перемикає камер на пульті, дає можливість збереження життєвого ритму і часу, шляхом показу з декількох точок планами різної великості найбільш виразних кадрів об'єкту зйомки спортивної події. Режисерові важливо уміти контролювати на екранах пульта кожен епізод, який теоретично був прорахований заздалегідь і монтажно пропрацьований усією творчою бригадою, адже режисер спортивної трансляції має справу з реальним часом і ритмом події, показуючи її в момент

звершення. Він обмежений певною єдністю місця, дії і часу та робить монтаж локальних, об'єднаних єдиним ефірним часом кадрів події у безперервному його розвитку. І ця єдність дозволяє глядачам прожити разом з дійовими особами (спортсменами) єдиний за часом і ритмом фрагмент гри, зафіксований з найбільш виразних точок огляду і планами різної великості. Детально принципи «непомітного» монтажу зображення розглянуто у монографії В. Г. Горпенка (2004), відомого українського митця-науковця «Монтаж: Кіно. Телебачення», зокрема описано етичні властивості монтажу в межах ретрансляційного та постановочного способів фіксування.

Гарантією безпомилкової роботи спортивного режисера може служити тільки творчий контакт з іншими членами знімальної групи: асистентами режисера, звукорежисерами, операторами, редакторами і т. д. Такі умови роботи з урахуванням специфіки спорту, де сценарна основа дійства просто відсутня, не знає жоден режисер інших телевізійних жанрів. Монтажні кадри передбачити дуже складно. Будь-яка розроблена ідея може розвалитися залежно від ігрової ситуації, що складається. І тільки специфічна підготовка спортивного телережисера, включаючи швидку реакцію, зможе допомогти добитися в прямому ефірі монтажних кадрів, що є композиційно закінченими елементами дії, що розгортається перед камерами. Режисер формує дію цілої події, яка не залежить від драматургічного творчого задуму, а розвивається в реальному і безперервному часі в миттєвому монтажному викладі. Під час знімального процесу і режисер, що сидить за пультом, і оператор, що стоїть за камерою, повинні ретельно стежити за

переміщеннями людей і предметів, щоб утримати їх в кадрі та вивести в монтажний матеріал. Таке правило сприяє розумінню ігрової ситуації. У зв'язку з цим, для передачі об'єктивної реальності, телережисери відображення спортивних подій користуються терміном «м'яч в грі», який означає композиційну єдність спортсмена і спортивного предмету (снаряду).

Драматургія спортивної події закладена в її природі і складається в теперішньому часі, а, значить, завдання режисера, поставлені перед кожним оператором, будуть орієнтовними. Тобто, як справедливо зазначає А. В. Аверкова «режисерська партитура пропонує операторові ряд можливих композиційних рішень, але реальне їх виконання залежить від ігрової (змагання) ситуації, що складається, а це наділяє оператора, в деякому розумінні, можливістю імпровізації в побудові композиції, також залежної від «мізансцен», що складаються» (2011). Причому робота оператора має бути тим віртуозніша, наскільки динамічніше розвивається спортивна подія. Оператор спортивної події у момент роботи над активною фазою змагання, уміло і швидко перебудовувавши композиційне рішення або рух камери, сам пропонує режисерові найбільш вигідне рішення. Режисерові потрібний постійний зв'язок з операторами, причому цей зв'язок має бути двостороннім. Звукове устаткування (мікрофони) повинні забезпечувати два найважливіші завдання: це можливість роботи спортивного коментатора у момент зйомки і отримання реальної звукової партитури, що передає атмосферу (шуми самого дійства, голоси гравців, реакції уболівальників тощо) та відповідає крупності вибраних планів.

Режисерська партитура служить керівництвом до дії і для звукорежисера, оскільки в ній позначаються епізоди, пов'язані з відтворенням відеозображення з додаткових джерел, можливі перемикання з головної спортивної арени на інші майданчики (спеціально обладнані зони) для інтерв'ю тощо.

Якісний звукоряд забезпечується звукорежисером і мікрофонними операторами. Звукорежисер працює за звукопультом, на якому комутовані усі звукові прилади. Задача звукорежисера полягає не лише в передачі оригінальних шумів і голосу коментатора до ефіру, але і в їх розподілі в ефірі. Різні звукові доріжки повинні стояти на не заваді одна одній, а бути органічним доповненням звукової картини твору. Це означає, наприклад, що шум не повинен «забивати» голос коментатора. При використанні уповільнених повторів нелогічно залишати також уповільнений звук з відтворюючого відеомагнітофона. У таких випадках, за попереднім обговоренням з телережисером, залишають в поточному ефірному часі голос коментатора і шуми змагань. За попереднім задумом у випадках відтворення повторів можливий музичний супровід відеоряду, що видається з комп'ютера, комутованого із звукорежисерським пультом. Як справедливо зазначає О. В. Бут: «Новітні технології приводять до інтеграції мистецтва через відповідні канали інформації: телебачення, інтернет, мобільний зв'язок..., нові вимоги звукової виразності стоять і перед телевізійним форматом. Такий широкий фронт розвитку є потужною платформою для експериментального і науково-практичного осягнення об'ємного звуку» (2007, с.28).

Говорячи про перенесення спортивної події на екран, слід зазначити й високо

відповідальну роль коментатора. Він підкріплює зображення словом і активно впливає на сприйняття глядача, будить його фантазію, допомагає розширити межі кадру. Коментатор постійно контролює глядацьку увагу з метою емоційного захоплення глядача процесом, що відбувається. При цьому увага глядача концентрується на поглибленому розкритті і психологічному аналізі події, що відбувається. Коментатор, допомагаючи глядачеві вникнути в суть спортивного змагання, формує естетичне переживання, яке виникає не лише від безпосереднього споглядання. Під час зйомки спортивний коментатор керується відеозображенням, запропонованим режисером. Він допомагає глядачеві орієнтуватися в правилах цієї гри (змагання) і дає додаткову інформацію, сприяючи посиленню глядацьких емоцій. Коментатор повинен розкрити суть спортивного репортажу, описати те, що безпосередньо відбувається на місці події. Його професіоналізм розкривається в умінні доповнити візуальний ряд іншою інформацією, що має відношення до цієї події. Спортивний коментатор знаходиться на постійному зв'язку з режисером під час зйомки. Він, як і усі інші члени знімальної групи, бере участь і в підготовчому процесі.

Новизна дослідження

Новизна дослідження полягає в розгляді малодослідженої проблематики функціональних особливостей, основних естетичних і технічних вимог до знімальної групи при багатоканальній зйомці спортивних подій та створенні спортивного репортажу. Визначено, що режисер, оператори, звукорежисери, коментатори, продюсери повинні: знати

правила гри кожного конкретного виду спорту, змагання з якого екранізуються; мати професійні знання, вміння, навички, досвіду і взаєморозуміння у творчій групі; працювати на спільний результат і максимально реалізувати свої попередні творчі задуми.

Висновки

Варто зауважити, що аналіз особливостей організації роботи знімальної групи (режисера, оператора, звукорежисера і коментатора) при створенні спортивного репортажу дає можливість дійти висновку, що колективність та злагодженість творчості при перенесенні на екран спортивною події і створення спортивного репортажу має вирішальне значення. Кожен оператор і звукорежисер повинні точно знати попередню режисерську партитуру і володіти інформацією про загальне

завдання зйомки. Не тільки кожний вид, але й різні місця зйомок потребують від творчої групи індивідуального підходу. Зйомка поділяється режисером та операторами по крупності планів. Режисер та оператори повинні діяти відповідно до ситуації, яка складається під час змагань, що надає можливість імпровізації у побудові композиції, яка залежить від виникаючих «мізансцен». Якісний звуковий ряд забезпечується звукорежисером та мікрофонними операторами. Задача звукорежисера полягає не тільки в передачі оригінальних шумів та голосу коментатора до ефіру, але й їх розподілі в ефірі. Слід зазначити і високо відповідальну роль коментатора, який підкріплює зображення словом і активно впливає на сприйняття глядача, постійно контролює глядацьку увагу з метою емоційного захоплення глядача процесом, що відбувається.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аверькова, А.В., 2011, *Спорт на екране: телережиссура массового зрелища*. Кандидат наук. Інститут підвищення кваліфікації работников телевидения и радиовещания.
- Алексеев, С. и Высоцкий, М., 1964. Многокамерная съемка. *Искусство кино*, 9, с.81-85.
- Безручко, О.В., 2016. Деякі аспекти підготовки режисерів кіно і телебачення у вищій школі. *Вища школа*, 3, с.93-100.
- Бут, О.В., 2007. *Звук як компонент образної структури фільму*. Автореферат кандидата наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського.
- Горпенко, В.Г., 1999. *Телевізійна специфіка кольору*. Кольоромузика. Київ: Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого.
- Горпенко, В.Г., 2004. *Монтаж: Кіно. Телебачення*. Київ.

REFERENCES

- Averkova, A.V., 2011, *Sport na ekrane: telerezhissura massovogo zrelischa* [Sport on the screen: television directing mass spectacle]. PhD. Institut povysheniia kvalifikatsii rabotnikov televideniia i radioveshchaniia.
- Alekseev, S. and Vysotckii, M., 1964. *Mnogokameraia semka* [Multi-chamber shooting]. *Iskusstvo kino*, 9, pp.81-85.

Bezruchko, O.V., 2016. Deiaci aspekty pidhotovky rezhyseriv kino i telebachennia u vyshchii shkoli [Some aspects of training of film and television directors in high school]. *Vyshcha shkola*, 3, pp.93-100.

But, O.V., 2007. *Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu* [Sound as a component of the film's figurative structure]. The abstract of the candidate of sciences. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho.

Horpenko, V.H., 2004. *Montazh: Kino. Telebachennia* [Editing: Cinema. TV]. Kyiv.

Horpenko, V.H., 1999. *Televiziina spetsyfika koloru. Koloromuzyka* [Television specificity of color. Color music]. Kyiv: Kyivskiy derzhavnyi instytut teatralnoho mystetstva im. I.K. Karpenka-Karoho.

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ СЪЕМОЧНОЙ ГРУППЫ (РЕЖИССЕРА, ОПЕРАТОРА, ЗВУКОРЕЖИССЕРА И КОММЕНТАТОРА) ПРИ СОЗДАНИИ СПОРТИВНОГО РЕПОРТАЖА

Владимир Горпенко^{1а}, **Михаил Костюченко**^{2а}

¹ доктор искусствоведения, профессор;

e-mail: gorpenko41@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6476-0899

² магистрант кафедры кино и телеискусства;

e-mail: SkyKruz@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1858-1187

^а ЧВУЗ «Киевский университет культуры», Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования — выяснить особенности режиссуры многокамерной съемки при создании спортивного репортажа и организации работы съемочной группы (режиссера, оператора, звукорежиссера и комментатора). **Методология исследования** базируется на использовании общенаучных методов — анализа (последовательного изложения исследованного и оцененного теоретического и практического материала); синтеза (изложения логического вывода относительно сделанного исследования проблемы); логический метод (для развития существующих теоретических представлений, добытых на основе проработки и критического анализа материалов данного исследования); сравнительный (использован при исследовании заграничных и отечественных теоретических и практических источников из темы исследования) и т. п. **Научная новизна** полученных результатов заключается в определенных функциональных особенностях, основных эстетических и технических требованиях к съемочной группе при многокамерной съемке спортивных событий и создании спортивного репортажа. Определено, что режиссер, операторы, звукорежиссеры, комментаторы, продюсеры должны: знать правила игры каждого конкретного вида спорта, соревнования по которому экранизируются; иметь профессиональные знания, умения, навыки, опыт и взаимопонимание в творческой группе; работать на общий результат и максимально реализовать свои творческие замыслы. **Выводы.** Анализ особенности организации работы съемочной группы (режиссера, оператора, звукорежиссера и комментатора) при создании спортивного репортажа дает возможность прийти к заключению, что коллективность и слаженность творчества при перенесении на экран спортивного события и создания спортивного репортажа имеет решающее значение. Каждый оператор и звукорежиссер

должны точно знать режиссерскую партитуру и владеть информацией об общем задании съемки. Не только каждый вид, но и разные места съемок ждут от творческой группы индивидуального подхода. Съемка разделяется режиссером между операторами по крупности планов. Режиссер и операторы должны действовать в соответствии с ситуацией, которая складывается во время соревнований, что предоставляет возможность импровизации в построении композиции, которая зависит от возникающих «мизансцен». Качественный звуковой ряд обеспечивается звукорежиссером и микрофонными операторами. Задача звукорежиссера заключается не только в передаче оригинальных шумов и голоса комментатора в эфир, но и их распределении в эфире. Следует отметить и высоко ответственную роль комментатора, который подкрепляет изображение словом и активно влияет на восприятие зрителя, постоянно контролирует зрительское внимание с целью эмоционального увлечения зрителя процессом, который происходит.

Ключевые слова: спортивный репортаж; спортивное экранное зрелище; режиссер; оператор; звукооператор; комментатор

FEATURES OF ORGANIZATION OF WORK OF FILM CREW (STAGE-DIRECTOR, OPERATOR, SOUND PRODUCER AND COMMENTATOR) ARE AT CREATION OF SPORTING REPORTING

Volodymyr Horpenko^{1a}, **Mykhailo Kostiuchenko**^{2a}

¹ Doctor of Art Studies, professor, the head of arts faculty;
e-mail: gorpenko41@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6476-0899

² Master, Arts Faculty;
e-mail: SkyKruz@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1858-1187

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

Research aim is to find out the features of direction of multi camera survey at creation of the sporting reporting and organization of work of film crew (stage-director, operator, sound producer and commentator). **Research methodology is based on scientific methods.** They are the analysis (successive exposition of investigational and appraised theoretical and practical material); to the synthesis (to exposition of inferencing in relation to the done research of problem); logical method (for development of the existent theoretical presentations obtained on the basis of working and walkthrough of materials of this research); comparative (used for research of foreign and home theoretical and practical sources from the theme of research) and others like that. **The scientific novelty** of the obtained results consists in certain functional features, the basic aesthetic and technical requirements to the film crew at the multi camera survey of sporting events and creation of the sporting reporting. Certainly, that a stage-director, operators, sound producer, commentators, producers, must: to know the rules of game of every concrete type of sport, competition from that filmed; to have professional knowledge, abilities, skill, experience and mutual understanding in a creative group; to work on a general result and maximally to realize the previous creative intentions. **Conclusions.** The analysis of feature of organization of work of film crew (stage-director, operator, sound producer and commentator) at creation of the sporting reporting gives an opportunity to come to the conclusion, that a collectivity and harmony of work at transference on the screen of sporting event and creation of the sporting reporting have

a decision value. Every operator and sound producer must exactly know a previous stage-director score and own information about the general task of survey. Not only every kind but also different places of surveys need individual approach from a creative group. A survey is divided by a stage-director between operators for plans. A stage-director and operators must operate in accordance with a situation that is folded during competitions, that gives possibility to improvisation in the construction of composition, which depends on the nascent «staging». A quality voice row is provided by sound producer and microphonic operators. The task of sound producer consists not only in the transmission of original noises and voice of commentator in ether but also to their distribution in ether. It should be noted and highly responsible role of commentator, that supports an image a word and actively influences on perception of spectator, constantly controls spectator attention with the aim of emotional fascination of spectator a process that takes place.

Keywords: sporting reporting; sporting CRT spectacle; stage-director; operator; sound engineer; commentator



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185683

УДК 070-045.73:316.774

**КОНВЕРГЕНТНА ЖУРНАЛІСТИКА
У СУЧАСНОМУ МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ**Ігор Печеранський^{1а}, Дарія Зінкіна^{2а}¹ доктор філософських наук, доцент;

e-mail: ipecheransky@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4722-2332

² магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора;

e-mail: zinkina.daria@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7132-3849

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**конвергенція;
конвергентна
журналістика;
медіа;
редакція;
інтернет**Анотація**

Мета дослідження. З'ясувати передумови появи конвергентної журналістики. Проаналізувати джерела та літературу, що висвітлює тему конвергентної журналістики. Дослідити причини конвергенції сучасних засобів масової інформації, а також прослідкувати та визначити принципи конвергентної журналістики. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано дві групи методів: емпіричні (спостереження, прогнозування, дослідження та порівняння) – дозволили схарактеризувати, прогнозувати та дослідити стан конвергентної журналістики у сучасному медійному дискурсі, а теоретичні (історичний та системний підхід) дали можливість виявити передумови та причини появи конвергенції у ЗМІ. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у тому, що вперше було уточнено основні особливості конвергенції сучасних засобів масової інформації, а також з'ясовано принципи роботи нової конвергентної редакції та виявлено дію конвергентної журналістики на медіа. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети дослідження було з'ясовано передумови появи конвергентної журналістики, а також проаналізовано її вплив на сучасні засоби масової інформації, які перетворюються на конвергентні медіа. Також досліджено, що ідея конвергенції стає головною ідеєю для створення контенту нового типу, а також появи нових медіа, що створені саме для того, аби орієнтуватися на цільову аудиторію та подавати повномасштабний інфопродукт.

Як цитувати:

Печеранський, І. та Зінкіна, Д. (2019). Конвергентна журналістика у сучасному медійному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с. 128-136.

Постановка проблеми

Мережа Інтернет та інші інформаційно-комунікаційні технології стимулювали

великі трансформації у масовій комунікації, стартуючи від переходу на цифризовані формати подачі інформації та завершуючи становленням нового

виду медіа – інтернет-журналістики. Головним процесом, про який говорять у сенсі великих трансформацій у медіакомунікаціях і який обмальовує цифрові аспекти медіа, концентраційні спроби різних медіа-форматів, тяжіння до конвергентності та ін., є конвергенція. Конвергенція є актуальним явищем у теоріях і практиці медіакомунікацій, що позначається передусім низьким проявом та аргументацією проблем, що супроводжують медіа у час їхнього переходу на цифрові технології та модифікації базових ознак, що властиві конкретному медіаформату. Конвергенція походить від латинського слова *convergo* та означає «зближаю». Конвергенція – це не тільки комунікаційне явище. Процеси зближення властиві і біології, культурі та навіть геополітиці. (Шевченко, 2015, с.92).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Професор О. Вартанова (1999, с.54) роз'яснює конвергенцію як процес, що притаманний розмаїтим галузям, на пряму або частково пов'язаним з медіа, сенс якого зводиться до таких понять як «злиття», «взаємопроникнення», «наближення». У медіаекономіці цей термін позначає поєднання інформаційних та телекомунікаційних носіїв, а також контенту, який передається через них. О. Вартанова (1999) пропонує розглядати конвергенцію як перетин трьох галузей, що мають спільні сектори перетинів: технології, індустрії, зміст, така позиція не є унікальною.

Як зауважує науковець Террі Флю, посилаючись на професора Тревора Барра, котрий з Австралії, вказує на основні сектори, що при перетині гарантують

появу конвергентних явищ: комунікаційна мережа, комп'ютерні та інформаційні технології, контент медіа (Trott, 2008, р.13). До речі, Т. Barr (2000, р.23-24) описує різноманітні рівні конвергенції, такі як: інституціональна та функціональна, складниками якої є медіа (контент), інформаційні технології (процес) та телекомунікації (транслятор). У словнику «Соціальні комунікації» конвергенція пояснюється з точки зору культурології як своєрідна концепція, відповідно до якої розмаїті ознаки сучасного суспільства наближуються, у результаті чого виникає нове суспільство (Назарук, 2010, с.11).

Мета дослідження

З'ясувати передумови появи конвергентної журналістики. Проаналізувати джерела та літературу, що висвітлює тему конвергентної журналістики. Дослідити причини конвергенції сучасних засобів масової інформації, а також прослідкувати та дослідити принципи конвергентної журналістики.

Виклад основного матеріалу

У сучасному світі мережа Інтернет повністю зайняла свою інформаційно-комунікативну нішу в медіасередовищі, відбувається активний розвиток індустрії інтернет-медіа та постає досить важливе питання: у що трансформуються ЗМІ в наступні декілька років? Тому дослідники, які вивчають медіа частіше звертаються до терміну «конвергенція» на позначення процесу злиття та інтеграції інформаційних і комунікативних технологій для створення єдиного інформаційного ресурсу. На сучасному етапі конвергенція

є основним трендом розвитку засобів масової інформації.

Процеси конвергенції ЗМІ суттєво впливають на способи роботи з контентом видань. З'являється потреба у створенні нових редакцій, які могли б забезпечити формування широкого спектра інформаційних та розважальних продуктів, використовуючи різноманітні формати подачі контенту, зокрема на радіо й телебаченні чи онлайн-газеті (Шевченко, 2017, с.68-69).

У даний час, мультиплатформні медіа успішно продовжують збільшувати власну аудиторію. Чисельність споживачів інформації з Інтернету суттєво збільшилась, що не скажеш про традиційні ЗМІ, аудиторія яких за останні десять років знизилась.

Соціальні мережі та новинні онлайн-портали є одними з найбільш затребуваних користувачами саме як пошукові системи й генератори новин. Популярність таких платформ можна пояснити тим, що споживачі перш за все помічають на головних сторінках сайту новинні блоки з п'ятдесятьма топовими новинами пошукових порталів, що природним чином зосереджує увагу читачів. Новинні сайти охопили майже 90 відсотків аудиторії Інтернету. Дев'ять із десяти користувачів відвідують портали з новинами, майже чверть роблять це по кілька разів на день (Панченко, 2011). Поширення новин може здійснюватися різними цифровими каналами: безпосередньо через сайт інтернет-ЗМІ, соціальні мережі, мобільні пристрої, через RSS, цифрове ТБ тощо. Далі за допомогою ЗМІ новина може передаватися різноманітними каналами соціальних мереж, обговорюватися в блогах, збільшуватися у рейтингах та мати коментарі. Таким чином з'являється

нова інфраструктура, що дає змогу вийти за межі розірваної комунікації класичних медіа з можливістю зв'язку з аудиторією.

Усе більше і більше медіа освоюють принципи конвергентної журналістики. В інтернет-ЗМІ це дає змогу трансформувати контент з різних медіаканалів шляхом взаємодії цифрових технологій. Відтепер користувач отримує можливість обрати зручний та цікавий для себе контент і спосіб його споживання. Наприклад, на сайті інтернет-ЗМІ почитати текст, послухати аудіофайл або радіо, подивитися відео, погортати фотографії тощо.

Громадський інтерес захоплюють уже традиційні основні інтернет-ЗМІ, що формують порядок денний і фокусують увагу читачів навколо визначених головних тем. При цьому ці інтернет-ЗМІ, попри конвергентний формат, продовжують традицію друкованої преси і ТБ, що транслюють інформацію в односторонньому порядку й виключають можливість відповіді аудиторії, таким чином підтримуючи «систему соціального контролю та влади» (Балмаева, 2010, с.212).

Отже, можна зробити висновок, що концепція мультиплатформності досить успішно реалізується сучасними виданнями. ЗМІ поширюють інформацію через декілька носіїв у різних форматах: аудіо, відео, текст, інфографіка. Така система надає можливість виданням задовольнити потреби аудиторії, яка прагне чути, читати й бачити одночасно тут і зараз. Споживач також прагне оперативно отримувати максимум інформації там, де йому подобається, тоді, коли це потрібно та на тому носії, який для нього найзручніший. Сучасна аудиторія готова не тільки коментувати,

а й надавати свою інформацію, демонструвати інформаційні вподобання, які часто не збігаються з інтересами та вибором редакції. Вона хоче простого вибору між форматами подання новин.

Таким чином об'єднана редакція надає інформацію споживачеві, намагаючись дотримуватись принципу «п'яти А»:

- any volume (будь-якого об'єму);
- any time (будь-який час);
- anybody (будь-хто);
- anywhere (будь-де);
- anything (будь-що) (Панченко, 2011).

Слід зауважити, що мономедійне середовище, в якому довгий час існували традиційні ЗМІ, залишається в минулому, і йому на зміну приходять середовище мультимедійне.

У центрі нового інформаційного простору, безумовно, є споживач інформації, який став не просто споглядачем, але й учасником процесу створення новин. Саме тому суть нового інформаційного середовища полягає не лише в мультимедійності, а й інтерактивності. Такий підхід потребує кардинального перегляду застарілої моделі організації роботи медіа та створення нової, яка буде співвідносна з цілями й завданнями нового стрімко змінюваного інформаційного суспільства. Задля збереження свого споживача й розширення аудиторії, нинішні ЗМІ роблять ставку на конвергенцію.

Варто підкреслити, що основним завданням будь-якої сучасної редакції є підготовка контенту для різних мультимедійних платформ. Саме тому таку об'єднану редакцію можна назвати конвергентною.

Конвергентна редакція вважається однією з найперспективніших моделей та форм розвитку медіа. Багато відомих світових брендів, таких як «Daily

Telegraph», «Guardian», «Manchester Evening News», «Wall Street Journal» уже впровадили чи перебувають на шляху трансформації своїх ньюзрумів. Вони приділяють велику увагу створенню кросмедійного контенту, експериментам із новими форматами подачі матеріалів. Редакції такого типу функціонують не тільки у США та Англії, але і в ПАР, Норвегії, Данії (Stephen and Vincent, 2005).

Основою концепції новітньої редакції є поєднання усіх доступних на даний період форматів медійного продукту: онлайн-ресурсу, друкованого видання, додатку для смартфона. Такий єдиний інформаційний центр може збільшити власний потенціал і суттєво підвищити якість новинного контенту та задовольнити потреби цільової аудиторії.

На думку деяких спеціалістів, власне такий підхід допоможе підготувати більш змістовний та повноцінний контент, котрий зможе поєднати у собі як глибоку аналітичність газетної журналістики, так і зрозумілість та емоційність відео і, звичайно, швидкість, оперативність та інтерактивність мережі. Наприклад, директор школи мультимедійної журналістики IFRA Newsplex Дітмар Шантін (2006) висловлює таку думку: «Газетам важливо охопити нові технології. У них є прекрасні редакційні відділи, висококваліфіковані журналісти, якість контенту завжди на висоті. Так чому б не спробувати роздобути нову аудиторію?».

На жаль, не всі спеціалісти бачать в конвергенції єдине майбутнє друкованої журналістики. Є й ті, які ставляться доволі скептично до реалізації концепції конвергенції. Редактор онлайн-версії газети «Times» Енн Спексмен має негативні думки на цю тему. Вона вважає,

що редактор сайту не може зосереджено, а головне якісно працювати, в той час, коли довкола нього буде багато інших людей, котрі будуть заважати. Шеф-редактор відомої норвезької газети «Verdens Gang» Еспен Егіль Хансен пояснює: «Я скептично ставлюся до ідеї об'єднаної редакції. Коли в останній раз хто-небудь одночасно вигравав у 100-метровому забігу й марафоні на Олімпійських іграх?» (Stephen and Vincent, 2005). На її думку, природа газети та Інтернету значно різна та вимагає як відмінних методів роботи, так і звичайно організації.

Проте, успішний досвід багатьох популярних видань показує, що ідея конвергенції може сприяти сучасним медіа в їхньому пошуці шляхів виживання, підтримки інтересу аудиторії до себе й постачання максимально повної необхідної інформації.

Процес конвергенції та перебудови редакції залежить від багатьох чинників, але, здебільшого, передбачає:

- зміну ролей для деяких спеціалістів та поява нових посад (редактор мультимедії, SMM, інтернет-маркетолог, редактор сайту та інші);
- зміну в часі та розмірі публікацій (для повного синхрону з подією);
- зміну в плануванні та просуванні контенту;
- набуття журналістами нових навичок (робота з аудіовізуальними матеріалами, вміння написати текст, відзняти влучний відеоряд, змонтувати та створити повноцінний сюжет);
- перехід чи бажання перейти у режим мовлення нон-стоп (цілодобово);
- створення відео, аудіо чи текстового контенту для різних платформ (сайт, You Tube, соціальні мережі або класичні платформи);
- кроспросування та конвергенція за межами мережі (мобільний «скан», що сканує потрібний QR-код, котрий розміщений на папері, в результаті чого на смартфоні з'являється тематична інформація);
- користування новим мультимедійним контентом (UGC контент – контент споживачів, який беруть до уваги журналісти та залучають його до власних сюжетів з посиланням);
- залучення нових та нестандартних бізнес-моделей, сервісів або послуг та форматів ПР (прямої реклами);
- перебудову офісів ньюзрумів (зазвичай з головним столом всередині для планувальних нарад) (Шевченко ред., 2017, с.11–13).

Новизна дослідження

Наукова новизна полягає в тому, що вперше було уточнено основні особливості конвергенції сучасних засобів масової інформації, а також з'ясовано принципи роботи нової конвергентної редакції та виявлено вплив конвергентної журналістики на медіа.

Висновки

Беручи до уваги усе вищесказане, можна зазначити, що конвергентність, завдяки інформаційним технологіям і системам комунікацій, інтегрує всі види медіаконтенту в одну систему, внаслідок чого створюються нові типи медіа та платформи (веб-видання, блоги, розширення для браузерів, соціальні мережі, цифрове відео, інтерактивне телебачення, мобільна телефонія тощо).

Серед тенденцій медіагалузі варто досліджувати такі конвергентні процеси,

як зміна мономедійного медіасередовища на мультимедійне. Відповідно, мобільність, мультимедійність, інтерактивність, конвергентність, багатфункціональність – є ознаками сучасної конвергентної журналістики. До загальних характеристик конвергентних медіа належить прив'язка до екрана, одночасне використання тексту, звуку, відеозображень, статичних зображень, рухомих образів, інтерактивність, оперативність.

Текст, фотографії, інфографіка, відео, аудіопідкасти, інтерактивність, інфографіка (в динаміці або статистиці), візуальні ефекти, хештеги сполучаються в одному ресурсі чи матеріалі та становлять мультимедійний контент конвергентного медіа. Такий медіаресурс швидко оновлюється, існує одночасно на різних платформах, містить можливості швидкого зв'язку зі споживачем інформації. Це досягається використанням певного набору апаратних і програмних засобів.

Також, підсумовуючи усе вищесказане, варто сказати, що концепція конвер-

гентності успішно реалізується сучасними виданнями і є доволі популярною. Конвергентна журналістика посприяла тому, що навчила журналістів орієнтуватися «тут і зараз», тримати все під контролем та одночасно знімати, писати та навіть монтувати відзнятий матеріал. Також транслювати події у режимі лайв, робити стріми зі смартфона прямісінько з місця події, контролювати ефір, коментувати події, що відбуваються у кадрі, висловлювати власну думку, не думаючи про політику компанії, наприклад телевізійного каналу або радіостанції.

Конвергенція журналістики посприяла тому, аби новини ЗМІ були доступні для людей в будь-який час і в будь-якій формі.

В умовах трансформації засобів масової інформації відбуваються і масштабні зміни в медіа освіті. Відтепер перед фахівцем по закінченню навчання постає потреба постійного оновлення професійних навичок.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Балмаева, С., 2010. *Медиаконвергенция и мультимедийная журналистика*. Екатеринбург: Гуманитарный университет.
- Вартанова, Е.Л., 1999. *К чему ведет конвергенция СМИ? Информационное общество*, [online] 5, с.11-14. Доступно: <<http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/b59df6463a315de4c32568fd0038da32>> [Дата обращения 24 сентября 2018].
- Назарук, Т., 2010. Привід ходить по редакціях. Привід конвергенції. *Медіакритика*. [online] Доступно: <<http://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analytyka/pryvud-khodyt-poredaktsiyakh-pryvud-konverhentsiyi.html>> [Дата звернення 25 вересня 2018].
- Панченко, Е., 2011. Интеграция Интернет-СМИ и социальных сетей в Рунете: Новая публичная сфера или пространство контроля? *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, 5 [pdf]. Доступно: <<http://www.digitalicons.org/issue05/files/2011/05/Panchenko-5.6.pdf>> [Дата обращения 25 сентября 2018].
- Шевченко, В., 2015. *Журналістика даних та візуалізація*. В: І. Крессу, М. Гузун, та Л. Василик. *Підручник з кросмедіа*. Bonn: Germany, Sibiu: Romania: Schiller Publishing House, с.92-98.

Шевченко, В.Е., 2017. Конвергентність як основна ознака сучасних медіа. В: В.Е. Шевченко, ред. *Кросмедіа: контент, технології, перспективи*. Київ: Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, с.8-17.

Шевченко, В.Е., ред. 2017. *Кросмедіа: контент, технології, перспективи*. Київ: Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка.

Barr, T., 2000. *The changing face of Australia's media and communications*. Allen and Unwin.

Luft, O., 2006. *The philosophy behind the integrated newsroom*, [online] 6 October. Available at: <<https://www.journalism.co.uk/news-features/the-philosophy-behind-the-integrated-newsroom/s5/a53034/>> [Accessed 27 September 2018].

Stephen, Q. and Vincent, F. eds., 2005. *Convergent Journalism an Introduction : Writing and Producing Across Media*. Burlington: Focal Press.

Trott, P., 2008. *Innovation Management and New Product Development*. 5nd edn. Harlow: Pearson Education Limited.

REFERENCES

Balmaeva, S., 2010. *Mediakonvergentciia i multimediinaia zhurnalistika* [Media convergence and multimedia journalism]. Ekaterinburg: Gumanitarnyi universitet.

Barr, T., 2000. *The changing face of Australia's media and communications*. Allen and Unwin.

Luft, O., 2006. *The philosophy behind the integrated newsroom*, [online] 6 October Available at: <<https://www.journalism.co.uk/news-features/the-philosophy-behind-the-integrated-newsroom/s5/a53034/>> [Accessed 27 September 2018].

Nazaruk, T., 2010. Pryvid khodyt po redaktsiakh. Pryvid konverhentsii. *Mediakrytyka* [Media criticism], [online] Available at: <<http://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analytyka/pryyvd-khodyt-po-redaktsiyakh-pryyvd-konverhentsiyi.html>> [Accessed 25 September 2018].

Panchenko, E., 2011. Integratsiia Internet-SMI i sotcialnykh setei v Runete: Novaia publichnaia sfera ili prostranstvo kontroliia? *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*, 5 [pdf]. Available at: <<http://www.digitalicons.org/issue05/files/2011/05/Panchenko-5.6.pdf>> [Accessed 25 September 2018].

Shevchenko, V., 2015. Zhurnalistyka danykh ta vizualizatsiia. In: I. Kressu, M. Huzun, and L. Vasylyk. *Pidruchnyk z kros-media* [Tutorial on cross media]. Bonn: Germany, Sibiu: Romania: Schiller Publishing House, c.92-98.

Shevchenko, V.E., ed., 2017. Konverhentnist yak osnovna oznaka suchasnykh medii. In: *Krosmedia: kontent, tekhnolohii, perspektyvy*. Kyiv: Instytut zhurnalistyky KNU imeni Tarasa Shevchenka, pp.8-17.

Shevchenko, V.E., ed., 2017. *Krosmedia: kontent, tekhnolohii, perspektyvy* [Krosmedia: content, technology, prospects]. Kyiv: Instytut zhurnalistyky KNU imeni Tarasa Shevchenka.

Stephen, Q. and Vincent, F. eds., 2005. *Convergent Journalism an Introduction*. Writing and Producing Across Media. Burlington: Focal Press.

Trott, P., 2008. *Innovation Management and New Product Development*. 5nd edn. Harlow: Pearson Education Limited.

Vartanova, E.L., 1999. K chemu vedet konvergentciia SMI? [What does media convergence lead to?]. *Informatcionnoe obshchestvo*, [online] 5, pp.11-14. Available at: <<http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/b59df6463a315de4c32568fd0038da32>> [Accessed 24 September 2018].

КОНВЕРГЕНТНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ

Игорь Печеранский^{1а}, Дарья Зинкина^{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: zinkina.daria@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7132-3849

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

Аннотация

Цель исследования. Выяснить причины возникновения конвергентной журналистики. Проанализировать источники и литературу, освещающие тему конвергентной журналистики. Исследовать причины конвергенции современных средств массовой информации, а также проследить и определить принципы конвергентной журналистики. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применены две группы методов: эмпирические (наблюдение, прогнозирование, исследование и сравнение) – позволили охарактеризовать, прогнозировать и исследовать состояние конвергентной журналистики в современном медийном дискурсе, а теоретические (исторический и системный подход) позволили выявить предпосылки и причины появления конвергенции в СМИ. **Научная новизна** полученных результатов заключается в том, что впервые уточнены основные особенности конвергенции современных средств массовой информации, а также выяснено принципы работы новой конвергентной редакции и выявлено действие конвергентной журналистики на медиа. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования, были выяснены предпосылки появления конвергентной журналистики, а также проанализировано её влияние на современные средства массовой информации, которые превращаются в конвергентные медиа. Также исследовано, что идея конвергенции становится главной идеей для создания контента нового типа, а также появления новых медиа, созданных именно для того, чтобы ориентироваться на целевую аудиторию и подавать полномасштабный инфопродукт. **Ключевые слова:** конвергенция; конвергентная журналистика; медиа; редакция; интернет

CONVERGENT JOURNALISM IN MODERN MEDIA DISCOURSE

Ihor Pecheranskyi^{1a}, Daria Zinkina^{2a}

¹ Doctor of Philosophy, Associate Professor;

e-mail: ipecheransky@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4722-2332

² Undergraduate of the TV Journalism and Acting Skills Department;

e-mail: zinkina.daria@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7132-3849

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

Abstract

Purpose of the study. Identify the preconditions for the convergent journalism emergence. Analyze sources and literature covering the topic of convergent journalism. Explore the causes of modern media convergence, and follow and explore the principles of convergent journalism. **Research methodology.** The proposed article has used two groups of methods: empirical (observation, forecasting, research and comparison) which allowed characterizing, predict and explore the state of convergent journalism in modern media discourse, and theoretical (historical and systemic approach) allowed to identify the prerequisites and causes of convergence in the media. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the fact that for the first time the main features of the convergence of modern media were clarified, and the work's principles of the new convergent edition were clarified and the effect of convergent journalism on media was revealed. **Findings.** According to the research goal, the reasons for the emergence of convergent journalism were clarified, and its influence on modern media was analyzed, which turned into convergent media. It has been also investigated that the idea of convergence becomes the main idea for creating new type of content, as well as the emergence of new media, created precisely in order to focus on the target audience and submit a full-scale information product.

Keywords: convergence; convergent journalism; media; editorial; Internet



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185687

УДК 654.197:070]:[070.16:004.77]

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТСЬКИХ ПРАКТИК В НОВИННОМУ ОНЛАЙН КОНТЕНТІ

Світлана Котляр^{1а}, Ігор Сіренко^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: sirenko7@hotmail.com; ORCID: 0000-0002-7693-0955

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

Ключові слова:

тележурналістика;
ЗМІ;
мас-медіа;
медіатекст;
цифрова революція;
медіаіндустрія;
новинні медіа;
креативні індустрії;
онлайн

Анотація

Мета дослідження – дослідити модернізацію тележурналістських практик в новинному онлайн контенті та проаналізувати її еволюцію. **Методологія дослідження.** У роботі використовувалися методи моніторингу і комплексного аналізу інформаційного поля; зіставлення, систематичного аналізу теоретичної бази дослідження, експертних оцінок. А саме аналіз контенту і мультимедійного функціонала ряду інтерактивних онлайн-порталів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що: основні особливості створення та поширення новинного медіаконтенту в Інтернеті проаналізовані комплексно з урахуванням ключових тенденцій розвитку нових аудіовізуальних медіа та на базі порівняльної характеристики професійного тележурналістського і призначеного для користувача медіаконтенту в інтернеті; проведено аналіз новинного мультимедійного контенту і інтерактивного функціонала сайтів ряду провідних онлайн-медіа. **Висновки.** Медіаіндустрія динамічно розвивається під впливом широкого використання мультимедійних технологій для створення і поширення новинного контенту, а також здійснення інтерактивної комунікації ЗМІ і медіакористувачів за допомогою Інтернету та інших мережевих каналів. В контексті віртуалізації і багаторівневої глобалізації медіасистеми відбулося становлення інфраструктури нових медіа, які змінили світовий інформаційно-комунікаційний ландшафт. Нові медіа протиставили традиційним ЗМІ неможливу раніше швидкість генерації і передачі даних, низьку вартість створення новинного контенту, мобільність і креативність його поширення, а також перевагу багатосторонньої комунікації з аудиторією.

Як цитувати:

Котляр, С. та Сіренко, І. (2019). Особливості модернізації тележурналістських практик в новинному онлайн контенті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с. 137-144.

Постановка проблеми

Проблема вивчення особливостей і нових методів подачі новин в широкому сенсі залишається одним з найбільш актуальних напрямків наукової думки. Основним завданням ставиться питання про те, що таке новина як жанр, в чому її функція і як її зробити цікавою і потрібною читачеві, глядачеві, слухачеві. Якщо в традиційних ЗМІ дослідники знайшли спільні параметри для характеристики новини, нові методи подачі інформації, використовуючи при цьому традиційні засоби впливу на реципієнта – як зорові, так і вербальні, то онлайн-видання в цьому відношенні залишаються менш вивченими. На ринку медіа практикуючі фахівці все частіше впроваджують сучасні, актуальні сьогодні способи подачі інформації.

Виклад основного матеріалу

При вивченні посилення новинного відбору в сучасній журналістиці, вирішальне значення відводиться поняттю «новина» для конкретного видання. На якість новини впливають такі її складові, як оперативність, об'єктивність, актуальність, ексклюзивність. Аналіз понять «новина» в традиційних ЗМІ та Інтернеті демонструє дещо протилежні риси в журналістиці різних напрямків: якщо новини в пресі, ТБ – це націленість на ексклюзив, то новини в Інтернеті – це приціл на швидкість передачі неупередженої інформації. Новинна тележурналістика в сучасних умовах – це журналістика факту, що не терпить оцінок, що не прагне до прогнозування. В ході вивчення широкого спектра думок вчених і дослідників з'ясовується, що новина є особливим різновидом тележурналістського матеріалу, в якому відбивається соціально значущий факт дійсності, що сприятливо впливає на розв'язання соціальної проблеми. Таким чином, факт є визначальним інструментом аудіовізуального матеріалу.

Дослідники Денніс Е. і Мерілл Д. висувають наступне визначення: «Новина – це текст, в якому відбивається сучасний погляд на реальність щодо певної події або явища. Новина містить важливі для особистості або соціуму зміни, які розглядаються в контексті загальноприйнятого. Оформлення новини залежить від інтересів публіки, а також обмежень, зіткнення з якими для будь-якої редакції неминучі. Новина – результат щодня відновлюваної гри по досягненню колективного договору всередині редакцій, сортування відбуваються за певний етап часу події, щоб створити швидкокопсувний продукт».

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У число теоретичних джерел увійшли основоположні праці М. Маклюєна (2007), Е. Тоффлера (1999; 2002), в яких розроблені концептуальні підходи до аналізу новинних медіа під впливом інформаційно-технологічного прогресу.

З точки зору аналізу концепції, характеристик і мультимедійної складової новинних медіа першорядне значення мають праці сучасних закордонних експертів, включаючи Дж. Чепмена, Н. Чепмена (2005) та інших дослідників.

Мета дослідження

Метою дослідження є виявлення характеристик модернізації журналістських практик в новинному онлайн контенті.

Отже, стає очевидно, що ядром новини є зовнішня подія (Buss, 2009).

Слід зауважити, що будова новини відбувається у формі розповіді, з головними й другорядними героями, хронологічно вивіренним сюжетом, гострою точкою – драматичною подією в ролі кульмінації. Вивчаючи різні погляди про поняття новини, має місце висновок, що новина володіє жорсткою структурою, яка не змінюється навіть у залежності від виду ЗМІ, вимог і обмежень редактора, мови оповіді й географічного родовища новини (Pariser, 2012).

Багато спостерігачів вважають, що зараз в медіа відбувається цифрова революція. І ситуація набагато більш революційна, ніж свого часу з появою телебачення. І відрізняється вона двома факторами: поріг входження нульовий, канали дистрибуції не монополізовані. Ці зміни проявилися в підвищенні швидкості створення і публікації інформації, модифікації структури її подання, трансформації моделі взаємодії професійних медіапідприємств з аудиторією, що спричинило появу нових стратегій розвитку медіабізнесу та генезис нових соціокультурологічних феноменів, заснованих на еволюції засобів комунікації. Виходить, що настав час талановитих людей, які хочуть, можуть і готові створювати контент. Тому що, почавши робити щось, звертаючись безпосередньо до глядача, виробник отримує безпосередню, пряму зворотну реакцію, нічим не перекриту, тим самим виростаючи в своє власне медіа.

Поступово редакції ЗМІ втрачають монополію на постачання споживачеві контенту. Однак саме в них залишається функція перевірки фактів на достовірність. Тележурналістські команди мають професійні навички системної

роботи з великими обсягами інформації і стандарти перевірки відомостей (серед яких традиційні для преси звернення до першоджерел, критичне зіставлення даних та аналіз перед будь-яким тиражуванням). Функція постійної системної перевірки інформації перед тиражуванням залишає міцним фундамент ЗМІ як соціально значущої інституції.

Зараз Інтернет і телебачення знаходяться на певній невеликій відстані, існують паралельно, але йдуть на зближення. Існують прогнози, що через п'ять років вони зійдуться зовсім і не буде різниці між телевізором та Інтернетом. І ці медіа, швидше за все, не будуть ні телевізором, ні Інтернетом. Виявляються чіткі тенденції гібридизації, в тому числі і візуалізації, і персоніфікації традиційних ЗМІ. А що стосується відеоконтенту, то для інтернет-версій традиційних ЗМІ з двох «вічних» телевізійних питань поки важливіше «Що?», ніж «Як?» (Branch, 2012). Швидше за все, в нових медіа залишиться можливість і пасивного телеперегляду, де буде і інструмент для формування потокової програми. Є ще 4–5 років, поки ці медіа не зрослися. І це тимчасове вікно – величезна можливість для тих, хто працює не в класичних медіа, а саме в нових.

Точність прогнозу, передрікаючого смерть «традиційних» медіа в епоху Інтернету, нам ще належить перевірити, але не можна не визнати, що поширення Інтернету і розробка новітніх технологій передачі інформації, в першу чергу цифрових, поставили «традиційні» ЗМІ в ситуацію гострої конкуренції з новими медіа. З іншого боку, технічний прогрес в сфері масових комунікацій відкриває нові горизонти перед «старими» ЗМІ і телебаченням в тому числі. Дослідники говорять, що якщо традиційні мовники

не розуміють необхідність конвергенції з новими медіа та Інтернетом, «вони, безумовно, приречені на повільне і хворобливе вмирання».

Варто сказати, що розвиток нових медіа призвів також до трансформації традиційної індустрії ЗМІ, деякі стали шукати свою нішу в системі мультимедіа, конвергенції і інтерактивності. У відповідь на успіх онлайн-конкурентів вони прагнуть забезпечити власну стійкість на медіаринку шляхом модернізації основних елементів інформаційної інфраструктури, в тому числі і за допомогою розробки додаткового мультимедійного онлайн-контенту і введення інтерактивних механізмів взаємодії з медіакористувачами.

Під час роботи над дослідженням, ми впевнилися, що Інтернет можна розглядати як демократичне поле текстів. У цьому просторі представлені персональні, міжособистісні і масові комунікації, причому встановлення меж між ними представляється на даному етапі розвитку Мережі досить проблематичним. Так, одним з найяскравіших прикладів еволюції подачі новин є Instagram-історії. Це перше, що бачить користувач, коли відкриває додаток Instagram. Особливість Stories в тому, що вони відображаються вище новинної стрічки і мають малий термін життя (24 години). В історіях можна публікувати як фото, так і відео. Якщо у облікового запису понад 10 тисяч передплатників, можна вставляти клікабельне посилання (із закликом swipe up) на сайт, публікацію, телеграм-канал, сторінку Facebook та інше.

Слід також сказати, що Insta stories були створені для того, щоб додати природності в Instagram. Фото, які зазвичай публікуються в стрічку – бездоганні,

тому іноді в них дуже не вистачає повсякденної життєвості. Крім того, недовговічність сторіз не перевантажує стрічку і надає вибір користувачу – встигнути подивитися чи ні (Онищенко, Горювий, та Попик, 2013, с.220).

Отже, люди дивляться Instagram-історії, тому що хочуть побачити, що відбувається «за кадром» подій і дізнатися більше нового про цікавий для них бренд або компанію.

У ході дослідження нами також з'ясовано, що бізнес-модель сучасних медіа драматично залежить від знання і розуміння поведінки аудиторії. А накопичена база цих знань: вік, стать, географія, типовий час споживання, цікаві теми і т. д. – сама по собі стає капіталом, який, в тому числі, можна купити або продати. Система спостереження за поведінкою аудиторії продовжує розвиватися разом з технологією, вдосконалюється методика обробки даних, щільніше і ефективніше стає зв'язок теоретичного розуміння поведінки аудиторії і практик застосування цих знань. Змінюється, стає більш зрілим ставлення до кількісних показників: формується стійке розуміння, що при всій важливості кількісних показників, і видавця, і рекламодавця все більше хвилюють якісні параметри аудиторії.

Кількісні показники протягом доби оперативно демонструють, наскільки вдало новинний ЗМІ пройшов інформаційний день, «виграв» або «програв» свою аудиторію в порівнянні з конкурентами. Самі по собі ці показники неінформативні без докладного аналізу джерел аудиторії, аналізу якості журналістської роботи, аналізу своєчасності і унікальності контенту, просування в соціальних мережах і технічної доступності платформ, але є відмінним індикатором

успішних кейсів або, навпаки, проблем (Данько-Сліпцова, 2014, с.80-85).

Варто зауважити, що складність в розумінні аудиторії полягає в тому, що змінюються не тільки технології вимірювання, але і властивості самої аудиторії: стрімко, іноді протягом року змінюється звичка користувачів, відбувається перерозподіл часток носіїв інформації (пристроїв і платформ) в інформаційному добовому колі споживача, виникає і зникає мода і прихильності до тих чи інших форматів, змінюються показники довжини і глибини сесій споживання (Бідзілля ред., 2007, с.224).

Не втратило актуальності питання, якою мовою онлайн-ЗМІ України слід оприлюднювати свої матеріали. У 2018 році десять із десяти найпопулярніших новинних ресурсів суспільно-політичної тематики надавали читачам контент у двох версіях: українською та російською. Розширення практики виробництва україномовного контенту в медіасередовищі відбувалося переважно еволюційним шляхом, за рішенням видавничих команд. Вірогідно надалі ці темпи в середовищі онлайн-медіа будуть збережені. Натомість цілеспрямовані спроби державних органів форсовано регулювати інтернет-середовище малоефективні. Так, попри законодавче закриття доступу до російських соцмереж в Україні, «Вконтакте» та «Однокласники» за підсумками 2018 року увійшли в топ-десятьку найчастіше відвідуваних українцями сайтів (Шевченко ред., 2017, с.8-17).

Поруч із необхідністю стрімко надавати найсвіжіші відомості для ЗМІ все актуальнішим є розуміння реальних ритмів споживання, характерних для їхньої аудиторії, а також коректне нагадування про історію й контекст (Zuckerberg, 2009).

Таким чином, соціальні медіа та соціальні мережі змінюють спосіб створення новин та доступу до них. Вони впливають на засоби масової інформації за трьома напрямками: є засобом, за допомогою якого журналісти створюють контент, засобом поширення і передачі інформації, інструментом для пошуку і отримання інформації та доступу до неї. Facebook, Twitter і ін. полегшують передачу та отримання новин та коментарів, а також обговорення ідей і подій. Блогери розширили рамки класичної журналістики та збагатили ЗМІ новою формою, яка називається «блогінг» або «громадянська журналістика».

Висновки

Отже, з поширенням новітніх медійних платформ, користувачі Інтернету все частіше починають по-новому знаходити, фільтрувати, споживати, сприймати і поширювати новинний контент. Цілком очевидним є те, що сьогодні далеко не тільки офіційні ЗМІ створюють і тиражують новини. Фактично споживання новин в умовах поширення соціальних медіа значною мірою змінилося і продовжує змінюватися. Новина як зміст все менше залежна від медіакомпаній, а сучасні користувачі самостійно конструюють нові моделі новинного споживання, розставляють нові тематичні й платформені пріоритети. У цих умовах особливо важливо своєчасно виявити і конкретизувати дані зміни, визначити нові типи новинного споживання, поведінкові моделі сучасних користувачів.

Таким чином, новинне споживання учасників дослідження практично повністю сконцентроване в глобальній мережі; точкою занурення в новину

найчастіше є соціальна мережа, також зростає роль месенджерів; респонденти відзначають втому від неструктурованого потоку новин, докладають зусиль для їх фільтрації, формування

індивідуальної новинної стрічки; новою для населення є контент, який вони побачили в мережі і який їх зацікавив, не спостерігається чіткої прив'язки до формату і виробника контенту.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бідзілля, Ю.М. ред., 2007. *Словник журналіста: терміни, мас-медіа, постаті*. Ужгород: Закарпаття.
- Данько-Сліпцова, А., 2014. Нові медіа: історія, типологія. *Освіта регіону*, 1-2, с.80-85.
- Маклюэн, М., 2007. *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Москва: Кучково поле.
- Онищенко, О.С., Горовий, В.М. та Попик, В.І., 2013. *Соціальні мережі як чинник розвитку громадянського суспільства*. Київ.
- Тоффлер, Э., 1999. *Третья волна*. Москва: АСТ.
- Тоффлер, Э., 2000. *Метаморфозы власти*. Москва: АСТ.
- Чепмен, Д. и Чепмен, Н., 2005. *Цифровые графические инструменты*. 2-е издание. Москва: Вильямс.
- Шевченко, В. ред., 2017. Конвергентність як основна ознака сучасних медій. В: *Кросмедіа: контент, технології, перспективи*. Київ: Кафедра мультимедійних технологій і медіа дизайну Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, с.8-17.
- Branch, J., 2012. *Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek*. [online] Available at: <<http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek>> [Accessed 28 September 2019].
- Buss, A. and Strauss, N., 2009. *Online Communities Handbook: Building Your Business and Brand on the Web*. Berkeley: New Riders.
- Pariser, E., 2012. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. Measuring tweets. Twitter Blog, 22 February 2010. New York: Penguin Press.
- Zuckerberg, M., 2009. 300 Million and On. Facebook Blog, 15 September Facebook. Inc. [online] Available at: <<http://blog.facebook.com/blog.php?post=136782277130>> [Accessed 27 September 2019].

REFERENCES

- Bidzillia, Yu.M. ed., 2007. *Slovnnyk zhurnalisty: terminy, mas-media, postaty* [Journalist's dictionary: terms, mass media, figures]. Uzhgorod: Zakarpattia.
- Branch, J., 2012. *Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek*. [online] Available at: <<http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek>> [Accessed 28 September 2019].
- Buss, A. and Strauss, N., 2009. *Online Communities Handbook: Building Your Business and Brand on the Web*. Berkeley: New Riders.
- Chepmen, D. and Chepmen, N., 2005. *Tcifrovye graficheskie instrumenty* [Digital graphic tools]. 2nd ed. Moscow: Viliams.
- Danko-Sliptsova, A., 2014. *Novi media: istoriia, typolohiia* [New Media: History, Typology]. *Osvita rehionu*, 1-2, pp.80-85.

- Makliuen, M., 2007. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniia cheloveka* [Understanding Media: Human Extensions]. Moscow: Kuchkovo pole.
- Onyshchenko, O.S., Horovyi, V.M. and Popyk, V.I., 2013. *Sotsialni merezhi yak chynnyk rozvytku hromadianskoho suspilstva* [Social networks as a factor in the development of civil society]. Kyiv.
- Pariser, E., 2012. The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. Measuring tweets. *Twitter Blog*, 22 February 2010. New York: Penguin Press.
- Shevchenko, V. ed., 2017. Konverhentnist yak osnovna oznaka suchasnykh medii [Convergence as a main feature of today's media]. In: *Krosmedia: kontent, tekhnologii, perspektyvy* [Crossmedia: content, technology, perspectives]. Kyiv: Kafedra multymediinykh tekhnologii i media dyzainu Instytutu zhurnalistyky Kyivskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka, pp.8-17.
- Toffler, E., 1999. *Tretia volna* [The third wave]. Moscow: ACT.
- Toffler, E., 2000. *Metamorfozy vlasti* [Metamorphoses of power]. Moscow: ACT.
- Zuckerberg, M., 2009. 300 Million and On. Facebook Blog, 15 September. Facebook. Inc. [online] Available at: <<http://blog.facebook.com/blog.php?post=136782277130>> [Accessed 27 September 2019].

ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИЗАЦИИ ТЕЛЕЖУРНАЛИСТСКИХ ПРАКТИК В НОВОСТНОМ ОНЛАЙН КОНТЕНТЕ

Светлана Котляр^{1а}, Игорь Сиренко^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры тележурналистики и актёрского мастерства; e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² магистрант кафедры тележурналистики и актёрского мастерства; e-mail: sirenko7@hotmail.com; ORCID: 0000-0002-7693-0955

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

Аннотация

Цель работы — исследовать модернизацию тележурналистских практик в новостном онлайн контенте и проанализировать её эволюцию. **Методология исследования.** В работе использовались методы мониторинга и комплексного анализа информационного поля; сопоставления, систематического анализа различных источников, экспертных оценок. А именно анализ контента и мультимедийного функционала ряда интерактивных онлайн-порталов. **Научная новизна** исследования заключается в том, что: основные особенности создания и распространения новостного медиаконтента в Интернете проанализированы комплексно с учетом ключевых тенденций развития новых аудиовизуальных медиа и на основе сравнительной характеристики профессионального тележурналистского и пользовательского содержания медиаконтента в интернете; проведен анализ новостного мультимедийного контента и интерактивного функционала сайтов ряда ведущих онлайн-медиа. **Выводы.** Медиаиндустрия динамично развивается под воздействием широкого использования мультимедийных технологий для создания и распространения новостного контента, а также осуществление интерактивной коммуникации СМИ и медиапользователей с помощью Интернета и других сетевых каналов. В контексте виртуализации и многоуровневой глобализации медиасистемы произошло становление инфраструктуры новых медиа, которые изменили мировой информационно-коммуникационный ландшафт. Новые медиа

противопоставили традиционным СМИ невозможную ранее скорость генерации и передачи данных, низкую стоимость создания новостного контента, мобильность и креативность его распространения, а также преимущество многосторонней коммуникации с аудиторией.

Ключевые слова: тележурналистика; СМИ; масс-медиа; медиатекст; цифровая революция; медиаиндустрия; новостные медиа; креативные индустрии; онлайн

FEATURES OF THE MODERNIZATION OF TELEVISION JOURNALISTIC PRACTICES IN ONLINE NEWS CONTENT

Svitlana Kotlyar^{1a}, Ihor Sirenko^{2a}

¹ Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Television Journalism and Acting Department;
e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² Masters Student, Television Journalism and Acting Department;
e-mail: sirenko7@hotmail.com; ORCID: 0000-0002-7693-0955

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

Abstract

The purpose of this work is to investigate the modernization of television journalistic practices in online news content and analyze its evolution. **The research methodology of work.** The following methods have been applied monitoring and integrated analysis of the information field; comparison, systematic analysis of various sources, expert ratings. The content analysis and multimedia functionality of several interactive online portals has been used. **The scientific novelty** of the study is that the main features of the creation and distribution of news media content on the Internet are comprehensively analyzed taking into account the key trends in the development of new audiovisual media and on the basis of the comparative characteristics of professional TV journalistic and user content in online publications; An analysis of news multimedia content and interactive functionality of sites of a number of leading online media was carried out. **Conclusions.** The media industry is developing dynamically under the influence of the wide use of multimedia technologies for creating and distributing news content, as well as the interactive communication of media and media users via the Internet and other network channels. In the context of virtualization and multilevel globalization of the media system, the emergence of the infrastructure of new media that changed the global information and communication landscape. New media contrasted traditional media with previously impossible data generation and transmission speed, low cost of creating news content, mobility and creativity of its distribution, as well as the advantage of multilateral communication with the audience.

Keywords: television journalism; media; media text; digital revolution; media industry; news media; creative industry; online



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

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185688

УДК 7.08:097'06

ТЕЛЕВІЗІЙНІ ЖАНРИ В ІСТОРІЇ РАДЯНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Наталія Цімох^{1а}, Кристіна Чорна^{2а}

¹ заслужений працівник культури України, доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: tsimoh.n@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6147-3341

² викладач кафедри режисури та майстерності актора; e-mail: tsimoh.n@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3664-7477

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

Ключові слова:

радянське телебачення;
телевізійний жанр;
телевізійні програми;
розвиток;
еволюція

Анотація

Мета дослідження – дослідити телевізійні жанри радянського телебачення та виявити взаємозв'язок його розвитку з політичними, економічними та соціальними подіями в СРСР. **Методологія дослідження.** За допомогою аналітичного, компаративного та історичного методів розглянуто розвиток радянського телебачення, на якому, в процесі його еволюції відбулася трансформація жанрів, типів і форматів телевізійних програм. **Наукова новизна.** Уперше проведено систематичне дослідження взаємозв'язку розвитку радянського телебачення та еволюції жанрів телевізійних програм. Проаналізовано основні етапи розвитку наукової думки з даної проблеми, розглянуто політичні та соціально-економічні зміни в СРСР, які вплинули на еволюцію радянського телебачення, виявлено основні тенденції його розвитку в історичному аспекті. **Висновки.** В процесі дослідження було розглянуто історичний взаємозв'язок еволюції радянського телебачення, виникнення нових програм та жанрових утворень з політичними, економічними та соціальними подіями в СРСР.

Як цитувати:

Цімох, Н. та Чорна, К. (2019). Телевізійні жанри в історії радянського телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.145-155.

Постановка проблеми

Становлення і розвиток телевізійних програм і системи жанрів на телебаченні СРСР, 1930–1990-х років, проходило поступово, в залежності від розвитку самого телебачення. Постійний технічний прогрес, узагальнення досвіду, ви-

чення основ, на яких будуються жанри, призводить до процесу еволюції телевізійних програм та викликає інтерес для наукових досліджень. Зокрема про аспекти з історії і теорії телебачення, його місце в засобах масової інформації та тенденції розвитку жанрів писали як закордонні, так і вітчизняні дослідники.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Основні тенденції розвитку телебачення в історичному аспекті, його функції, специфіку, роль для культурного розвитку суспільства та особливості драматургії телевізійних жанрів досліджували у своїх наукових працях, такі автори, як Р. А. Борецький, Є. Г. Багіров, В. В. Бугрим, А. С. Вартанов, В. В. Єгоров, Я. Н. Засурський, Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвік, А. Я. Юровський та ін.

Російський науковець Є. Г. Багіров у своїй праці «Телебачення ХХ століття: Політика. Мистецтво. Мораль» проаналізував етапи становлення і розвитку телебачення та його жанрові й функціональні особливості. Основні риси телемовлення та розвиток жанрів на телебаченні описав російський дослідник В. В. Єгоров у монографії «Телебачення між минулим і майбутнім». Форми і засоби вираження у процесі становлення радянського телебачення досліджував Р. А. Борецький у збірнику «Телебачення на роздоріжжі».

Серед українських дослідників варто відзначити науковий доробок в галузі телебачення і, зокрема, жанрів професора, автора численних наукових публікацій, С. Д. Безклубенка, який дослідив історико-культурологічні аспекти розвитку телебачення, художніх жанрів, уточнив мистецький зміст поняття «жанр».

Український дослідник вітчизняних і закордонних електронних мас-медіа І. Г. Мащенко приділяв особливу увагу історичним аспектам розвитку телебачення, питанням тележурналістики й жанровим ознакам.

Автор наукових публікацій з питань діяльності українських ЗМІ М. І. Недопи-

танський досліджував сучасну практику журналістського інтерв'ю, технологію виготовлення теленовин, секрети популярності та виробництва телевізійного ток-шоу.

Але, про зв'язок еволюції радянського телебачення з еволюцією жанрів телевізійних програм, взаємозв'язок історичного, культурного та соціального аспекту на сучасному етапі дослідження проведені не в повній мірі, питання їх взаємовпливу розглянуті частково або дотично. Оскільки радянське телебачення є базовою основою сучасного телебачення, було прийнято рішення дослідити взаємозв'язок його становлення і розвитку з еволюцією жанрів телевізійних програм.

Мета дослідження

Дослідити телевізійні жанри радянського телебачення та взаємозв'язок його розвитку з політичними, економічними та соціальними подіями в СРСР. Визначити причини, що сприяли його еволюції, створенню нових програм, народженню нових екранних форм. На основі критичного аналізу архівних джерел, періодики та наукової літератури комплексно висвітлити, узагальнити й об'єктивно оцінити основні етапи розвитку наукової думки з даної проблеми.

Виклад основного матеріалу

Народження радянського телебачення заведено вважати 30 квітня 1931 р., коли газета «Правда» повідомила: «Завтра вперше у СРСР проведуть дослідну передачу телебачення (дальнобачення) на радіо. З короткохвильового передавача РВЕІ-1 Всесоюзного Електротехнічного інституту (Москва) на хвилі 56,6 метрів,

передаватиметься зображення живого обличчя і фотографії». У цій першій публічній телепередачі були показані співробітники лабораторії (зображення, які рухалися) і фотографічні портрети – без звукового супроводу, «німі» (Багіров, 1978, с.82).

Незабаром почалася підготовка до регулярного мовлення. 1 жовтня 1931 року почалися постійні передачі, які проводилися через радіостанцію МГСПС, що працювала на хвилі 379 метрів (зображення) і 720 метрів (звук). У Москву стали надходити повідомлення про те, що ці передачі приймалися радіоаматорами в Томську, Нижньому Новгороді, Одесі, Смоленську, Ленінграді, Києві, Харкові (Багіров, 1978, с.84).

Після перших успішних дослідів було прийнято рішення розпочати регулярне мовлення з радіовузла і почати регулярні звукові так звані телепередачі. Звісно, у зв'язку з технічним розвитком, перші передачі були «механічного» телебачення, тому вони були простими й недосконалими, і виходили не регулярно. Однією із перших спроб поєднати відео зі звуком став невеличкий фільм, знятий 1 травня 1932 р. на Червоній площі, на Тверській і Пушкінській площі. Цікаво зазначити, фільм був звуковий: на кіноплівку було записано голоси дикторів, які вели того ранку святкову радіопередачу. У цьому ж році телебачення показало фільм про відкриття Дніпрогесу: зрозуміло, показ відбувся тільки через кілька днів після події (Ефимов ред., 1981, с.32).

З переходом на електронну апаратуру телебачення з експериментального перетворилося на регулярне і, першою передачею, яка вийшла в ефір став двадцятип'ятихвилинний естрадний концерт.

Більш досконале технічне забезпечення дозволило електронні телевізійні передачі, а електронне телебачення було визнано перспективнішим і у грудні 1933 р. передачі «механічного» телебачення у Москві було припинено. Проте, невдовзі з'ясувалося, що припинення передач передчасне, оскільки промисловість ще не освоїла нову електронну апаратуру. Тому 11 лютого 1934 р. трансляція відновилася і було створено відділ телебачення Всесоюзного радіокомітету, який і вів ці передачі. (Остаточно передачі «механічного» телебачення припинилися 1 квітня 1941 р., коли вже працював Московський телецентр на Шаболовці) (Борецький, 1998, с.112).

Так, 25 березня 1938 р. новий телецентр провів першу електронну телевізійну передачу, показавши кінофільм «Великий громадянин», а згодом, в ефір вийшла перша студійна програма. Експериментальні передачі з нового телецентру тривали майже рік. Регулярне мовлення почалося 10 березня 1939 р., у дні роботи XVIII з'їзду ВКП (б), показом знятого «Союзкинохроникой» на замовлення телебачення фільму про відкриття з'їзду. Передачі велися п'ять разів на тиждень.

Перша велика суспільно-політична передача відбулася в листопаді 1939 р. і була присвячена 20-річчю Першої кінної армії. Влітку 1940 р. в програмах почали з'являтися інформаційні повідомлення, які читав (у кадри) диктор радіо. Зазвичай, це були повтори радіовипусків «Останніх вістей» (Розов ред., 1988). У цей самий період почав виходити в ефір, щоправда, нерегулярно, телевізійний журнал «Радянське мистецтво», який був змонтований із матеріалів кінохроніки, і в якому показували короткі виступи перед телекамерою

відомих громадських діячів та закордонних вчених.

На Ленінградській студії ТБ, 5 травня 1940 року, відбулася прем'єра опери Юлії Вейсберг «Гюльнара» – першого музичного твору цього жанру, спеціально написаного для телебачення. Це засвідчило творчий пошук ентузіастів раннього радянського телебачення (Мащенко, 2011). Все ж таки, програми Ленінградського та Московського телебачення в передвоєнні роки мали експериментальний характер, і, хоча основу мовлення становили кінофільми, твори театру й естради, тележурналістика розпочала свій розвиток, рухаючись шляхом радіожурналістики, шукаючи телевізійні форми й засоби вираження, які виявилися важливими і плідними для подальшого процесу становлення радянського телебачення (Егоров, 2002, с.39). Проте, у 1941 році, у зв'язку з початком Великої Вітчизняної війни, телебачення було відключене. Трансляції поновилися лише в 1945 році.

Повоєнні роки (1945–1948) не принесли нічого нового в розвиток телебачення і жанрових утворень. Програми Московського телецентру, відновлені 15 грудня 1945 р., проводили у тому ж дусі, як і до перерви, викликані війною. Ленінградський телецентр зміг відновити мовлення 18 серпня 1948 р. Передачі велися спочатку двічі на тиждень по дві години, а з 1949 р. – тричі на тиждень, і з 1950 – через день (Борецький, 1998, с.164-178).

І лише з жовтня 1956 р. телевізійне мовлення у Ленінграді стало щоденним. Московське телебачення перейшло на мовлення без вихідних днів у січні 1955 р.

У другій половині п'ятдесятих років двадцятого століття, у СРСР розгорну-

лося спорудження телевізійних кабельних ліній; які з'єднали Москву з Калініном і Ленінград з Таллінном і Гельсінгі (Егоров, 2002, с.39).

Бурхливий розвиток будівництва ліній наземної трансляції призвів до того, що Московське телебачення стало справді центральним – передачі приймалися у столицях і великих містах всього Радянського Союзу. І першого травня 1956 року вперше було проведено телевізійний репортаж про парад і демонстрації трудящих на Червоній площі. Проте, остаточно оперативний подієвий репортаж завоював права громадянства на радянському телебаченні під час проведення VI Світового фестивалю молоді та студентів, що проходив у Москві з 28 липня по 11 серпня 1957 р. Телерепортери стали повноправними учасниками фестивалів подій, а телебачення довело своє вміння брати участь у рішенні серйозних творчих завдань (Борецький и Кузнецов, 1990).

В цьому ж році телевізійні «Останні вісті» стали передавати двічі на день. Одинадцять знімальних груп щодня виїжджали на зйомки, залучалися і позаштатні автори і оператори. Кожен сюжет тривав від двох до трьох, а часто міг бути чотири, п'ять і більше хвилин. За зовнішньої форми телевізійні «Останні вісті» стали схожими на кінохроніку, що призвело до відмови читання диктором інформації у випусках новин. Невдовзі стало зрозумілим, що, не вдаючись до форми усних повідомлень, неможливо дати телеглядачу досить повну разом із тим оперативну інформацію про важливі події. І «Останні вісті» знову почали включати випуск радіоновин (щоправда, скорочений до 5 хвилин) у дикторському читанні (Вакурова и Московкин, 1998).

Спочатку, телевізійних передавачів у населення було мало і наявність такого було швидше предметом привілею або розкоші. Але, з розвитком технічного прогресу і покращенням матеріальних статків населення, глядацька аудиторія почала зростати. Зросла потреба диференціації програм за інтересами різних соціально-демографічних груп глядачів. З'явилися програми для дітей, молоді, програми до працівників сільського господарства, програми для воїнів, для батьків тощо. Збільшення обсягу мовлення дозволило розпочати ведення навчальних програм (першою з таких був навчальний кінокурс «Автомобіль» у грудні – травні 1955 р.) (Саппак, 1988, с.95).

Прагнення задовольнити запити різних верств населення і водночас стабілізувати аудиторію призвело до розвитку форм мовлення, нових для телебачення, але традиційних для преси, що призвело до зміцнення телевізійної періодики. В програмах ЦСТ міцно зайняли місце телевізійні журнали «Юний піонер», «Мистецтво», «Знання», «Для вас, жінки» та ін.. (Саппак, 1988, с.97).

Почали розробляти й телевізійні жанри, серед яких виділилися інформаційно-публіцистичні (репортаж, нарис, інформація, та ін.), документально-художні (розмова, документальні програми, драма, телеконкурси та ін.), художньо-ігрові жанри (телевізійний спектакль: драматичний, літературний, естрадний, музичний, ляльковий; концерт, художній телефільм). Виділилася особлива жанрова група – освітні передачі (лекції, навчальний театр, телеекскурсії тощо), багатосерійні твори (телеповісті, телеромани, телехроніка) і циклові передачі. Це поділило телевізійний контент на два види мовлення

«Кінематограф» і «Службу інформації», які почали самостійно потужно розвиватися (Саппак, 1988, с.97).

Оскільки програми виходили наживо, то з жанрами художньої публіцистики виникли певні труднощі, зокрема, відбиваючи факти реальної буденної дійсності в нарисі, «живе» телебачення не могло повною мірою оперувати різними засобами. Спираючись лише на «живу» передачу, не вдаючись до фіксації і наступного монтажу відзнятого матеріалу, телебачення не могло повною мірою освоїти жанр нарису. Це обмежувало можливості відображення дійсності і жанровий діапазон мовлення. Тим більше, що цей жанр (поруч із репортажем) становить ядро всієї публіцистики. Два найважливіших жанри інформаційної публіцистики – репортаж та інтерв'ю – які спочатку успішно існували в рамках «живої» передачі, з другої половини 1950-х років в телевізійних новинах поєднуються з заміткою («сюжетом») і починають виконувати інформаційну функцію. Наряду з фільмами-спектаклями та кінокартинами за оригінальним сценарієм, починають знімати телефільми та кінофільми. Регулярне виробництво почалося в 60-ті роки, після створення творчого об'єднання «Телефільм» (Розов ред., 1988).

Окремо знімалися телевізійні програми для молоді – «Ало, ми шукаємо таланти», «Щасливої дороги», «Нумо, дівчини», «В ефірі – молодість» та ін. Починаючи з 1957 р., транслювалися телевізійні ігри, які становили одну з діалогічних форм персоніфікованого повідомлення, але тільки в середині 60-х років сповна розкрилося їх значення. Успіх розпочався 8 листопада 1961 р. програми «Клубу веселих і кмітливих» (КВН) перевершив усі очікування: передачі викликали ін-

терес гостріше, ніж спортивний репортаж і пригодницькі фільми. Але вже під кінець 1960-х років, зі зростанням політичної значимості телевізійної публіцистики загалом, творці КВН, прагнучи зберегти соціально-педагогічний престиж програми, почали відходити від імпровізації заради можливості поглибити зміст передач.

Поряд з ігровими з'явилися документальні телефільми, публіцистичні та розважальні передачі.

Зміцнення телевізійного кіновиробництва та розширення кореспондентської мережі підсилювало розвиток двостороннього зв'язку між телецентрами, що впливало на оперативність подачі інформації. Починаючи з 60-х років ХХ століття телебачення стає одним з основних джерел інформації населення про важливі події, політичне, культурне і економічне життя.

14 квітня 1961 року, о 12-й годині Все-союзне радіо і Центральне телебачення почали пряму передачу про зустріч космонавта Юрія Гагаріна у Внуковському аеропорті Москви. Для проведення репортажу з аеропорту, показу проїзду кортежу вулицями столиці та мітингу на Красній площі було залучено 12 пересувних телевізійних станцій, вперше – встановлено на вертольоті телекамери, які давали дивовижну панораму святкових столичних вулиць і площ. Цього дня для показу визначної події в історії людства вперше об'єдналися міжнародні телемережі «Інтербачення» (соцкраїни) та «Євробачення» (Західна Європа). З Москви телесигнал надходив до Таллінна, далі йшов на Гельсінкі, Стокгольм, Копенгаген та Лондон. Репортаж із Москви, який вівся російською, англійською та французькою мовами, приймали столиці всіх європейських держав (Мащенко, 2011).

21 квітня 1967, Центральне телебачення СРСР почало показ 50-серійного документального телефільму «Літопис півстоліття», кінцевий випуск якого було показано 6 листопада того ж року. Це була найбільша на той час кіноробота для «домашнього екрана», творців якої було невдовзі відзначено високими урядовими нагородами (Мащенко, 2011).

1 січня 1968 р. на центральному телебаченні вийшла інформаційна програма «Время», в якій повідомлялося про найважливіші події дня. Програма умовно поділялася на три блоки (по 15 хв кожен) – новини Радянського Союзу, закордонні повідомлення, культурна хроніка, спорт, погода. Та невдовзі блочна побудова почала порушуватися – запанувало засилля офіційних матеріалів. «Время» було обов'язковою програмою для ретрансляції на всіх каналах телебачення, а їх тоді в Радянському Союзі було три (Мащенко, 2011).

З виходом програми «Время» вечір для мільйонів людей став ділитися «до новин» і «після». Попри професіоналізм подачі інформації, служба новин давала неповну картину дійсності – відбивалися лише позитивні аспекти життя в країні (Фэнг, 1993, с.20).

З розвитком телебачення та покращенням добробуту і життя людей, його значення у житті суспільства постійно зростало. У повсякденній діяльності працівники телебачення орієнтувалися на вказівки ЦК КПРС, тому роль постанови 1960 р. «Про подальший розвиток радянського телебачення» була дуже важливою. Постанова форсувала процес розвитку телебачення та його можливостей, і відкривала нові змоги повсякденної політичної, культурної і естетичної освіти населення (О дальнейшем развитии советского телевидения, 1979).

17 червня 1968 р. було створено творчо-виробниче об'єднання ЦТ СРСР із виробництва телевізійних програм на кіноплівці й у запису на відеоманітофонній стрічці «Екран». Воно стало продукувати художні, документальні, музичні, мультиплікаційні телефільми, фільми-вистави тощо.

Широку панораму життя Радянської країни й усього світу зображали політичні телепередачі, присвячені 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції, 50-річній річниці ВЛКСМ, 100-літтю від дня народження В. І. Леніна, 50-річчю освіти СРСР, 30-річчю перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–45. Найбільші передачі цього напрямку з питань телебачення – «Літопис півстоліття», «По ленінських місцях», «Союз нерушимий», «Пам'ять вогненних років», інформаційні програми «Час», випуски «Новин». У 1971–75 був створений великий телевізійний літопис життя СРСР. До нього увійшли 140 передач телевізійного циклу «П'ятиріччю – достроково!», в яких подана панорама успіхів всіх республік, показані досягнення радянського народу у соціально-економічному і культурному будівництві. Велике місце приділялось міжнародним проблемам. Тому були створені передачі «Міжнародна панорама», «Співдружність», «9-та студія», «Радянський Союз перед очима зарубіжних гостей», в яких показували розмови політичних оглядачів, виступи передовиків і новаторів виробництва, зустрічі з ветеранами війни та праці та ін. (Розов ред., 1988, с.114).

З огляду на специфіку – єдність аудіо-і відеосигналу, телебачення було найсильнішим каналом впливу на аудиторію, а його загальна ідеологічна спрямованість відповідала курсу Ко-

муністичної партії СРСР і всі програми були направлені на виховання патріотизму у радянських людей. Важко повірити, але в 1970–80-ті рр. вранішня, недільна армійська програма «Служу Радянському Союзу» займала другий рядок у рейтингу популярності.

1 січня 1972 року вийшла найпопулярніша передача, яка виходила на Новий рік як підсумок музично-пісенної творчості виконавців, і яку з нетерпінням чекало все населення Радянського Союзу. Це була «Пісня року 1971».

1 вересня 1974 року стартувала одна з найпопулярніших передач радянського телебачення, і одна з по-хорошому домашніх (сімейних) музичних програм «Ранкова пошта», яка проіснувала з 1975 по 1991 рік, з постійним ведучим Юрієм Ніколаєвим.

Радянське телебачення не залишалось осторонь передач для дітей та юнацтва: «Добраніч, малята», «Будильник», «Виставка Буратіно», «АБВГдейка», «В гостях у казки», журнал «Піонерія», дитячий науково-популярний кіножурнал «Хочу все знати», «Відгукнись, сурмачу!», «Музичні вечори для юнацтва», «Умілі руки», «Веселі старті», телевізійні олімпіади, спортивні передачі та ін.

В кінці 80-х у радянський ефір ввірвалися бразильські серіали «Рабиня Ізаура», «Багаті теж плачуть», «Марія», «Дика роза» та ін., диснейвські мультфільми і огляд матчів НБА. Під час їх трансляції вулиці пустіли. Всі, від малих до дорослих, з захопленням спостерігали за кипінням пристрастей, співчуваючи головним героям чи героїням, сміялися над персонажами мультфільмів або вболівали за ту, чи іншу баскетбольну команду.

Серйозні зміни у телеефірі почалися зі змінами у суспільно-політичному

житті країни. 19 серпня 1991, у зв'язку із приходом до влади в Москві Державного комітету з надзвичайного стану (ГКЧП) телемовлення всіх каналів у СРСР зранку було скомутоване на Першу програму ЦТ, де транслювався балет Чайковського «Лебедине озеро» та повідомлялося про введення надзвичайного стану, а також укази і розпорядження путчистів. Одним із перших актів ГКЧП була заборона діяльності недержавних (комерційних) телерадіокомпаній, які тоді лише розпочинали свою діяльність. Перебудова і політика керівництва КПРС і СРСР, проголошена у другій половині 1980-х років; створила передумови розпаду Радянського Союзу, а путч став кульмінацією цього процесу (Мащенко, 2011).

З розпадом СРСР, на початку 90-х з'явилася комерційна модель телебачення, проголосивши принцип: «Залучення уваги глядача, а заодно і реклами будь-якою ціною». Сталася зміна у вітчизняній телевізійній практиці, пов'язані не стільки зі «свободою слова», як із орієнтацією на комерційний прибуток – телевізійний ефір заповнився досі невідомими жанрами і формами. У стислі терміни радянське телебачення виконало гігантський шлях перетворень: вирвалося з-під диктату більшовицької доктрини, одночасно розправившись із таким ганебним явищем, як державна політична цензура; перестало бути

партійно-державною монополією; скуштувавши майже всі форми власності (акціонерну, приватну та інші). Відбувся розподіл телекомпаній на програмовиробничі (продюсерські фірми) і мовників (з'явилися навіть посередники між першими і другими – дистриб'ютори), внаслідок чого виник ринок програм, а конкуренція у цій галузі сприяла насиченню ринку глядацьких інтересів (Розов ред., 1988, с.15).

Висновки

Становлення і розвиток радянського телебачення, телевізійних програм і системи жанрів на телебаченні 1930-х – 1990-х років проходило поступово, в залежності від розвитку самого телебачення. Різні жанри з'являлися, трансформувалися, по-новому оформлялися та поступово відмирили через непотрібність. Народження нових форм радянського телевізійного мовлення зумовлювалося зміною суспільно-політичного режиму в країні, ідеологічних орієнтирів, глядацьких інтересів та впливом політичної цензури. Еволюція телевізійних програм і жанрів відбувалась разом з розвитком телебачення, одного з найбільших явищ сучасності, яке об'єднало в собі передові досягнення журналістики, науки, економіки, культури, мистецтва, науково-технічної думки і технічного прогресу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Багиров, Э.О., 1978. *Очерки теории телевидения*. Москва: Искусство.
- Борецкий, Р. и Кузнецов, Г., 1990. *Журналист ТВ: за кадром и в кадре*. Москва: Искусство.
- Борецкий, Р.А., 1998. *В Бермудском треугольнике ТВ*. Москва: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
- Борецкий, Р.А., 1998. *Телевидение на перепутье* : Статьи 1989-1998. Москва: Институт Истории и Социальных Проблем Телевидения.

- Вакурова, Н.В. и Московкин, Л.И., 1998. *Типология жанров современной экранной продукции*. Москва.
- Егоров, В.В., 2002. *Телевидение между прошлым и будущим*. Москва: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
- Ефимов, Э.М., ред. 1981. *Телевидение вчера, сегодня, завтра*, 1. Москва.
- Мащенко, І.М., 2011. Історія телебачення у квітні. *Детектор медіа*: Інтернет-видання. Доступно: <<https://detector.media/withoutsection/article/67057/2011-11-08-istoriya-telebachennya-u-kvitni/>> [Дата звернення 10 серпня 2019].
- Мащенко, І.М., 2011. Історія телебачення у серпні. *Детектор медіа*: Інтернет-видання. Доступно: <<https://detector.media/withoutsection/article/67975/2011-12-11-istoriya-telebachennya-v-serpni/>> [Дата звернення 10 серпня 2019].
- Мащенко, І.М., 2011. Історія телебачення у січні. *Детектор медіа*: Інтернет-видання. Доступно: <<https://detector.media/withoutsection/article/66887/2011-11-03-istoriya-telebachennya-v-sichni/>> [Дата звернення 10 серпня 2019].
- Мащенко, І.М., 2011. Історія телебачення у травні. *Детектор медіа*: Інтернет-видання. Доступно: <<https://detector.media/withoutsection/article/67151/2011-11-11-istoriya-telebachennya-u-travni/>> [Дата звернення 10 серпня 2019].
- О дальнейшей развитии советского телевидения*, 1979. Постановление ЦК КПСС от 29 января 1960 г. В: *КПСС о средствах массовой информации*. Москва.
- Розов, А.Ю., ред. 1988. *Шаболовка, 53: страницы истории телевидения*. Москва: Искусство.
- Саппак, В.С., 1988. *Телевидение и мы*. Москва: Искусство.
- Фэнг, И., 1993. *Теленовости: секреты журналистского мастерства*. Москва.

REFERENCES

- Bagirov, E.O., 1978. *Ocherki teorii televideniia* [Essays on the theory of television]. Moscow: Iskusstvo.
- Boretckii, R. and Kuznetsov, G., 1990. *Zhurnalistskii TV: za kadrom i v kadre* [TV journalist: behind the scenes and in the frame]. Moscow: Iskusstvo.
- Boretckii, R.A., 1998. *Televidenie na perepute : Stati 1989-1998* [Television at a crossroads: Articles 1989-1998]. Moscow: Institut Istorii i Sotsialnykh Problem Televideniia.
- Boretckii, R.A., 1998. *V Bermudskom treugolnike TV* [In the Bermuda Triangle TV]. Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi universitet imeni M.V. Lomonosova.
- Efimov, E.M., ed. 1981. *Televidenie vchera, segodnia, zavtra* [Television yesterday, today, tomorrow], 1. Moscow.
- Egorov, V.V., 2002. *Televidenie mezhdru proshlym i budushchim* [Television between the past and the future]. Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi universitet imeni M.V. Lomonosova.
- Feng, I., 1993. *Telenovosti: sekrety zhurnalistskogo masterstva* [Television News: Secrets of Journalism Skills]. Moscow.
- Mashchenko, I.M., 2011. *Istoriia telebachennia u kvitni* [Television history in April]. *Detektor media*: Internet-vydannya. Available at: <<https://detector.media/withoutsection/article/67057/2011-11-08-istoriya-telebachennya-u-kvitni/>> [Accessed 10 August 2019].
- Mashchenko, I.M., 2011. *Istoriia telebachennia u serpni* [Television History in August]. *Detektor media*: Internet-vydannya. Available at: <<https://detector.media/withoutsection/article/67975/2011-12-11-istoriya-telebachennya-v-serpni/>> [Accessed 10 August 2019].

Mashchenko, I.M., 2011. Istoriiia telebachennia u sichni [Television history in January]. *Detektor media: Internet-vydannia*. Available at: <<https://detector.media/withoutsection/article/66887/2011-11-03-istoriya-telebachennya-v-sichni/>> [Accessed 10 August 2019].

Mashchenko, I.M., 2011. Istoriiia telebachennia u travni [Television history in May]. *Detektor media: Internet-vydannia*. Available at: <<https://detector.media/withoutsection/article/67151/2011-11-11-istoriya-telebachennya-u-travni/>> [Accessed 10 August 2019].

O dalneishem razvitii sovetskogo televideniia, 1979. Postanovlenie Tck KPSS ot 29 ianvaria 1960 g. [Resolution of the Central Committee of the CPSU of 29 January 1960]. In: *KPSS o sredstvakh massovoi informatsii* [CPSU on the media]. Moscow.

Rozov, A.Iu., ed. 1988. *Shabolovka, 53: stranitsy istorii televideniia* [Shabolovka, 53: pages of the history of television]. Moscow: Iskusstvo.

Sappak, V.S., 1988. *Televidenie i my* [Television and we]. Moscow: Iskusstvo

Vakurova, N.V. and Moskovkin, L.I., 1998. *Tipologiiia zhanrov sovremennoi ekrannoi produktcii* [Typology of the genres of modern screen products]. Moscow.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СОВЕТСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Наталья Цимох^{1а}, Кристина Черная^{2а}

¹ заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры тележурналистики и актёрского мастерства; e-mail: tsimoh.n@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6147-3341

² преподаватель кафедры режиссуры и актёрского мастерства; e-mail: tsimoh.n@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3664-7477

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

Аннотация

Цель работы — исследовать телевизионные жанры советского телевидения, а также определить взаимосвязь его развития с политическими, экономическими и социальными событиями в СССР.

Методология исследования. С помощью аналитических, сравнительных и исторических методов рассмотрено развитие советского телевидения, где в процессе его эволюции произошла трансформация жанров, типов и форматов телевизионных программ. **Научная новизна.** Проведено системное исследование взаимосвязи развития советского телевидения и эволюции жанров телевизионных программ. Проанализированы основные этапы развития научной мысли по данной проблеме, рассмотрены политические и социально-экономические изменения в СССР, которые повлияли на эволюцию советского телевидения, выявлены основные тенденции его развития в историческом аспекте. **Выводы.** В процессе исследования была рассмотрена историческая взаимосвязь эволюции советского телевидения, возникновения новых программ и жанровых образований с политическими, экономическими и социальными событиями в СССР.

Ключевые слова: советское телевидение; телевизионный жанр; телевизионные программы; развитие; эволюция

HISTORICAL SOURCES OF SOVIET TELEVISION

Nataliia Tsimokh^{1a}, Krystina Chorna^{2a}

¹ Associate Professor of the Television Journalism and Acting Department;
e-mail: tsimoh.n@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6147-3341

² Lecturer in the Re-management and Acting Department, Scenic Arts Faculty;
e-mail: tsimoh.n@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3664-7477

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

Abstract

The purpose of the article is to explore the TV genres of Soviet television and identify the interrelation of its development with political, economic and social events in the USSR. **The research methods.** With the help of analytical, comparative, and historical, methods to consider the Soviet television development, where, in the process of its evolution, there was a transformation of genres, types and formats of television programs. **The scientific novelty.** The first one has been systematically implemented in the TV program. It's the basics of the science-fiction of the 'duma' problems, the social and economic smothers in the SRsR, yak, have been put on the evolutionary side of the TV. **Conclusions.** The article examined the historical interrelation of Soviet television evolution, new programs emergence and genre formations with political, economic and social events in the USSR.

Keywords: soviet television; tele visual genre; telecasts; development; evolution



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185691

УДК 791.31:78

**ВИНИКНЕННЯ І СТАНОВЛЕННЯ КЛІПУ:
МУЗИЧНИЙ КОНТЕКСТ**Алла Медведєва^{1а}, Василь Лук'яненко^{2б}¹ кандидат мистецтвознавства;

e-mail: Aamedvedeva@i.ua; ORCID: 0000-0003-1422-7743

² магістрант кафедри кіно і телемистецтва;

e-mail: lukianenko.va@stb.ua; ORCID: 0000-0001-7650-7818

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна**Ключові слова:**кліп;
кліпмейкерство;
музичний кліп;
екранний дискурс;
екранна культура**Анотація**

Мета дослідження. Проаналізувати процеси створення та розвитку кліпмейкерства в Україні як важливої складової сучасного мистецтва.

Методологія дослідження базується на використанні методів збору інформації, обробки, систематизації, контент-аналізу, порівняння і прогнозування. **Наукова новизна.** Уперше, в контексті «естетичної» проблеми визначено особливості кліпмейкерського продукту, що реалізовується та функціонує в сучасному українському медіапросторі; розкрито культуротворчі особливості естетосфери кліпмейкерства; виокремлено риси постмодерністської культури як підґрунтя сучасного українського кліпу. Уточнено роль кліпмейкерства в сучасній українській культурі та естетичні особливості кліпів різних музичних жанрів. **Висновки.** Проведений аналіз наукового доробку сучасного кліпмейкерства дав змогу зробити висновки, що сучасна структура екранної культури обумовлена не стільки величезною кількістю кліпів на екранах світу, а й потребою багатомільйонної аудиторії у такому мистецькому форматі. Проаналізувавши музичні кліпи ми можемо сказати, що існує багато критеріїв і правил постановки кліпу, це в першу чергу стосується балансу світла, музичної співзвучності з відеорядом, гри акторів та хореографії. Якщо порівнювати із виробничим процесом створення кліпу та сьогоденне відношення до цього, ми не можемо сказати, що відповідальність до його створення може бути меншою. Так, з розвитком комп'ютерних технологій, відеомонтажу та звукових засобів щодо якості кліпу, росте так само, як і розвиток нових технік, моделей наслідування.

Як цитувати:

Медведєва, А. та Лук'яненко, В. (2019). Виникнення і становлення кліпу: музичний контекст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.156-164.

Постановка проблеми

Кліпмейкерство як складова культурного життя є важливим сегментом сучасного мистецтва. За минуле сторіччя в ході великого технічного прогресу відбулися значні культуротворчі зміни, які значно пришвидшили особисте та ділове спілкування, вплинули на розвиток кліпмейкерства як носія ідеї та джерела інформації. Не беручи до уваги глобальних комунікацій мережі інтернет ринок із відеокліпами надзвичайно великий. Без жодного перебільшення, за офіційною статистикою лише на Youtube більше одного мільярда користувачів та сотні мільйонів переглядів у день.

Якщо розглядати тему кліпмейкерства територіально та історично в розширеному форматі, то визначити коли був знятий «перший» відеокліп неможливо, оскільки музичний супровід в них з'явився одразу ж із винаходом звукового кіно 1920–1930 рр. Разом із тим були відзняті синхронізовані короткометражні стрічки під музичний супровід «Людина-оркестр» (1900) та «Меломан» (1903), пізніше Волт Дісней випустив серію короткометражних мультфільмів повністю покладених на музику «Silly Symphonies». Але якщо вивчити розвиток кліпмейкерства ближче до незалежної України, то першим кліпом СРСР заведено вважати ролик пісні «Пароплав» Леоніда Утьосова, відзнятий 1939 року.

Проте своїм розквітом «справжній» відеокліп зобов'язаний не тільки якісно новому рівню відео-технологій та новим концепціям телемовлення, але й величезним фінансовим можливостям, закладеним у музичній індустрії. Так, Фредді Мерк'юрі (2009) відмінно підкреслив важливість відео візуалізації в контексті аудіовізуального мистецтва

та виробництва: «Буде сумно, якщо нам стане нічого запропонувати, крім самої музики».

Слід зазначити, що музичні «зірки» нерідко жаліються, що один відеокліп коштує стільки ж, скільки запис цілого альбому; але при цьому вони замовчують, який рекламний прибуток приносить тиражування їхніх відеообразів і яку символічну роль ці відеообрази виконують у загальній структурі іміджу «зірки». Неймовірне багатство візуального вираження (включаючи одяг, танець, декорації тощо), коштовні зйомки, всі мислимі спецефекти – і при цьому абсолютна доступність, лише увімкни телевизор, – зробили музичний відеокліп найпотужнішим каналом взаємодії зіркового співака з його прихильниками (Даніель, 1990).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У пострадянському дискурсі формулювання «аудіовізуальне мистецтво» вживають – Н. Кирилова (2006), В. Калабухова, Н. Агафонова, Н. Дворко та інші. Оцінюючи західний дискурс мистецтвознавства нині оперує концепт «audiovisual art», який зазвичай пишеться з малої літери та фігурує в роботах таких дослідників, як Нуно Н. Корея, С. Дебайзер, Е. Едмонде, С. Каллера, А. Корвало. Корея навіть пропонує певні програми розвитку аудіовізуального мистецтва. Водночас проблема дослідження полягає в тому, що «кліпмейкерству» як окремій галузі мистецтва не приділяли достатньої уваги. Немає подібних праць, які б розглядали смислове значення та навантаження кліпмейкерства у сфері аудіовізуального мистецтва.

Мета дослідження

Проаналізувати процеси створення та розвитку кліпмейкерства в Україні як важливої складової сучасного мистецтва.

Виклад основного матеріалу

Пошуки можливих способів зображення навколишнього світу існують з часів первісних зображень. Тоді не було кіноплівки чи аудіовізуальних засобів і перші спроби такого роду мистецтва почалися з наскальних зображень. На той час це були зображення серії хронологічних малюнків з етапами рухів, що розповідали про якусь вигадану, або реальну подію. Отже, бажання динамічно передати зображення та зробити його візуально рухомим виникло не з появою першого фільму, а в 18–15 ст. до н. е., як перша спроба зобразити рух.

Думка про можливе втілення передачі динаміки картинками втілювалася поступово. В 1839 році француз Луї Дагер винайшов фотографію, а його співвітчизники Огюст та Луї Люм'єри фотоапарат. З цього часу з'явилась перша можливість проєкції рухомих фотокарток на великий екран, а пізніше, в 1895 році, і саме кіно.

Датою народження кінематографа прийнято вважати 28 грудня 1895 року. Саме в цей день у Парижі на бульварі Капуцинок в «Гран кафе» був проведений перший публічний, але платний сеанс «Кінематографа братів Люм'єр». Того дня був представлений перший фільм – «Вихід робітників із фабрики». Перші кінокартини, які показували брати Люм'єри, а саме короткометражні фільми про прибуття поїзда, вихід з фабрики робітників тощо не мали відповідного

серйозного монтажу. Час на екрані був ідентичний з реальним, тобто в таких фільмах не відбулося пришвидшення чи уповільнення проміжку часу і робітничі йшли абсолютно таким же темпом як і в реальному житті, теж саме стосується руху поїзда. Це відбувалось тому, що брати Люм'єри знімали зі швидкістю 16 кадрів за секунду, потім друкували позитивні знімки та через проєктор рухали кіноплівкою в тій же швидкості.

Винахід кінематографа започаткував нову епоху у Всесвітній історії і став чимось подібним до винайдення письма. Цей мистецький напрям почав дуже швидко поширюватися не лише на території Європи, але й в Америці. За короткий проміжок часу кінематограф досягнув великих результатів стосовно можливостей виразальних засобів та можливостей впливати на розвиток та світогляд людства.

Кінематограф виник понад сто років тому. Перші фільми та прийоми значно відрізнялися від сьогоденних, але допомогли краще зрозуміти глядача. Сьогодні кліпи стали якіснішими та професійно відзнятими.

У ході дослідження, доцільно зазначити, що суттєві зміни у кінематографі почалися з приходом технічної революції ХХ століття. Основним поштовхом стали зміна людських пріоритетів та процесів життя, бо воно стало набагато швидшим. Ідеї та вподобання змінювалися одна за одною, з неймовірною швидкістю з'явилися нові кумири, стрічки, переконання. Всі ці фактори спричинили суттєві зміни у тогочасному мистецтві й вплинули на появу та розвиток сучасного аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Важливим є також образ виконавця або продюсера, який просуває відеоматеріал. Процес створення образу може

бути активним і цілеспрямованим (наприклад, в мистецтві); цей процес може включати процедури аналізу (що дає можливість відобразити типове в об'єкті) і синтезу (завдяки чому образ вміщує індивідуальні якості).

Як зазначає Шепітько Л. Ю. (1988), в одному з інтерв'ю про те, що «кіно виявилось потужним, мало не універсальним мистецтвом. Воно проникає в усі верстви суспільства і нехай не однаково, але діє на кожну людину. А інший раз об'єднує різних людей в загальному пориві, і хоча таке трапляється рідко, але об'єктивно є вона, ця прекрасна сила. І у багатьох з нас, хто працює в кіно, є це прекрасне прагнення – залучити до екрана величезну аудиторію, достукатися до людських сердець, повідомити щось заповітне і потрібне глядачам, викликати дружний відгук... Так, кіно – це диво, і лише того шкода, що ніякі чудеса не тягнуть за собою миттєвих і бажаних життєвих змін. Що ж, значить, треба знову і знову звертатися до людей».

Як відомо, екранне мистецтво нерозривно пов'язане зі звуком, бо всі дії, які відбуваються на екрані сприймаються не лише зором, а й слухом. Адже з появою звукового кіно, звук займає одне з найважливіших місць у мистецько-виразній системі аудіовізуального мистецтва.

На читання друкованих матеріалів більшість українців витрачають менше одної години в день, в той час коли біля телеекранів або гаджетів стільки часу проводить лише 15% – це вдвічі менше, ніж тих споживачів відео контенту, які витрачають на перегляд відеороликів більше ніж дві з половиною години.

Про радіо можна сказати, що ситуація неоднозначна: більш як 10% населення проводить за прослуховуванням ра-

діо щодня понад три години, в той час коли четверта частина взагалі не слухає радіо. До першої категорії населення можна поставити літніх людей, які мають вдома бездротові приймачі, тих, хто проживає в сільській місцевості, де на телебачення в денну пору доби не вистачає часу та частину населення, яку можна віднести до сфери обслуговування. Вони і слухають FM-станції, які виникли в 90-ті роки. Тому сьогодні найвигіднішим та найбільш рейтинговим способом подачі інформації є відеоробота. Оскільки існує невпинний процес оновлення тенденцій в споживанні та виробництві, сучасна зображально-звукова технологія випробовується на невеликих за обсягом екранних творах. Одним із таких методів експерименту можна назвати кліпом, а зокрема новаційний музичний відеокліп, як яскравий приклад відпрацювання нових прогресів.

Як для різних сфер бізнесу, так і для різних сфер маркетингу, існує безліч загроз. Доцільно визначити можливі загрози для рекламної кампанії всередині конкретної ніші. Як було сказано раніше, погрозами найчастіше є зовнішні чинники, на які маркетолог не здатний вплинути, але він завжди може змінити стратегію так, щоб перетворити їх в можливість і використовувати на благо проекту. Серед них: наявність великої кількості конкурентів; агресивно налаштовані користувачі, що залишають негативні коментарі / відгуки; популярність в соціальних мережах сторінок компаній-конкурентів (пости схожої тематики в новинах); відсутність фанатів в соціальних мережах; негативні відгуки, зроблені конкурентами (Литвин, 2012).

Оскільки екранне мистецтво має багатожанрову структуру, кліп, як абсолютно нова течія, в процесі свого розвитку

вплинув не лише на зміни художньо-виразних засобів та творчо-технічних проєктів. Кліпами почали користуватися при створенні різної кіно-, та телепродукції, що знову ж таки трансформувало вищевказані напрямки екранного мистецтва.

Якщо говорити про приватне споживання медійного контенту, то існує певна проблема. Частина українського населення, яка не є україномовною бажає споживати медіапродукт тою мовою, якою володіє в звичному житті. Тобто, значна частина українців вимагає російськомовних кліпів. Але водночас і від народження україномовні громадяни показують та проявляють більше бажання споживати інформацію російською мовою. Це призводить до того, що більший попит має саме русифікований контент. Ми вважаємо, що на кліп, як на відео, це мало впливає, але грає велику роль з позиції якості зображення, оскільки кожен проєкт потребує фінансування та підтримки з різних сторін.

Варто зауважити, що з часом процес знімання та монтажу відео видозмінювався і ставав дедалі якіснішим. Але самодостатній монтаж з'явився вже одразу після появи перших примітивних роликів та телебачення. Це сталося з тої причини, що відзнятий відеоматеріал не завжди був потрібен цілим. Тому і почалось монтування та використання лише певних відрізків у тій послідовності, яка була доречною та необхідною. Стосовно спецефектів та переходів, вони з'явилися дещо пізніше. На початку розвитку кіномонтажу ці функції були недоступні, а плівку склеювали звичайним клеєм.

Музичне середовище сперечається стосовно теми появи першого кліпу. А. Троїцький, музичний журналіст, ви-

суває гіпотезу, що першим відеокліпом варто вважати репетицію оркестру в кінофільмі «Веселі хлоп'ята» 1934 року. Біографи Л. Утьосова пишуть, що відео відзняте на пісню «Пароход» (1939) є першим кліпом. Д. Ухов говорить, що перші кліпи – це індійські танцювальні номери з музичним супроводом у фільмах середини 1950-х років. Отже, думки про появу першого кліпу різні і прийти згоди важко, оскільки кожна з теорій може бути правильною. Проте, аналізуючи матеріал який стосується музичних відеокліпів, можна стверджувати, що першим повноцінним відеокліпом був «Богемська рапсодія» групи «Queen» 1976 року. До появи вищевказаного кліпу вже знімали музичні відео, але саме після його виходу режисери почали дедалі частіше практикувати такий вид разово-епізодичного мистецтва.

Вивчаючи історіографію та аналізуючи різних виконавців та їхні кліпи до перших та кращих, на нашу думку, можна віднести Майкла Джексона з кліпом «Scream» (1995). Для нас важливе його практичне значення, «Крик» (в перекладі українською) досі вважається найдорожчим у світі. Весь знімальний процес коштував 7 мільйонів доларів. Одразу після виходу кліпу на великий екран і почалася та ера кліпмейкерства, яка існує сьогодні з усіма спецефектами та масштабністю.

Історична традиція та становлення відеокліпу дає нам підстави для аналізу тих теоретичних підходів, які повільно розширювалися та сприяли появі такого винятково та феноменального явища як кліп.

Варто зазначити, що відеомистецтво своєю цілісною сучасною формою завдячує поєднанню кінематографа й телебачення. Для того аби відео-

мистецтво правильно виконувало свої функції в ньому змішуються концепції відеотехніки, телевізійного зображення та комп'ютера. Відеомистецтво виділяє відеокліп, або відеоролик як найбільш насичений спецефектами й лаконічністю жанр серед інших його різновидів. Найчастіше відеоролик можна використати на телебаченні, або в мережі Інтернет в цілях політичної реклами, візуалізації музичної композиції (музичний відеокліп), реклами товару або послуги та інших.

Розповсюдженими в сучасному телепросторі є реклами ролики. Їхня особливість в тому, що таке відео з'являється в будь-який час на екрані в перерві між програмами, всередині кінофільму, токшоу, програми, а в окремих випадках і під час прямих ефірів. Реальна ситуація реклами така: реклама є дуже поширеною і досить часта її поява дратує глядачів. Але тут спрацьовує драматургія. Якщо реклама була відзнята із захопливим сюжетом, незвичайним відеорядом або цікавою постановкою, то вона зацікавить, приверне увагу та не буде набридати.

Аналізуючи вищезазначене, ми можемо сказати, що мистецька наповненість прямо залежить не лише від музичного супроводу, але й виявляється в правильній розумній побудові текстів, якісно відзнятому зображенні, нестандартній подачі матеріалу. Тобто значний вплив на споживача інколи справляє візуальний ряд та звуковий образ. Вони сприяють формуванню того асоціативного ряду, якого намагаються досягти кліпмейкери.

Сьогодні існує багато варіантів виробництва відеопродукції та, зокрема, кліпів. Це можуть бути як оригінальні ідеї, так і запозичені від інших успішні

та цікаві шаблони. Кліпів на телебаченні, де виключно інструментальна академічна музика мало в порівнянні з масовими напрямками поп-музики. Теж саме стосується і рекламних роликів. Окрім того, більшість рекламних відео тяжіють до театралізації та видовищ. Цей вид кліпу подекуди карикатурний та емоційний, але легкий для сприйняття. Він втілюється у грі акторів, які коротко, але лаконічно втілюють потрібний образ за досить короткий проміжок часу на екрані. Рекламна відеопродукція створює певні радісні настрої навколо продуктів, які рекламуються. Чуттєві та емоційні образи, які створюють кліпи мимоволі впливають на телебачення та його аудиторію. Людина одразу фіксує всі деталі побаченого і коли такий процес відбувається регулярно, то це досить серйозно впливає на всі життєві цінності та орієнтири. Внаслідок чого, кліп який сподобався широкому колу глядачів на рейтинговій таблиці стає вище і, як результат, виконавець треку, або замовник реклами своєї продукції значно виграє в порівнянні з іншими однаковими матеріалами.

Так, прогресом кліпмейкерства та телебачення як невід'ємних частин стало народження першої у світі телестанції «MTV» у США 1981 року. Її характерною ознакою та творчою ідеєю стало те, що канал безперервно подавав в ефір виключно музичні відеокліпи. Після чого 1984 року на цьому ж каналі був представлений перший музичний хіт-парад. На нашу думку, ця подія дійсно дуже вплинула на майбутній світ кліпу. Одразу після виходу хіт-параду, того ж року була проведена перша музична церемонія нагородження «MTV Video Music Awards», яка визначала кращі кліпи за минулий рік. Але нагорода не є одною, оскільки

номінацій є декілька, проте, звичайно найважливішою є – кращий кліп. Інші: кращий чоловічий кліп, кращий жіночий кліп, дебют, танцювальний музичний кліп, режисура кліпу, кращі спецефекти, кращий монтаж, альтернатива, краща постановка хореографії тощо.

Висновки

Необхідність вивчення характерних ознак відеокліпу та його складової музичного відеокліпу, визначення їх місця у сучасній структурі екранної культури

обумовлена не стільки величезною кількістю кліпів на екранах світу, скільки потребою багатомільйонної аудиторії у такому виді аудіовізуального продукту. Телевізійна інтерпретація музики (зокрема у відеокліпі) – не тільки новий (екранний) спосіб представлення музики, не тільки нова (зображальна) форма її існування, але й новий спосіб переконання, новий спосіб пропаганди у мистецтві. Кліпи диктують моду, пропагують певний стиль життя, надають певні приклади для наслідування як у поведінці, так і в оцінці дійсності.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Даниэль, С.М., 1990. *Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя*. Ленинград: Искусство.
- Кирилова, Н.Б., 2006. *Медиакультуры: от модерна к постмодерну*. Москва: Академический Проект.
- Литвин, Е., 2012. *Как заработать на блоге. 10 заповедей блогера*. Санкт Петербург.
- Меркүрі, Ф., 2009. Найкращі цитати Фредді Мерк'юрі. *Znaj.ua*. [online] Доступно: <<https://m.znaj.ua/ru/popcorn/luchshye-cytaty-freddy-merkyury>> [Дата звернення 07 лютого 2019].
- Шепитько, Л., 1988. Обезьяна перед собой и перед людьми. *Искусство кино*, 1. [online] Доступно: <<http://cinemotions.blogspot.com/2009/05/larisa-shepitko-from-interviews.html>> [Дата обращения 07 февраля 2019].

REFERENCES

- Daniel, S.M., 1990. *Iskusstvo videt: o tvorcheskikh sposobnostiakh vospriiatiia, o iazyke linii i krasok i o vospitanii zritelja* [The art of seeing: the creative abilities of perception, the language of lines and colors and the education of the viewer]. Leningrad: Iskusstvo.
- Kirilova, N.B., 2006. *Mediakultury: ot moderna k postmodernu* [Media culture: from modern to postmodern]. Moscow: Akademicheskii Proekt.
- Merkuri, F., 2009. Naikrashchi tsytaty Freddi Merkiuri [Best Freddy Mercury Quotes]. *Znaj.ua*. [online] Available at: <<https://m.znaj.ua/ru/popcorn/luchshye-cytaty-freddy-merkyury>> [Accessed 07 February 2019].
- Litvin, E., 2012. *Kak zarabotat na bloge. 10 zapovedei blogera* [How to make money on the blog. 10 blogger commandments]. St. Petersburg.
- Shepitko, L., 1988. *Obeziانا pered soboi i pered liudmi* [Monkey before himself and before people]. *Iskusstvo kino*, [online] 1 Available at: <<http://cinemotions.blogspot.com/2009/05/larisa-shepitko-from-interviews.html>> [Accessed 07 February 2019].

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ КЛИПА: МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Алла Медведева^{1а}, Василий Лукьяненко^{2б}

¹ кандидат искусствоведения; e-mail: Aamedvedeva@i.ua; ORCID: 0000-0003-1422-7743

² магистрант кафедры кино и телеискусства; e-mail: lukianenko.va@stb.ua; ORCID: 0000-0001-7650-7818

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

^б ЧВУЗ «Киевский университет культуры», Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования. Проанализировать процессы создания и развития клипмейкерства в Украине как важной составляющей современного искусства. **Методология исследования** базируется на использовании методов сбора информации, обработки, систематизации, контент-анализа, сравнения и прогнозирования. **Научная новизна.** Впервые, в контексте «эстетической» проблемы определены особенности клипмейкерского продукта, который реализуется и функционирует в современном украинском медиапространстве; выявлены культурные особенности эстетосферы клипмейкерства; выделены особенности постмодернистской культуры как основы современного украинского музыкального видео. Уточнено роль клипмейкерства в современной украинской культуре и эстетические особенности клипов разных музыкальных жанров. **Выводы.** Анализ научных трудов современного клипмейкерства позволил сделать выводы о том, что современная структура экранной культуры обусловлена только количеством клипов на экранах мира, также в этом искусстве нужна многомиллионная аудитория для форматного искусства. После рассмотрения музыкальных клипов можно сказать, что существует много критериев и правил создания клипа, это в первую очередь касается баланса света, музыкального созвучия с видео, игры актеров и хореографии. Если сравнивать с производственным процессом создания клипа и сегодняшним отношением к нему, то нельзя сказать, что ответственности за его создание может быть меньше. Таким образом, с развитием компьютерных технологий, редактирования видео и звуковых методов для качества клипа, растет, а также развитие новых методов и моделей наследования.

Ключевые слова: клип; клипмейкерство; музыкальный клип; экранный дискурс; экранная культура

THE EMERGENCE AND FORMATION OF THE CLIP: THE MUSICAL CONTEXT

Alla Medvedieva^{1a}, Vasyl Lukianenko^{2b}

¹ Ph.D. in Art History, Associate Professor; e-mail: Aamedvedeva@i.ua; ORCID: 0000-0003-1422-7743

² Master of the Film, TV Arts Department; e-mail: lukianenko.va@stb.ua; ORCID: 0000-0001-7650-7818

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

Purpose of the study is to analyze the processes of creation and development of the KLIPMEYKERSTVA in Ukraine as an important component in modern art. **Methodological bases** of research are the methods of gathering information, processing, systematization, content analysis, comparison and forecasting. **Scientific novelty.** For the first time in the context of «aesthetic» problem the features of the clip maker product which is realized and functioning in modern Ukrainian media space have determined; revealed cultural peculiarities of the asthenosphere of clip maker; the features of postmodern culture as the basis in modern Ukrainian music video are singled out. The role of the clip maker has been refined in modern Ukrainian culture and aesthetic peculiarities of clips of different musical genres. **Conclusions.** The analysis of the scientific portfolio in the modern chipmaker made it possible to draw conclusions that the modern structure of the screen culture is due not only to the huge number of clips on the screens of the world, AI needs a multimillion audience in this art Format. After reviewing the music videos we can say that there are many criteria and rules of posing a clip, this primarily concerns the balance of light, musical consonance with the vide, the play of actors and choreography. When compared with the production creation of the clip and today's relation to this, we cannot say that the responsibility to create it may be less. Thus, with the computer technologies development, video editing and sound techniques for the quality of the clip, grows as well as the new techniques development, techniques and inheritance models.

Keywords: clip; clip art; music clip; screen discourse; screen culture



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

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185693
УДК 791.221.9

ДО ПИТАННЯ ХОРРОР ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОГО ЕКРАННОГО ПРОСТОРУ

Ганна Чміль^{1а}, Марина Войцещук^{2а}

¹ доктор філософських наук, доцент;
e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

² асистент кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: dekanat25kino@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8164-012X

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

Ключові слова:

мистецтво;
жахі;
кінематограф;
фільм;
хоррор;
страх

Анотація

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей жанру та констатуванні його значення для вирішення художніх завдань як окремої галузі аудіовізуального мистецтва. **Методологія дослідження.** У нашому дослідженні було застосовано наступні методи: аналітичний – для виокремлення певних частин загальної проблеми та вивчення для повного уявлення про предмет дослідження; комплексний підхід – для цілісного та різнобічного висвітлення теми, зокрема під час розгляду теоретичного розділу з досліджувальної проблеми; мистецтвознавчий – застосовувався під час аналізу кінотворів у художньому дискурсі; порівняльний – у процесі дослідження жанрів та піджанрів різних років; описовий – під час дослідження особливостей жанрових категорій та окремих фільмів; діалектичний – під час аналізу поглядів, думок різних кінокритиків та науковців стосовно жанру та піджанрів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що завдяки аналізу та синтезу з'ясовано характер впливу жанру жахів на усвідомлюване світорозуміння людини, а також характер побудови такого кінопродукту, принципів звернення авторів до внутрішнього світу глядачів через співвідношення різних рівнів розвитку світогляду режисера та глядача. **Висновки.** У роботі досліджено хоррор як жанр сучасного екранного простору. Доведено, що сьогодні фільм жахів – один з найвідоміших і стабільних жанрів голлівудського кінематографа. Його засобами активно користуються й інші творці, а деякі кінострічки викликають серйозний культурний резонанс. Конкретна категорія мистецтва відіграє визначальну роль у формуванні нового кінематографічного майбутнього. Також у роботі наведено приклади традиційних меж жанру та його кризового становища.

Як цитувати:

Чміль, Г. та Войцещук, М. (2019). До питання хоррор як жанру сучасного екранного простору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.165-172.

Постановка проблеми

Питання жанрів у кіно періодично виявляється в центрі мистецтвознавчих досліджень. Попри те, що перші серйозні спроби осмислення жанрових систем кінематографа відносяться до 20-х років минулого століття, багато з кінознавців вважають, що теорія жанрів кіно на даний момент досі не розроблена. Підтвердженням цьому служить те, що в закордонному кінознавстві постійно публікуються роботи й захищаються дисертації присвячені цій темі.

Тема жанрів знаходиться й у центрі уваги вітчизняної мистецтвознавчої думки, але міркування здобувають діаметрально протилежні напрямки, зводяться до повної відмови від необхідності розглядати цю жанрову систему.

Уявлення про класифікацію кіно протягом ХХ століття змінювалось, висувалися різні концепції трактування жанру й розуміння його ролі в художньому процесі. Точки зору відносно хоррору були кардинально протилежними, а саме: від вкрай радикальних міркувань, які вважаються певною науковою оманю, до теорій, в яких жанр розглядався як центральна художня категорія, як робочий інструмент у творчій діяльності. Не дивлячись на відмінність вчень, дослідницький інтерес до проблеми не слабшає й має циклічний характер. Ця проблематика як і раніше залишається у центрі уваги теоретиків і практиків.

Аналіз основних досліджень і публікацій

Жанрова специфіка фільму жахів привернула увагу багатьох дослідників кіно, таких як: О. Нечай, М. Власов, Г. Ратніков, В. Шкловський, Ю. Тинянов,

А. Піотровський, А. Мачерет, С. Фрейлих, Я. Маркулан, А. Рутковський, М. Бахтін, В. Пропп, Д. Лихачов, Ю. Лотман, М. Каган, С. Лазарук, Д. Салинський, Л. Нехорошев.

У відношенні хоррора поширені авторський (Є. Бансак, М. Макдона, Дж. Мьюір), психоаналітичний або фрейдистський (Ч. Деррі, Б. Крід, Дж. Айачіно), гендерний (К. Кловвер, Г. Беншофф, Р. Беренстайн, І. Пінедо), історико-детерміністський (У. Діксон), расовий (Р. Мінс Колман), історико-культурологічний (Д. Скель, А. Кернер, М. Фостер, А. Левенштейн), соціокультурний (К. Іган, Т. Джонсон), ринково-маркетинговий (К. Хеффернен, Р. Ноувелл), морфологічний (В. Діка) і ряд інших підходів.

Мета дослідження

Мета дослідження – проаналізувати, висвітлити та вивчити жанр хоррор у сучасному екранному наративі.

Виклад основного матеріалу

Такий вид мистецтва, як кінематограф, займає своє почесне місце на п'єдесталі за значущістю для розвитку суспільства загалом й кожної особистості зокрема. Говорити про те, як впливає кіно на людину, не варто, досить сказати, що такі культові стрічки, як «Бійцівський клуб», «Втеча із Шоушенка» та ряд інших – назавжди залишаться в пам'яті людини завдяки тому, як вони позначились на те або інше покоління.

Не можна упускати з уваги такий жанр кіно, як хоррор, завдяки якому у крові глядачів утворюється більше адреналіну, пробігає хвиля страху й тривоги. Такі фільми прекрасно підходять для всіх тих, кому хочеться перевірити свої

нерви. Стрічки цього стилю покликані створити атмосферу напруги, жаху, томливого очікування перед здійсненням якоїсь страшної події, котра значно вплине на розвиток сюжету на екрані (Артемьева, 2010, с.121).

Страх, який передається глядачам, утворюється різними сюжетними поворотами, моторошними образами, подіями тощо. Тло для розвитку страху може бути найрізноманітнішим. Роль цього тла можуть відіграти які-небудь фантастичні події, психічні патології, що виражаються героями фільму, сценами насильства, крові, людськими нутрощами й іншими варіантами розвитку подій. Втім, багато кінокритиків вказують, що такі стрічки можуть самих жахів і не містити: через перетворення кінематографа в конвеєр, багато фахівців підкреслюють, що в цьому жанрі стає все більше шаблонів і штампів відносно розвитку подій, сюжетів і так далі.

Звичайно, як і в багатьох інших творах мистецтва, основною проблемою у фільмі жахів є боротьба добра зі злом. Зло можна представити в узагальненому образі ката, у вигляді чудовиська, неконтрольованої природної стихії, будь-якого монстра або просто людини з девіантними психічними відхиленнями. Добро виступає в ролі жертви – найчастіше звичайної, середньостатистичної людини. І якщо в більшості фільмів добро все ж таки перемагає зло, то у фільмах жахів на такий розвиток подій можна сподіватися далеко не завжди.

Доцільно зазначити, що концепції жахів змінювались з кожним десятиліттям, а режисерів, що вводили у цей жанр нові визначення, вважали дійсно культовими майстрами. Жанр хоррор з'явився в кінематографі практично

з самого його зародження, наприкінці XIX століття, а першим подібним фільмом заведено вважати «Замок диявола» 1896 року – 12-хвилинне оповідання про Мефистофеля. До речі, ця робота стала також першою з використанням спецефектів. З того часу режисери постійно експериментували, намагаючись вразити глядачів, які ще недавно були шоковані кадрами «прибуття поїзда». Далі були «Франкенштейн», «Кабінет доктора Калігарі», «Носферату», «Симфонія жахів» і багато інших шедеврів чорно-білих хоррорів.

Спочатку кінематограф не тільки дивував, але й лякав демонстрацією речей, досі небачених або малоімовірних. І коли людей на екрані запросто поглинав кіноапарат, загрожуючи проковтнути усіх, це зрозумілим чином викликало насамперед жах і лише потім полегшене замилювання технічними можливостями нового мистецтва. І можна припустити, що Жорж Мел'єс зі своїм фільмом «Людина з головою, що збільшується» – законний першопроходець жанру жахів: на екрані божевільний учений знімає із плечей власну голову й, поклавши на стіл, водружає на її місце гумову подобу, що роздувається до гігантських розмірів, загрожує вибухнути в будь-яку хвилину (Скал, 2009, с.98).

Коли поточні досягнення новітньої техніки стали більш-менш очевидними й звичними, навіть глядачам з останніх рядів – показувати фокуси стало трохи складніше, піонерам молодого мистецтва довелося вигадувати нові способи веселити, дивувати й лякати публіку. Тому що, вже де-де, а у світі кінематографа практично відразу беззастережною «одинадцятю заповіддю» закріпилося відоме висловлення Оскара Уайльда про те, що людей доводиться

або забавляти, або годувати, або шокувати (Артемьева, 2010, с.78). У цьому у свій час довелося особисто переконатися письменнику Френсісу Скотту Фіцджеральду.

Відносно пошуків відповідних сюжетів, то найбільш очевидним вирішенням було звертання до історій, що вже зарекомендували себе у публіки. Кінематографісти з ентузіазмом ринулися викупувати права на відомі твори в жанрі жахів. Стівен Кінг, який розуміє сутність хоррору, у своєму програмному дослідженні жанру «Танець смерті» виділяє три основні твори. Як нескладно здогадатися, три магічні книги – це «Дракула» Брема Стокера, «Франкенштейн» Мері Шеллі й «Дивна історія доктора Джекіла й містера Хайда» Роберта Луїса Стівенсона. Четвертою книгою Кінг називає «Поворот гвинта» Генрі Джеймса, обмовившись, що формат «історій з привидами» більшою мірою розповсюджений у літературі й не надто добре приживається на екрані (Артемьева, 2010, с.26).

Отже, у розпорядженні кінематографістів були такі неоднозначні, але потенційно конвертовані у валюту персонажі, як Вампір, Монстр, Перевертень і Примара. На жаль, щирій заподлиності починаючих режисерів і сценаристів сильно заважали різноманітні бюрократичні двозначності – зазвичай, пов'язані з такою неприємною річчю, як купування авторських прав на твір. Вдова Флоренс Стокер відомого письменника сприймала в багнети будь-які спроби екранізації роману, фактично приватизувавши такого цікавого антагоніста, як Дракулу, і ввійшла в історію як єдина людина в цивілізованому світі, що не оцінила естетичне новаторство фільму Фрідріха Мурнау «Носферату –

симфонія жаху». Місіс Стокер попросту подала на творців картини до суду. Саме з «Носферату» розпочав свій шлях європейський хоррор, визначився з напрямком розвитку й пішов у бік суб'єктивної реальності, туди, де жах зовнішній зрівнюється з жахом внутрішнім (Самутина, 2006, с.50).

У ході дослідження слід зауважити, що розквіт класичних хоррорів Universal прийнято прямо зв'язувати з Великою депресією, яка, у черговий раз нагадавши про «одинадцятую заповідь» Уайльда, гнала людей у кінотеатри у пошуках розради й заспокійливого забуття (Артемьева, 2010, с.16). І ні, звичайно, нічого дивного в тому, що трагічна доля Віктора (який перетворився на екрані в романтичного Генрі) Франкенштейна в більшості випадків виявлялася для глядача переважнішою оптимістичних мюзиклів Басбі Берклі. Замість того, щоб говорити з екрана: «усе буде добре», фільми жахів утішали іншим, повідомляючи, що «буває й гірше». І можна скільки завгодно іронізувати над наївними «страшилками», які пропонували глядачу ці фільми, факт залишається фактом: класичні хоррори Universal були найбільш непристойним видовищем, на яке можна було потрапити в ті роки у звичайному кінотеатрі.

Недарма згаданий роман Генрі Джеймса «Поворот гвинта» тільки в 60-ті роки минулого століття екранізувався тричі. Але однойменну адаптацію Джона Франкенхаймера й маловідому версію Пітера Морлі повністю затьмарила картина Джека Клейтона «Безневинні». Цей фільм цікавим чином представив глядачу головним героєм не стриману, релігійну дівчину-гувернантку у виконанні Дебори Керр, і не дітей, одержимих примарами, а внутрішньокадровий

простір – нескінченні лабіринти коридорів тихого будинку, де кожний крок віддається в повітрі тривожним гучним звуком, і дах, де про щось напівголосно переговорюються голуби, і сад, де скрекіт цвіркунів і спів птахів (Делёз, 2004, с.94). Головним героєм стає сам будинок, і він – насправді, персонаж з багатою традицією. Відтоді, як примара батька Гамлета з'явилася в стінах замка Ельсінор, у товарні асортименти творів у жанрі романтичних жахів міцно ввійшли мешканці, обставини й атмосфера будинку, населеного примарами.

На відміну від іншого знакового режисера того часу, короля зовнішніх ефектів Вільяма Касла, Клейтон не захоплюється можливістю пред'явити глядачу привидів в «повний зріст». Питання про те, чи дійсно вони живуть у будинку, згідно з першоджерелом, залишається відкритим, боротьба між добром і злом відбувається не в затемнених коридорах стародавнього будинку, а в голові набожної героїні Деборі Керр.

Отже, у мейнстрімному кіно є зображення страху перед швидкою жіночою емансипацією. Дуже цікаво дивитися, як з однієї сторони творці фільмів намагаються не бути сексистами, а з іншого – чітко втілюють старі міфи. Наприклад, кіно про відьом завжди цікаво тим, що тема відьмівства сама по собі відображає прадавній страх перед жінками. Режисери розуміють, що фільм будуть дивитися багато критиків і вчених, а на Заході дуже розповсюджений підхід дивитися з погляду гендерних стереотипів, раси й класу. Вони розуміють, що зачіпаючи тему відьмівства, вони відразу стають об'єктом пильного погляду феміністок і людей, які зацікавлені саме в такому аналізі фільму. Тому починають показувати, що є зла відьма, яка

зовсім ірраціонально прагне знищити весь світ, і є чоловік, головний герой, який повинен боротися з відьмами, але при цьому вони не можуть зробити просто героя чоловіка-борця з відьмами, оскільки тоді їх розкритикують (Зенкин, 2006, с.84).

Новизна дослідження

Новизна дослідження полягає у тому, що вперше проаналізовано здатність осмислення жанрових систем кінематографа; чіткої уяви про жанрову структуру стилю «хоррор» в екранному наративі; проблематику жанрової диференціації в кінематографі й принципи класифікації представленого жанру.

Висновки

Підсумовуючи вище зазначене, слід сказати, що на даний момент існує досить багато «субжанрів» хоррора й суміжних з ним напрямків. Це слешер, вірд, бодіхоррор, бізарро, сплаттерпанк, екстримпанк і так далі. Їх намагаються вивчити, визначити характерні ознаки й рамки, класифікувати у той час, як деякі із цих «субжанрів» формувалися саме як спроба вийти «за рамки». І це не дивно: рано чи пізно будь-якому напрямку стає тісно в традиційних межах жанру. Поступово він починає прагнути до порятунку від кліше й штампів. Одним зі способів подолання парадигми служить залучення суміжних напрямків.

У першу чергу сучасний хоррор «паранормальної традиції» характеризується заграванням із християнством. Це можуть бути відьми, демони, демони у відьмах, демони в ляльках і взагалі найрізноманітніші варіації. Адже християнство – це не тільки культурне ко-

дування, що запекло втискається в моральний апарат з дитинства. Із давніх часів, коли воно приходило на заміну поганству, можна було спостерігати цікавий момент. З появою кінематографа багато творчих задумів стали можливі до реалізації їх на екрані. Основою кожного фільму в жанрі хоррор є тема смерті – за різними причинами, починаючи від укусу вампіра й закінчуючи суїцидом героя, так само й будь-яка моторошна ситуація в картині, зміст якої змушує глядача відчувати страх від непоявленого й неминучого. Якщо впакувати стару книгу, яку ви читали, у нову обкладинку, книга однаково буде вам знайома. Режисерам необхідні нові, зовсім незнайомі глядачеві сюжети й напрямки хоррора, а не зйомки на-

ступних частин фільму або ж римейків. А якщо ні, то, жанр жахів перебуває під загрозою зникнення (Муромова, 2014).

Відповідно, формули фільмів жахів не існує, але можна зазначити, що дефініція подібна до сеансів психотерапії. Є таємниця (психологічна проблема), яку потрібно розгадати (вилікувати), щоб в результаті врятуватися (одужати) (Комарова, 2011).

З усього вище зазначеного, ми бачимо, що глядачі почали втрачати інтерес до того чи іншого виду жахів, тому й спостерігається криза жанру. Хоч режисери й знімають яскраві фільми з колосальними бюджетами й величезною кількістю спецефектів, однак, це загалом плагіат або римейк, яким глядацьку аудиторію не обдуриш.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Артемьева, О.Э., 2010. *Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино*. Москва.
- Делёз, Ж., 2004. *Кино*. Москва: Ад Маргинем.
- Зенкин, С., 2006. Эффект фантастики в кино. В: *Фантастическое кино. Эпизод первый*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Комарова, А., 2011. Есть ли будущее у фильмов ужасов? *Newsland* [online]. Доступно: <<http://newsland.com/user/4297684659/content/est-li-budushchee-u-filmov-uzhasov/4224874>> [Дата обращения 16 сентября 2018].
- Муромова, Ю.В., 2014. Вплив фільмів жахів на психіку людини. *Психологія, соціологія і педагогіка*. [online] Доступно: <<http://psychology.snauka.ru/2014/05/2957>> [Дата звернення 18 серпня 2018].
- Самутина, Н., 2006. *Реальный фантастический вариант, или Что хотел сказать редактор-составитель*. В: *Фантастическое кино. Эпизод первый*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Скал, Д.Дж., 2009. *Книга ужаса. История хоррора в кино (The Monster Show: A Cultural History of Horror)*. Санкт-Петербург: Амфора.

REFERENCES

- Artemeva, O.E., 2010. *Evolutiicia estetichekoj modeli zhanra "khorror" v amerikanskom kino* [The evolution of the aesthetic model of the horror genre in American cinema]. Moscow.
- Delez, Zh., 2004. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem.

Zenkin, S., 2006. Effekt fantastiki v kino. In: *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi* [Fantastic Cinema. Episode One]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Komarova, A., 2011. Est li budushchee u filmov uzhasov? *Newsland* [online]. Available at: <<http://newsland.com/user/4297684659/content/est-li-budushchee-u-filmov-uzhasov/4224874>> [Accessed 16 September 2018].

Muromova, Yu.V., 2014. Vplyv filmiv zhakhiv na psikhiku liudyny. *Psykholohiia, sotsiologhiia i pedahohika* [Psychology, sociology and pedagogy]. [online] Available at: <<http://psychology.snauka.ru/2014/05/2957>> [Accessed 18 August 2018].

Samutina, N., 2006. Realnyi fantasticheskii variant, ili Chto khotel skazat redaktor-sostavitel. In: *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi* [Fantastic Cinema. Episode One]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Skal, D.Dzh., 2009. *Kniga uzhasa. Istoriiia khorrora v kino* (The Monster Show: A Cultural History of Horror. Sankt-Peterburg: Amfora.

К ВОПРОСУ ХОРРОР КАК К ЖАНРУ СОВРЕМЕННОГО ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА

Анна Чмиль^{1а}, Марина Войцещук^{2а}

¹ доктор философских наук, доцент; e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

² ассистент кафедры кино-, телеискусства; e-mail: dekanat25kino@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8164-012X

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

Аннотация

Цель исследования заключается в том, чтобы раскрыть особенности жанра и констатировать его значение для решения художественных задач, как отдельной отрасли аудиовизуального искусства. **Методология исследования.** В предлагаемом исследовании применяются следующие методы: аналитический – для выделения отдельных частей общей проблемы, их исследование для полного понимания предмета; комплексный подход – для целостного и разностороннего освещения темы, в частности в ходе рассмотрения теоретического раздела наряду с исследовательскими проблемами; искусствоведческий – применяется во время анализа фильма в художественном дискурсе; сравнительный – в процессе изучения жанров и поджанров разных годов; описательный – во время исследования особенностей жанровых категорий и отдельных фильмов; диалектический – во время анализа взглядов и мнений различных кинокритиков и ученых касаясь данного жанра и поджанров. **Научная новизна** полученных результатов состоит в том, что благодаря анализу и синтезу исследовано влияние жанра ужасов в осознаваемое миропонимание человека, а также характер построения такого фильма, принципы обращения авторов к внутреннему миру аудитории через соотношение различных уровней развития – режиссера и аудитории. **Выводы.** В работе исследован хоррор как жанр современного экранного пространства. Доказано, что сегодня фильм ужасов – один из самых известных и стабильных жанров голливудского кинематографа. Его приемами активно пользуются и другие создатели, а некоторые фильмы вызывают серьезный культурный резонанс. Конкретная категория искусства играет определяющую роль в формировании нового кинематографического будущего. Также в работе приведены примеры традиционных границ жанра и его кризисного положения. **Ключевые слова:** искусство; ужасы; кинематограф; фильм; хоррор; страх

**TO THE QUESTION OF HORROR
AS A GENRE OF MODERN SCREEN SPACE****Hanna Chmil^{1a}, Maryna Voitseshchuk^{2a}**¹ Doctor of Philosophy, Associate Professor, Cinema and Television Arts Department;
e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066² Assistant, Cinema and Television Arts Department;
e-mail: dekanat25kino@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8164-012X^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the study is to reveal the genre's peculiarities and ascertain its significance for solving artistic tasks as a separate branch of audiovisual art. **Research methodology.** In our study, the following methods were applied: analytical is to isolate certain parts of the general problem and study for a full understanding of the subject of research; comprehensive approach is for holistic and versatile coverage of the theme, in particular during the examination of the theoretical section along with research problems; art is applied during the analysis of film works in the Art discourse; comparative is in the research process of genres and subgenres of different years; descriptive is during the study features of genre categories and individual films; dialectical is during the analysis of views, opinions of various film critics and scholars regarding the genre and subgenres. **Scientific novelty** of the obtained results is that due to analysis and synthesis and the nature of the influence of the horror genre on the perceived person's worldview, as well as the nature of constructing such a film, the principles of applying authors to the internal The different levels of development of the Worldview Director and spectator. **Conclusions.** Horror paper as a genre of modern screen space has been investigated. It has been proved that today horror film is one of the most famous and stable genres of Hollywood cinema. His tricks are actively used by other creators, and some films cause a serious cultural resonance. A specific art category plays a decisive role in shaping the new cinematic future. Also there are examples of traditional boundaries of the genre and its crisis situation in work.

Keywords: art; horror; cinema; film; fear

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185697
УДК 791.1(477)"1991/2018"**ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА**Олександр Поліщук^{1а}, Росіна Гуцал^{2а}¹ доктор філософських наук, професор;
e-mail: prokurator2007@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9838-7105² кандидат мистецтвознавства, доцент;
e-mail: rosina_r@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9343-9690^а Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, Україна**Ключові слова:**кіномистецтво;
кінознавство;
кінематограф;
режисер;
кінопроцес;
українське кіно;
критика;
герой;
комерційне кіно;
молоде покоління**Анотація**

Мета дослідження – дослідити розвиток українського кінематографа, враховуючи історичні події та реалії, за яких відбувалось становлення вітчизняного кіно. Простежити умови виникнення нової хвилі молодого кіно та появу нового героя. **Методологія дослідження.** У ході дослідження проведено аналітично-порівняльний аналіз вивчення українського кінематографа та було застосовано наступні методи дослідження: метод порівняння; дескриптивний метод; структурний метод; контекстуальний метод. **Новизна дослідження** полягає у знаходженні нових імен – героїв молодого кіно на сучасному етапі розвитку українського кінематографа. **Висновки.** Стаття представляє матеріал щодо дослідження українського кіно, станом від історичних подій минулої доби та на сучасному етапі, враховуючи появу молодого покоління та нового героя на екрані.

Як цитувати:Поліщук, О. та Гуцал, Р. (2019). Формування та розвиток українського кінематографа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.173-180.**Постановка проблеми**

Активізація рушійних сил молодшої хвилі українського кіно потребує чіткого розв'язання проблеми появи нового героя на українських екранах, питання більшої довіри дебютантам, але використовуючи роботи досвідчених режисерів та авторів сценаріїв.

Основну проблему кінознавства намагаються проаналізувати багато до-

слідників, проте лише декілька з них концентруються на відсутності власного інструментарію дослідження. Відображення та конкретизація з позиції на суб'єктивне бачення певних аспектів предмета дослідження – є предметом аналізу художнього простору аудіовізуального мистецтва. Неточність, невизначеність, двояке розуміння, коли потрібна конкретність, породжує багатозначність та різні аспекти тлумачення

одного і того явища. Відповідно одна і та сама теоретична праця може розумітись по-різному.

Саме тому теоретичні та методологічні засади дослідження є вкрай важливими для формування та розвитку українського кінематографа. З цього приводу, слід сказати, що українські кінознавці використовують різні методи аналізу та способи подачі матеріалу, серед яких можна простежити і спільні тенденції, які підтримують термінологічну основу кінознавства як науки. Наразі синтетична природа кіномистецтва викликає науковий інтерес багатьох дослідників, власне методів порівняння різних часопросторових варіантів в рамках єдиної екранної реальності. Але, час породжує нові можливості та нові форми сприйняття, відтворення, відповідно це надає поштовх до нових досліджень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій

У статті використані матеріали українських кінодослідників, теоретиків та кінознавців. І. Зубавіна висвітлює питання про кінематограф незалежної України; Л. Брюховецька висвітлює питання українського кіномистецтва. Також стаття містить роботи С. Марченка щодо історико-пізнавального кінематографа та Ю. Ілленка з питання теоретичних засад українського кінематографа.

Мета дослідження

Мета дослідження – дослідити розвиток українського кінематографа, враховуючи історичні події та реалії, за яких відбувалось становлення вітчизняного кіно.

Виклад основного матеріалу

Досліджуючи світовий досвід щодо проєкції на сучасне українське кінознавство, слід зауважити, що після появи семіотики в науці про кіномистецтво відбувся процес гальмування новаторських утворень. Також з'явилося багато праць з історії кінематографа, як у західному, так і у вітчизняному культурологічних аспектах. Нова методологічна стратегія базувалась на основі загальносвітового досвіду наукового дослідження, а саме, в галузі кінознавства.

Кінознавство оперує декількома методами, а саме: довгий час вважався стрижневим дескриптивний метод, у його основі постає детальний опис сюжету, характерів персонажу та сутності конфлікту; структурний метод характеризує перехід від описово-емпіричного рівня до абстрактно-теоретичного. Характерна ознака цього методу – увага на реляційні ознаки компонентів кінопроцесу, тобто береться до уваги не лише каркас структури фільму, а сукупність взаємопов'язаних елементів із відповідним впливом на функціональні властивості усіх складових.

Слід зазначити, що структурний метод тісно пов'язаний із семіотикою, яка вивчає характеристики знакових систем. Ще у 60-х роках новий ракурс це питання отримало із масштабною науковою дискусією італійського режисера П. П. Пазоліні з приводу питання кінематографічної мови та її одиниць. Так, почав превалювати семіотичний підхід, для якого характерна єдина інтерпретація знаків з метою розкриття їхнього змісту та порядку поєднання знакових елементів з комунікацією між знаковою системою та її адресатом.

Контекстуальний метод нашого дослідження існує на основі вивчення контексту художнього твору та допомагає розглянути його крізь призму історичного, художнього та біографічного контексту, з метою зануритись в соціально-політичні, світоглядні, естетичні та культурологічні критерії. Саме на цьому підґрунті виникають методологічні відгалуження як аналіз творів кіномистецтва у відповідному контексті теорії психоаналізу. Так, Ю. Ілленко (1999, с.416) запропонував цікавий підхід щодо основних теоретичних проблем кіномистецтва. Він полягає у своєрідній інтерпретації філософських та релігійних постулатів, розкриває особливості мови кіно і методи киномонтажу, а також подає біблійні тексти про світотворення як паралель з творенням художнього образу.

Також слід зауважити, що В. Горпенко (1999, с.350) використовує такі методологічні принципи, які базуються на структурному аспекті логіки викладання матеріалу та історичного контексту, у рамках якого розглядаються явища, події, та їхні наслідки у сфері кінотеорії. Дослідник зауважує, що «Текст фільму в контексті епохи має стати основним об'єктом аналізу і базою загальної картини історії українського кіно».

Так, І. Зубавіна дослідила простір і час як основні параметри кінематографічної реальності. Автор використовує методологічні засади різних сфер гуманітарного знання для вивчення кінохронотопу, єдності часових та просторових параметрів функціонування екранного твору. В основі її дослідження лежать класичні методи аналізу та синтезу. І. Зубавіна (2008, с.448) використовує попередні теоретичні концепції, але водночас виводить власну формулу кіно-реальності.

В перше десятиліття незалежності України вітчизняний кінематограф репрезентує глядачеві новий підхід до висвітлення подій минулого, більш коректний щодо історичної справедливості, про яку в радянські часи не могло бути і мови. Саме завдячуючи кінематографу, ми маємо можливість змінювати ставлення до подій та документів стосовно голодомору, голокосту, Другої світової війни, визвольної боротьби УПА, репресій. Замість відпрацювання перспективної моделі, національний кінематограф пішов шляхом тотального заперечення цінностей минулої доби.

Кінопроцес 1990-х років в Україні не є простим та зрозумілим. Він має екстремальну точку 1996 року, коли інтенсивне гальмування державної грошової підтримки, а іноді й абсолютно творчі факти спричинили кризу українського кінематографа. Треба визначити, що внаслідок занедбаності фільмування процес кіновиробництва майже зупинився. Загалом, фільми початку 90-х років сприймаються у ракурсі забороненої тематики. Розвиток жанрового кіно, яке практично не розвивалось, отримав нарешті своє визначення. А вже потім жанрово-тематичні новації отримали ще й прагматичну підтримку. Таким чином, історія українського кіно має розподіл на кінематограф початку і кінця першого десятиліття незалежності на дві своєрідні половини (Брюховецька, 2003).

На думку дослідниці Л. Брюховецької (2003), важливими та не пробуваними характеристиками означеного періоду стали зацікавлення сферами життя та історії, які з різних зрозумілих причин залишились поза увагою кінематографістів. На цьому тлі кінематографісти відтворили нові реалії буття: життя у нічних клубах, наркоманія, проституція,

організована злочинність. Проблематика цих фільмів спочатку видавалась екзотичною, проте згодом таке широке та майже неконтрольоване її використання стало питанням соціального занепокоєння. Це фільми А. Матешка, О. Ісаєва, В. Балкашиного, А. Іванова, В. Савельєва, А. Дончика та інших.

Слід зауважити, що дуже важко надати сувору типологізацію для різнобарвної жанрово-тематичної палітри українського кіно означеного періоду. Причиною цього є широке розмаїття обраних тем. Велику частину складають кінематографічні роботи задля опису історичних подій. Фільми цієї категорії мають елементи автентичної агіографії, що мають широкий актив візуалізаційних процесів. Їхньою характеристикою постає порівняння жадливого сьогодення з так званим ідеальним недалеким минулим. Також представлені фільми, проблематика яких пов'язана з відтворенням внутрішнього світу персонажа. В українському кінематографі з'являється кіногерой, який схильний до сумнівів щодо моральних цінностей, але здатний на активні дії. Щодо картини сексуального та еротичного напрямку, їхньою характеристикою стає надмірна відвертість. Стрічки, які показують захоплення ще недавно реалістичних українських кінематографів феноменами позасвідомого – містикією, загадками підсвідомого.

Патріотично налаштовані режисери за період 90-х років звертаються до наступних тем, а саме:

- Голодомор – розглядається кінематографістами на найвищому державному рівні, оскільки тісно пов'язана зі становленням державності країни. Спочатку ця тема була актуальною далеко за межами України, у канадській

діаспорі. Проте вже за часів перебудови починає розглядатись вітчизняними майстрами екрану. Цілком природно, що в добу незалежності України тема Голодомору утримує найважливіший статус та набуває поглибленого розвитку. Це роботи Олеся Янчука, Миколи Мащенка, Сергія Лисенка та інші.

- Тема національно-визвольної боротьби 1941–1954 років у Західній Україні. Ця тема широко висвітлює відлуння воєнних зіткнень та нерівноправних кровопролитних подій. Це картини Леоніда Мужука, стрічки Георгія та Олександра Давиденків, Аркадія Микульцького.

- Тема сталінських репресій присвячена наслідкам антиукраїнських репресій. Висвітлювали дану проблематику Георгій Давиденко та Роман Ширман.

- Тема Чорнобильської катастрофи розкриває масштаби екологічного лиха та осмислюється вітчизняними майстрами кінематографа. Це яскраво показано у творах Ігоря Кобріна, Георгія Шкляревського та Сергія Буковського. Роллан Сергієнко створив цілий Чорнобильський цикл.

У ході дослідження з'ясовано, що основним носієм української візуальної культури постає українське поетичне кіно, стрижневою характеристикою якого є його національне забарвлення, втілення українського, автентичного у кінематографі. Виникнення та розвиток українського поетичного кіно припадає на час переходу від пострадянського до суто націоналістичного у контексті культурної ситуації країни. Важливою характеристикою цього періоду вбачається етнічний вимір українського фільмування (Брюховецька ред., 2010, с.215-245).

Поетичне кіно дуже сильно реагує на суспільні зміни та яскраво відображає

їх на екрані, соціальні зміни, які завершували старе життя, отримали міфологізованого забарвлення. На даному етапі виникає такий цікавий момент, як видозміна художнього твору. Категорії політичного змінюються на етнічні. Прикладом цього процесу постає зміна актуалізації питання національної культури. Рецепція поетичного українського кіно широко висвітлена у проблемі національного питання. Саме воно постає перед глядачем в момент переходу національного у загальне людське. Характерним моментом для політичного кіно є іронічне ставлення до сентиментального, нарочито романтичного та надто ідеалізованого розуміння національної культури (Брюховецька ред., 2010).

Розглядаючи українське поетичне кіно у структурі кінотекстів, з його проблематику та поетику, ми вбачаємо яскраве відображення кожного з цих елементів. Ми маємо справу з різними аспектами даної проблеми. Основною постає етнічна територія, а саме поняття рідної землі, батьківщини, а також знакова територія, тобто відображення самобутності та резонності етносу. Не менш важливою є проблематика села як носія етнічного, що постає специфічним варіантом поєднання традиційної свідомості та культури взагалі. Значущою також постає проблематика знакової постаті, типажності. Це стало відтворенням суто українського у національному кінематографі (Брюховецька ред., 2010).

Українській кінематограф, за Л. Брюховецькою, у період кінця 90-х років опинився у вкрай важкому стані. Влада, ані фінансово, ані морально не підтримувала вітчизняних кінематографістів, наприклад у 1993 році був ліквідований «Укрдержкінофонд», який очолював

Юрій Ілленко. Український уряд виявився незацікавленим у підтримці українського кіно та байдуже поставився до естетичних, моральних та світоглядних цінностей, віддавши перевагу іноземним фільмам. Слід зауважити, що останні були перевантажені агресивністю та жорстокістю (Брюховецька ред., 2010).

Однак, українські кінематографісти спільними зусиллями поновили та оживили жанрово-тематичну палітру. Українські кінематографісти сповнені молодого завзяття та демонстративно, навмисно шукають власну інтерпретацію, особисті шляхи та активно не бачають наслідувати. Ця плеяда молодих авторів воліє вирватися із старого кола чіткості та певної провінційності, аби утворити новий світ, дати нове життя українському кінематографові. Цей кардинальний розрив зав'язків між поколіннями є характерними для 90-х років ХХ століття. Він відповідно переходить у конструктивну свою фазу, а молоді ініціатори естетичного бунту починають ототожнювати себе з основним загалом культурного прошарку українського кінематографа (Брюховецька ред., 2010, с.78-84). Таким чином маніфести творчої молоді 90-х є цікавим прикладом метафізичного зв'язку часів та поколінь.

Слід також зазначити, що ринкові відносини для кінематографа України мають характер рентабельності, до якої воліють багато режисерів. Це в свою чергу сприяло певному оновленню типології екранних героїв, якщо порівнювати фільми початку та кінця 90-х. Ми бачимо закономірний процес зміни облич, який проходить у ракурсі зникнення снобізму та появи нових амплуа (кримінальні елементи, повії, потвори, бомжі та інші) (Зубавіна, 2007,

с.296). Екранізації займають вагоме місце серед фільмів першої половини 90-х. Такий важливий фактор як відсутність школи драматургів в Україні став причиною звернення режисерів до класики літературних жанрів. Відбулось це через брак оригінальних українських сценаріїв (Брюховецька, 2003, с.448).

Слід зазначити, що Український кінематограф на початку 2000-х років набирає оберти, так зростає попит щодо виробництва комерційного кіно. Виробники комерційного кіно ігнорували критерії якості, почалось наслідування голлівудського або російського неякісного кінопродукту. Так, за роки незалежності український кіновиробник майже не дочекався державної підтримки, ані фінансової, ані юридичної. Кіновиробництво жебракувало, фільми випускались у мінімальній кількості, проте з неймовірними труднощами. Українські фільми нерідко випускались в одній копії та не потрапляли до широкого кола глядачів або у прокат, їх не показували по телебаченню.

Поява молодого покоління стає законним через те, що українське кіно потребувало нових сил, нових ідей та нової стилістики. Молоді працівники кіно є менш вимогливими, вони не претендують на якісь особливі умови та не висловлюють значних претензій до грошедавців. Саме тому від початку 2000-х років український кінематограф на чолі з державою бере курс на дебютантів. У 2005 році через нестачу фінансування у сфері культури та духовності долею українського кіно поступово починають

опікуватись представники комерційних телеканалів та комерційного кінопрокату. Отже, завданням держави у другій половині 2000-х років було підтримати найталановитіших серед українських кінематографістів, змінити орієнтацію з кількісних коротких дебютів на повнометражні фільми молодих режисерів. Отже, як підкреслював Роман Балаян, що короткий метр не може бути показником можливостей режисера, він може свідчити тільки про талант.

Висновки

Сучасне українське кіно неможливе без появи нового героя на екранах. Умови сьогодення вимагають нових постатей відповідно до зміни політичної ідеології країни та появи нових авторів сценарію та режисерів. Молоді режисери воліють відображати події в Україні, і мають на це хист та натхнення, опрацьовуючи нові образи.

Підсумовуючи усе вищезгадане, бачимо, що український кінематограф пройшов довгий, важкий шлях. Він видозмінювався відповідно до ідеологій політичних систем та шукав нові шляхи задля створення нової сторінки національного кінематографа та нових героїв на українських екранах. Вивчаючи надбання дослідників української та світової кінематографії, робимо висновок про те, українські науковці не лише широко використовували досвід та знання в розділі методології, але й робили успішні спроби зробити власний внесок у цю галузь кінознавства.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брюховецька, Л.І. ред., 2010. *Проблема виживання. Українське кіно від 1960-х років*. Київ: Кіно-театр.
- Брюховецька, Л.І., 2003. *Приховані фільми: Українське кіно 1990-х*. Київ: АртЕк.

Брюховецька, Л.І., 2008. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки. Теорія та історія культури*, 75, с.78-84. Доступно: <<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/6738?show=full>> [Дата звернення 10 серпня 2019].

Горпенко, В.Г., 1999. *Українське кінознавство: роздуми про майбутнє*. Київ: Компас.

Зубавіна, І.Б., 2007. *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Київ: ФЕНІКС.

Зубавіна, І.Б., 2008. *Час і простір у кінематографі*. Київ: Щек.

Ілленко, Ю.Г., 1999. *Парадигми кіно*. Київ: Абрис.

REFERENCES

Briukhovetska, L.I. ed., 2010. *Problema vyzhyvannia. Ukrainske kino vid 1960-kh rokiv* [The problem of survival. 1960s Ukrainian cinema]. Kyiv: Kino-teatr, pp.215-245.

Briukhovetska, L.I., 2003. *Prykhovani filmy: Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk.

Briukhovetska, L.I., 2008. Viina kultur chy zahroza asymiliatsii? Ukrainian Poetic Cinema as a Factor of National Affirmation [The culture war or the threat of assimilation? Ukrainian Poetic Cinema as a Factor of National Affirmation] *Naukovi zapysky. Teoriia ta istoriia kultury*, [online] 75, pp.78-84. Available at: <<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/6738?show=full>> [Accessed 10 August 2019].

Horpenko, V.H., 1999. *Ukrainske kinoznavstvo: rozdumy pro maibutnie* [Ukrainian film studies: reflections on the future]. Kyiv: Kompas.

Illienko, Yu.H., 1999. *Paradyhmy kino* [Cinema paradigms]. Kyiv: Abrys.

Zubavina, I.B., 2007. *Kinematohraf nezaleznoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: trends, films, figures]. Kyiv: FENIKS.

Zubavina, I.B., 2008. *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Shchek.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Александр Полищук^{1а}, Росина Гуцал^{2а}

¹ доктор философских наук, профессор; e-mail: prokurator2007@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9838-7105

² кандидат искусствоведения, доцент; e-mail: rosina_r@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9343-9690

^а Хмельницькая гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, Україна

Аннотация

Цель исследования – изучение развития украинского кино с учетом исторических событий и реалий, которые имели место при появлении отечественного кинематографа. Отследить условия возникновения новой волны молодого кино и появления нового героя. **Методология исследования.** В ходе исследования был проведен сравнительный анализ изучения украинского кинематографа и применены следующие методы исследования: метод сравнения; дескриптивный метод; структурный

метод; контекстуальний метод. **Новизна дослідження** – найти новые имена – героев молодого кино на современном этапе развития украинского кинематографа. **Выводы.** В статье представлен материал об изучении украинского кино, как исторических событий прошлых лет, так и на данном этапе, с учетом появления на экране молодого поколения и нового героя.

Ключевые слова: киноискусство; киноведение; кинематограф; режиссер; кинопроцесс; украинское кино; критика; герой; коммерческое кино; молодое поколение

UKRAINIAN CINEMA FORMATION AND DEVELOPMENT

Oleksandr Polishchuk^{1a}, Rosina Hutsal^{2a}

¹ Doctor of Philosophy, Professor;

e-mail: prokurator2007@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9838-7105

² Ph.D. in Art Criticism, Associate Professor;

e-mail: rosina_r@ukr.net; ORCID: 0000-0002-9343-9690

^a Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Khmelnytskyi, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to investigate the development of Ukrainian cinema, taking into account historical events and realities, in which took place the of national cinema emergence. Trace the conditions for the new wave of young kin and the emergence of a new hero. Highlighting the historical events of Ukraine at the present stage, which not only changed the ideology of the country, but also became the impetus for new themes in cinema. **The research methodology.** The analytical and comparative analyses were conducted in the study of Ukrainian cinematography and the following research methods have been applied, namely: methods for comparing different spatial variants in the framework of a single screen reality. A descriptive method, which is based on a detailed description of the plot, characters and the essence of the conflict; a structural method of which is inherent symbiosis with synergetic; contextual method exists on the basis of studying the context of the art work. **The scientific novelty** of the article consists in finding new names of young cinema heroes at the present stage of Ukrainian cinema development. **Conclusions.** The article presents material on the study of Ukrainian cinema, as of historical events of the last day and at the present stage, taking into account the emergence of the young generation and the new hero on the screen.

Keywords: cinema; film studies; cinema; director; film process; Ukrainian cinema; critic; hero; commercial cinema; young generation



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

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185700

УДК 791

РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФА У ЖИТТІ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ

Ірина Гавран^{1а}, Яна Попова^{2а}

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

² асистент кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: byfonnnn@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2509-9556

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

Ключові слова:

кінематограф;
сучасність;
фільм;
мистецтво;
екран;
вплив

Анотація

Мета роботи – аналіз історичних та сучасних чинників зародження кінематографа, його впливу на свідомість людини. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальнонаукових принципів: культурологічного, психологічного, соціологічного структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць щодо напрямку творів екранного мистецтва (фільмів, серіалів). **Наукова новизна** дослідження полягає у новому підході до сприйняття сучасної людини кінематографа, його впливу на свідомість та тенденції розвитку екранних мистецтв. **Висновки.** Згідно з аналізом дослідженого матеріалу з'ясовано, що кінематограф має велику вагу у житті людини, як розважальна функція; він несе також і пізнавальну та розвивальну функцію. Кінематограф допомагає глибше проникнути в драматургічні, прозові твори великих класиків і ознайомлює з творами сучасних авторів.

Як цитувати:

Гавран, І. та Попова, Я. (2019). Роль кінематографа у житті сучасної людини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.181-187.

Постановка проблеми

Відсутність контролю над кіноіндустрією, а саме неконтрольована подача інформації різної аудиторії яка, зрештою має згубливий вплив на формування свідомості людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Тема впливу кінематографа на життя людини залишається зацікавленою у ба-

гатьох психологів, соціологів та культурологів, серед них можна назвати роботи «Медіапсихологія» (Винтерхофф-Шпурк, 2007), «Кінематограф у житті сучасної людини» (Марченко, 2014), «Розуміння медіа: зовнішні розширення людини» (Маклюен, 2007), «Онтопсихологія» (Менеґеті, 1996). Як зазначав науковець, Г. Мельник (1996, с.160) у своїй роботі «ЗМІ: психологічні процеси та ефекти», що: «Широкий набір підходів та перспектив може бути застосований для проведення експериментів

та досліджень у сфері медіа-психології. Наприклад, що стосується соціальних перспектив, то в даному випадку дослідження фокусується на всіх типах медіа, які включають такі актуальні теми, як: насильство, расова та гендерна дискримінація».

Мета дослідження

Проаналізувати історичні та сучасні фактори зародження кінематографа та з'ясувати фактори впливу на свідомість людини засобами мистецтва екрану.

Виклад основного матеріалу

Кіно – єдиний вид мистецтва, який займає унікальне місце в сучасному світі та в житті людини. Кінематограф це цілий соціальний інститут, він впливає на життя суспільства, формуючи свідомість глядача. Так, кінематограф постійно дивує глядача новими досягненнями, а саме: нові покращені технічні засоби та ідеї, таким чином кіно об'єднує наше суспільство. Слід сказати, що між глядачем та кінематографом існує нерозривний зв'язок, який може передавати наші почуття, звички, традиції. Кінематограф ледь не єдине мистецтво, яке може занурити глядача у світ його ілюзій та мрій. Доцільно зауважити, що зараз кіноіндустрія здатна охопити майже всі сфери суспільної свідомості. Кіно допомагає глядачу подивитися на своє життя з іншої сторони, але не може замінити собою реальне життя, це лише ілюзія, яка занурює людину в вигаданий світ своїх мрій. Тому, кіноіндустрія звільняє глядача від переживань реального життя, побуту та проблем. Отже, кіно об'єднує людей і це одна з найважливіших функцій. Кіноіндустрія допо-

магає глядачам знайти відповіді на докучливі питання, але основою фільму є його емоційність. Слід зауважити, що при перегляді кінострічки глядачі отримують великий спектр емоцій – від сміху до жаху. Разом з кіногероями глядач починає переживати, дивуватися, радіти й іноді закохуватись, ніби проживає життя, але іноді кіноіндустрія відкривається з іншої сторони.

У ході дослідження з'ясовано, що сьогодні велика кількість соціологів всього світу сперечаються за вплив кінематографа і телебачення на свідомість людини. Вбивства на екрані, жорстокі комп'ютерні ігри, цинізм розвивають у людини жорстокість і моральні відхилення. Отже, проаналізувавши різні джерела в засобах масової інформації, статтях, монографіях були виявлені певні глядацькі переваги, а саме: сучасна людина віддає перевагу розвагам (комедія, кримінал, телешоу, фільми жахів), а документальні, історичні та науково-популярні фільми відійшли на третій план.

Слід зауважити, що в Україні зареєстровано один з найвищих у світі рівнів злочинності, а підліткова злочинність набуває великих масштабів. Соціологи вважають, що саме це і є наслідком фільмів жахів, бойовиків, та усіх фільмів, де є сцени насильства та вбивства. З появою мережі Інтернет, доступ до світової фільмографії став необмеженим та цілодобовим. Відтепер будь-яка людина чи дитина, може дивитися фільми он-лайн. Саме тому розробляються програми батьківського контролю, які запобігають перегляду кадрів зі сценами насильства та жорстокості.

Кінематограф формує світогляд людини, збагачує її, але цим володіють не всі фільми. Психологічний вплив на люди-

ну – це той фактор, через який постійно сперечаються психологи та соціологи. Після перегляду фільму або телесеріалу у людини може змінювати внутрішній стан, поведінка, характер. Одна з особливостей кінематографа – це передача задуму творця. Для того, щоб глядач замислився над змістом, ідеєю та проблемами, які вклав у фільм режисер, треба вкладати зміст «міжстроково». На жаль, у сьогоденні не всі режисери вкладають певний та глибокий зміст у фільм. Фільм – це світ ідей, мрій, які людина реалізує у своїй свідомості.

Так, якщо порівняти фільми минулого десятиліття і сучасності, то можна побачити процес розвитку як в кращу (технологія, колір, подача) сторону, так і в гіршу (зростання злочинності у підлітковому віці, руйнування моральних принципів). Але існує і третя думка, як зазначив А. Менегеті (1996, с.177): «Кіно навряд чи здатне змінити людину, але воно повинно до цього прагнути». Це означає, що кіно має вплив на людину, але відповідальність несе сама людина. Глядач обирає який фільм дивитися і що сприймати до уваги, а що відкидати.

Звернімо увагу на те, що будь-яку соціальну проблему можна розглянути у творах кіно. На жаль пропаганда в кіноіндустрії існує у всіх країнах, зокрема і в Україні. Вона проявляється у формі боротьби з нацизмом, виховання любові до власної Батьківщини, пояснення що таке любов та насолода. Але всім відомо, що є негативні фактори пропаганди. Через телебачення та кіно також пропагують жорстокість, насилля, лихослів'я. Через кінопродукцію, розраховану на масового споживача, дуже зручно пропагувати та змінювати масову думку.

Сучасне суспільство стало прив'язане до перегляду кінофільмів у вільний

час. Не знайти людини, яка не дивилася фільм у вільний час чи вихідний, особливо молодь. Зараз, на жаль, на питання почитати книгу чи переглянути фільм, відповідь одна – фільм. Як пишуть мас-медіа витрачається багато часу для перегляду того чи іншого фільму, і на жаль фільми не змістовні (пусті комедії, фільми жаків), які не несуть в собі глибокої ідеї. В результаті зрозуміло, що перегляд кінофільму не завжди є корисним для глядача.

Доцільно сказати, що теоретик медіа-освіти Марк Маклюєн (2007, с.128) відносить кіно до «гарячих» засобів мас-медіа, до таких, які повністю опановують глядацьким сприйняттям і змушують глядача ідентифікуватися з героями фільму, а іноді й з самою кінокамерою. Існують злочини, які повторили з медіа продукції. Це рідкісне явище, але якщо таке відбувається, то ЗМІ завжди в центрі уваги. Отже, можна зробити висновки, що якщо людина піде на злочин після того, як подивилася кримінальний фільм або серіал, то ця людина з відхиленням у психіці. У багатьох країнах світу громадські організації виступають із заявами, які вимагають обмеження насильства й жорстокості на екранах та в інтернеті. Деякі працівники кіноіндустрії погоджуються з подібними заявами та підтримують їх. Але вчені, соціологи, та психологи досі не можуть відповісти на питання, чи є зв'язок зі злочинами у реальному житті та насиллі з екранів.

Доцільно зауважити, що існує декілька теорій роз'яснення цієї проблеми:

- теорія катарсична, згідно з якою перегляд і уявна участь в актах насильства знижують імовірність його реального застосування;
- теорія десенсибілізації говорить про те, що регулярний перегляд сцен на-

сильства робить сучасного кіноглядача все менш сприйнятливим до жорстокості на екрані. Виявлено, що така людина більше готова до жорстокості у реальному житті;

- теорія збудження – перегляд сцен насильства веде до сильного збудження, яке може перерости в агресію. Ця теорія була найбільш популярна у радянські часи. Зараз багато хто готовий посперечатися з нею;
- теорія дізінгібіції стверджує, що звикання глядача до кадрів насильства та жорстокості, послаблюється стримуальною дією соціальних санкцій, спрямованих проти скоєння правопорушень;
- теорія стимулювання стверджує, що перегляд сцен насильства підвищує готовність до агресії;
- теорія гальмування – сцени насильства повинні викликати страх перед власною агресивністю; «...це гальмує реальне. Агресивна поведінка», писали теоретики Б. Дженнінгз і С. Томпсон (2004, с.36);
- теорія відсутності впливу – базується на експериментах та дослідах, які доводять, що кінематограф, який вміщує в себе сцени жорстокості та насилля не впливає на реальне життя людини.

Як зауважує науковець Т. Смотров (1999), «Виникає питання про свободу вираження поглядів в кіномистецтві. Великі визнані шедеври кінематографа наповнені вбивствами, насиллям, жорстокістю, кров'ю, агресією. Наприклад, Л. Бунюеля "Андалузський пес" починається сценою розрізання ока бритвою. Перша сцена фільму "Андалузський пес" придумана С. Далі. І як можна виключити з історії кінематографа такі імена, як Ф. Коппола, М. Скорсезе, К. Тарантіно,

А. Куросава або А. Балабанов і навіть С. Ейзенштейн? Якщо вдуматися, фільми цих режисерів не славили насильство, а виховують відразу до нього» (1999). Фільми з насильством та жорстокістю мають велику популярність, і припинити випуск таких фільмів неможливо. Необхідно знаходити й підносити молоді «правильне» кіно, яке привносить в особистість індивідуальності й виступає фактором інтеграції та особистісного розвитку. Теоретик онтопсихології А. Менегетті (1996, с.344) розповів: «Я розробив проектний діагностично-терапевтичний метод "Сінемалогія", що полягає в спільному перегляді та обговоренні спеціально відібраних фільмів».

Німецький теоретик П. Вінтерхофф-Шпурк (2007, с.79) також використовував цю оригінальну методику, але для подолання різних емоційних проблем. Методика полягала в перегляді спеціально відібраних художніх фільмів, де герої стикаються з проблемами, що існують у реальному житті. Подібним чином кінопродукцію можна використовувати в роботі з молодими людьми, що спрямована на надання допомоги в особистісному і професійному самовизначенні, супроводі вибору життєвого шляху.

Відзначимо, що кінематограф має великий вплив на сучасну людину. Існують як позитивні, так і негативні якості впливу. При «правильному» виборі кінотвору можна уникнути негативних змін свідомості, поведінки та звичаїв людини.

Новизна дослідження

Вплив на свідомість людини кінематографом – питання досі не закрите, відповідно, кінематограф розвивається с кожним роком, а саме: сюжети змінюються, кіно все більше потребує

екшену. Так, багато соціологів, психологів, теоретиків з кіно стверджують, що кінематограф не має згубного впливу на сучасну людину. Фільми з насиллям прищеплюють глядачу ненависть до насилля, певною мірою страх, що означає обережність та застережливості людини у житті.

У ході дослідження виявлено, що злочиння, зроблені після перегляду фільму чи серіалу, займають маленький відсоток. Люди старшого покоління впевнені, що всі біди через телебачення та «неправильне» кіно. Тому новизна нашого дослідження базувалась на доказах того, що кіно не має згубного впливу, а навпаки, може прищепити любов до мистецтва, ознайомити з творами великих режисерів, літераторів, письменників. Попри те, що кінематограф займає велику роль у житті людини як розважальна функція, він несе також і пізнавальну та розвивальну функції. Кінематограф допомагає глибше проникнути в драматургічні, прозові твори великих класиків і ознайомлює з творами сучасних авторів.

Висновки

Як показали експериментальні дані, кінематограф має суттєвий вплив на людину. Він невід'ємна частина людського життя. Сучасна людина багато бере із кінофільмів, як поганого так і позитивного. Сучасна людина стала більш жорстка, нечуттєва. Але кіно – це витвір мистецтва. Гра акторів, робота режисера – це мистецтво. Існують фільми, які несуть в собі моральні якості, добро, розум. При виборі «правильного» фільму питання негативного впливу відпадає само собою.

Відсутність контролю над кіноіндустрією, а саме неконтрольована подача інформації різної аудиторії, яка, зрештою, має згубний вплив на формування свідомості людини – така проблема була поставлена перед дослідженням. І було доведено, що кінематограф в більшому відсотку має позитивний вплив на свідомість сучасної людини, на її свободу вибору, звички, традиції.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Винтерхофф-Шпурк, П., 2007. *Медиапсихология. Основные принципы*. Перевод с немецкого. Харьков: Гуманитарный Центр.
- Брайант, Д. и Томпсон, С., 2004. *Основы воздействия СМИ*. Перевод с английского В.В. Кулеба, Я.А. Лебедеко. Москва: Вильямс.
- Маклюэн, Г.М., 2003. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Перевод с английского В. Николаева. Москва: Кучково поле.
- Марченко, І., 2014. Кінематограф у житті сучасної людини. *Буський медіа-портал*. [online] Доступно: <<https://vbusk.com/cikavo/kinematograf-zhizni>> [Дата звернення 15 вересня 2019].
- Мельник, Г.С., 1996. *Mass Media: Психологические процессы и эффекты*. Санкт-Петербург.
- Менегети, А., 1996. *Онтопсихология: практика и метафизика психотерапии*. Москва: Онтопсихология.
- Смирнов, В.М. та Смотров, Т.Н., 2011. Роль кінематографа в становленні суб'єктивної картини життєвого пути личности. В: *Психология образования в XXI веке: теория и практика: Международная научно-практическая конференция*. Волгоград, Россия, 14–16 сентября 2011. Волгоград.

REFERENCES

- Vinterkhoff-Shpurk, P., 2007. *Mediapsikhologiya. Osnovnye printsiipy*. [Media psychology. Basic principles]. Translation from German. Kharkiv: Gumanitarnyi Tsentri.
- Braiant, D. and Tompson, S., 2004. *Osnovy vozdeistviia SMI* [Fundamentals of media exposure]. Translated from English Kuleba, E.A. Lebedenko. Moscow: Viliams.
- Makliuen, G.M., 2003. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniia cheloveka* [Understanding Media: Human Extensions]. Translated from English by V. Nikolaev. Moscow: Kuchkovo pole.
- Marchenko, I., 2014. Kinematohraf u zhytti suchasnoi liudyny [Cinematography in the life of modern man]. *Busk media portal*. [online] Available at: <<https://vbusk.com/cikavo/kinematograf-zhizni>> [Accessed 15 September 2019].
- Melnik, G.S., 1996. *Mass Media: Psikhologicheskie protsessy i efekty* [Mass Media: Psychological processes and effects]. Sankt-Peterburg.
- Menegeti, A., 1996. *Ontopsikhologiya: praktika i metafizika psikhoterapii* [Ontopsychology: practice and metaphysics of psychotherapy]. Moscow: Ontopsikhologiya.
- Smirnov, V.M. and Smotrova, T.N., 2011. Rol kinematografa v stanovlenii subektivnoi kartiny zhiznennogo puti lichnosti [The role of cinema in the formation of a subjective picture of a person's life path]. In: *Psychology of Education in the 21st Century: Theory and Practice: International Scientific and Practical Conference*. Volgograd, Russia, 14–16 September, 2011. Volgograd.

РОЛЬ КИНЕМАТОГРАФА В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

Ирина Гавран^{1а}, Яна Попова^{2а}

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

² ассистент кафедры тележурналистики и мастерства актёра; e-mail: byfonnnn@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2509-9556

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

Аннотация

Цель работы – анализ исторических и современных факторов зарождения и развития кинематографа, а также влияния на подсознание и сознание человека. **Методология исследования** заключается в применении общенаучных принципов: культурологического, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических произведений экранного искусства (фильмов, сериалов). **Научная новизна** работы заключается в новом подходе к восприятию современного человека кинематографа, его влияние на сознание и тенденции развития экранных искусств. **Выводы**. Согласно анализу исследуемого материала было установлено, что кинематограф занимает важную роль в жизни человека, как развлекательная функция; он также несет когнитивную и развивающую функцию. Кино помогает глубже проникнуть в драматические, произведения прозы большой классики и познакомиться с произведениями современных авторов.

Ключевые слова: кинематограф; современность; фильм; искусство; экран; влияние

THE ROLE OF CINEMATOGRAPHY IN THE LIFE OF A MODERN PERSON

Iryna Havran^{1a}, Yana Popova^{2a}

¹ Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

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

² Assistant Professor, Television Journalism and Acting Department;

e-mail: byfonnnn@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2509-9556

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

Abstract

The purpose of the article is to analyze the historical and modern factors of the cinema birth, all the spectra of its development. **The research methodology** of the article is to apply the general scientific principle of cultural, structural and analytical methods in the analysis of theoretical works of theatrical direction and works of screen art (films, serials). **The scientific novelty** of the work consists in a new approach to the perception of the modern man of cinema, its influence on the consciousness and tendencies of the development of screen arts. **Conclusions.** Even though cinema plays a major role in human life as an entertainment function, it also has a cognitive, developmental function. Cinematic art helps to penetrate deeper into dramaturgical works, prose the works of great classics and introduce the works of contemporary authors.

Keywords: cinema; film; art; screen



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185704

УДК 792:791(477)

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР І КІНЕМАТОГРАФ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ТА НОВАТОРСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ****Роман Ширман^{1а}, Діана Мирошниченко^{2а}**¹ заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: ROM_NAT@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4900-7791² магістрант кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: dianataimanova@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7076-4159^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**українське мистецтво;
театр;
кінематограф;
художній образ;
модернізм;
новаторські концепції**Анотація**

Мета роботи – дослідження процесу розвитку та взаємодії українського кінематографа та театру ХХ століття у контексті світового видовищного жанру, виявлення новаторських тенденцій, характерних для історичних умов того часу. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні емпіричного, теоретичного та структурно-функціонального методів, спрямованих на накопичення фактичного матеріалу, порівняння окремих параметрів і сукупних ознак досліджуваних об'єктів, спостереження за динамікою розвитку жанрових розмаїть та встановлення відмінностей і подібностей між ними, а також, при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку та творів екранного та театрального мистецтва. Спираючись на аналітичний метод дослідження проведено аналіз історичних умов, літератури, подій, факторів впливу на кіно та театр у мистецькому просторі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ході кінознавчого аналізу виявлено актуальні тенденції та пріоритети розвитку українського кінематографа і театру першої половини ХХ століття. **Висновки.** Характерні для початку ХХ століття кризові явища (війни, революції та соціальні конфлікти) сприяли створенню депресивного стану соціуму на теренах Західної та Східної Європи та визначили умови створення нового напрямку мистецького розвитку – модернізму. Український театр і кінематограф на початку ХХ століття набули нових рис та аспектів взаємодії: сформувався новий суб'єктивний підхід митця до творчого процесу, на базі сталих традицій виникли новаторські тенденції у методах поєднання різних компонентів часу і простору в межах єдиної екранної реальності. Модернізм надав видовищним жанрам мистецтва додаткових можливостей: ефективно впливати на свідомість глядача через нові засоби художнього мислення, відтворюючи реальний навколишній світ і світогляд людини, заглиблюючись в її духовний стан і особисті переживання.

Як цитувати:Ширман, Р. та Мирошниченко, Д. (2019). Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.188-199.

Постановка проблеми

Мистецтво початку ХХ століття відзначилося появою модернізму – світосприйняття, що передбачає нетрадиційну форму й неоднозначну, глибинну сутність явища. Розмаїття модерністських напрямків відкрило можливість творчого пошуку для обдарованих естетичним почуттям особистостей і таких, які позбавлені його. Образні перетворення, властиві справжнім мистецьким творам, було демонстровано у Західній та Східній Європі на початку ХХ століття, та в нашому дослідженні більше уваги ми приділили Україні та вітчизняній культурі. В той час, коли західноєвропейські діячі, митці і літератори творили в стилі модерну на межі століть, українська культура того часу не мала визначеної доби модернізму.

Актуальність обраної теми обумовлена недостатнім рівнем розкриття й дослідження методології української кінознавчої думки, її специфіки та ролі в сучасному кінематографічному процесі. Дослідження теорії кіно важливе для формування певної методологічної структури кінознавства. Українські кінознавці використовують різні методи аналізу та форми подачі матеріалу, але можна простежити спільні тенденції, що укріплюють термінологічну базу кінознавства як науки.

В міру того, як кінематограф виокремлювався в нову мистецьку течію, вбираючи і трансформуючи риси попередніх художніх надбань, теоретична думка узагальнювала й координувала творчий процес. Перші світові кінознавчі праці з'явилися ще на початку ХХ ст. У них досліджувалися відмінності основних компонентів кінотвору від відповідних компонентів театру, соціологія фільму.

Мистецтвознавці Р. Канудо, А. Антуан, Л. Делюк вивчали специфіку кіно, німецькі кінознавці Р. Арнхейм і З. Кракауер досліджували кінематограф, використовуючи методику психології і соціології, Ж. Садуль та А. Базен зверталися до вивчення онтології кінематографа поряд із дослідженням взаємодії кіно з іншими видами мистецтва. Наприкінці 60-х років ХХ ст. виник такий напрям, як кіносеміотика, що при аналізі фільму використовує методику лінгвістики.

Під впливом нових тенденцій західної культури театральне і кіномистецтво України на початку ХХ століття здолало прірву між старим традиційним у театрі та документально-етнографічним у кіно. Кіномистецтво України у період 20-х – 30-х років ХХ століття визначилося новаторськими тенденціями у творчості О. Довженка, І. Кавалерідзе, Л. Курбаса, М. Охлопкова, братів Кауфманів, Ф. Лопатинського. На жаль, кінострічок, які знімали вищезгадані кінорежисери, залишилося небагато – більшість їхніх творів було знищено у 30-ті роки.

Доля українського модернізму склалася трагічно: формуючись у контексті європейських новацій, переживши пролетарську революцію, стиль модерну в 30-ті роки ХХ століття зазнав спочатку переслідувань, а потім і методичного винищення. Причому винищення не тільки фізичного (розстріли та табори), а й духовного – протягом подальших десятиліть навіть згадки про багатьох талановитих митців чи розмаїття їхніх художніх засобів на початку ХХ століття в Україні стають неможливими.

В історію української культури червоною стрічкою увійшло ім'я Леся Курбаса. Його творчість сьогодні відома всім, хто має причетність до театального мистецтва в Україні. А от за часи відлиги,

у 60-ті роки ХХ століття повертали це ім'я українській культурі справжні сміливці – юні тоді Лесь Танюк та Неллі Корнієнко. Молодих ентузіастів не спинило те, що їхня діяльність у ті часи могла завершитися переслідуванням або навіть, і ув'язненням. У науковому доробку видатних діячів української культури цілий масив досліджень, присвячених творчості Леся Курбаса: театральній естетиці театру Леся Курбаса присвятили свої праці у формі статей та спогадів Н. Корнієнко (1987, с.9), Н. Бажан (1987, с.2).

До теми аналізу українського театрального мистецтва початку ХХ століття звернулися науковці-мистецтвознавці: Н. Чечель «Українське театральне Відродження» (1993, с.16), Д. Антонович «Триста років українського театру. 1619–1919» (2003, с.122), А. Веселовська «Український театральний авангард» (2011, с.202). Особлива зацікавленість науковцями темою мистецького розвитку та еволюції театрального жанру та кінематографа проявилась в останні роки. В цьому контексті заслуговують на увагу праці «О художественной культуре модернизма: в развитие одной идеи» (Щедрин, 2011), «Березільська культура: Історія, досвід» (Єрмакова, 2012).

Науковий інтерес до синтетичної природи кіномистецтва, методів поєднання різних компонентів часу і простору в межах єдиної екранної реальності не згає і нині. Столітній період досліджень ствердив самобутність кіномистецтва, і тому на тлі жанрового розмаїття виникають нові можливості та форми сприйняття і водночас – нові питання.

Мета дослідження

Метою дослідження є спроба визначити основні аспекти розвитку і тран-

сформації українського кінематографа і театру на початку ХХ ст., виявлення новаторських тенденцій, характерних для історичних умов того часу.

Виклад основного матеріалу

Український театр, зазнавши кардинальних післяреволюційних змін, за одне десятиріччя – 20-ті – 30-ті рр. – долає шлях від етнографічно-побутового до психологічно-реалістичного або навіть принципово новаторського. Кіномистецтво оперує «зафільмованими» історіями або хронікою подій; кінострічка назавжди фіксує світ, який створює кінорежисер. Тому, коли йдеться про новаторські тенденції у кінофільмах українських режисерів 20-х – 30-х років, ми часто звертаємося до статей у тогочасних журналах, або до спогадів тих, хто пережив наступні трагічні десятиліття.

Стосовно театрального та кіномистецтва у радянську добу існувала варіативність трактування реалізму, натуралізму, модернізму та соціалістичного реалізму, що стало основою появлення нового художнього образу в театрі й кіно в пошуках духовних ідеалів та засобів виразності у контексті європейських мистецьких тенденцій першої третини ХХ століття.

Міркування театрального критика Я. Мамонтова, безперечно відповідали пафосу й духу статей Радянської України, але все ж таки вирізнялися з-поміж інших дописів об'єктивним поглядом на стан театрального життя. Дана цитата увійшла у збірку «Театральна публіцистика» 1967 року як свідчення певної «відлиги» того періоду. Але все-таки, Я. Мамонтов вважав, що можна зберегти індивідуальне «обличчя» кожного теа-

тру в межах одного панівного варіанту творчості – реалізму: «Мистецька культура нашого театру на новій фазі життя його мусить розвиватися під знаком національної форми (в зазначеному розумінні). Чи означатиме це стильову однотиповість театру наступних років? Чи можна разом з Л. Курбасом чекати на «стилістичну уніфікацію» цієї доби? Я переконаний у протилежному: мені здається, що уніфікація стилю на високому мистецькому рівні неможлива і що «національна форма» нашого театру на новій своїй фазі буде виявлятися й розвиватися саме в боротьбі різних стилів та жанрів, цебто в мистецькому самовизначенні окремих театрів. Певна річ, що на радянському ґрунті навряд чи утвориться та вакханалія, що характерна для сучасного буржуазного мистецтва. Але заперечувати можливість будь-яких стильових розходжень та змагань – це значить заперечувати нормальний розвиток стильової культури» (Мамонтов, 1997).

Стаття Л. Курбаса «Треба перемінити окуляри» в виданні «Радянський театр» є по суті відповіддю на вищезгадану статтю Я. Мамонтова у питанні стилю як єдиного мистецького шляху театру. Л. Курбас (1929, с.38) зазначив, що визначення роботи театру «Березіль» як театру «експресивного реалізму» було кроком, спрямованим на доведення до абсурду «напрямової однородності, викликати саме поняття реалізму на сторінки нашої преси, на перевізування його на дискусійній трибуні». Режисер вважає, що «...диференціація театрів мусить піти за зовсім якоюсь іншою ознакою, чи то за типом підготовленості глядача (до якого театр прив'язаний), чи то, як раніш траплялося – будуть існувати різні школи...».

У радянській критиці натуралізм як мистецький напрямок відокремлювався в реалізм – відтворення «правди життя», «типових героїв у типових обставинах» на відміну від натуралістичних депресивно-фізіологічних рухів сюжету та характеристик дійових осіб. Але як визначив подальший розвиток радянського театру, реалізм був ідеологічним проектом, винайденим для виправдання соцреалізму. Тому запеклі дискусії довкола стилю (або напрямку) реалізм – з розмаїттям визначення – та прагненням віддати належне й виштовхнути його на рівень Ренесансу або Бароко займали панівне місце у дослідженнях мистецтвознавців й літературознавців доби Радянського Союзу.

Мистецтво театру – це гра, в яку включений глядач – отже, реалістичні (натуралістичні) елементи у театрі покликані для формування певної відповідності у сприйнятті реципієнта. Але обов'язково ці елементи мають бути художньо перетворені, якщо йдеться про театр, як мистецтво, а не про ілюстрацію літературного тексту драматургічного матеріалу. У свідомості глядача формується низка вражень, причому наступні, більш пізні співвідносяться з попередніми, що їх було сприйнято. Отже, цілісність враження від вистави складається з багатьох компонентів – сценографії, музичного оформлення, акторської гри – узгоджених єдиним режисерським рішенням, що ми визначаємо, як образ вистави. «Якщо на сцені щось є тільки самим собою, якщо воно не є одночасно чимось іншим – воно не образне... – зазначає чеський сценограф Й. Свобода, – розгортання протилежностей, формування напруженого поля між ними, згортання їх у певну єдність, сповнену напруги – такою є сутність

мистецтва театру» (Михайлова, 1978, с.205).

Отже, «реалізм» у театрі є вигаданим напрямком, що виправдовував радянське ідеологізоване мистецтво, яке торувало шлях «соціалістичному реалізмові». Крім Радянського Союзу напрям «реалізм» не мав такого теоретичного та практичного масштабу ні в одній країні світу. Відповідно до театрального мистецтва характеристики «реалізму» цілком вкладаються у риси «натуралізму», «побутовізму» або «етнографізму».

Загальне визначення явищ мистецтва й літератури початку ХХ ст., що відійшли від традицій реалістичного зображення світу та створили новий підхід у відтворенні буття – модернізм. Основна риса творчості модерністів – створення образу за принципом розгалуженої асоціативності та відповідність вільної виразності форм характеру світовідчуття або переживання митця.

Модерністи свідомо вважали власну творчість елітарною й здебільшого утверджували превалювання форми над змістом. На зміну натуралістичній об'єктивності з'явилася художня суб'єктивність, а реалізм заступила нова, змодельована модерністами, реальність. Звідси найрізноманітніші художні засоби – «потік свідомості» в літературі, процес перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки, – тобто абстрактні форми, що не відображають дійсності, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою, а також граничний психологізм та ірреальність, візуальна поезія, колаж та фотомонтаж – словом, суцільне експериментаторство, що має на меті створення «нової реальності».

Модернізм дає можливість думати про невідповідність сутності та явища, методу і напрямку. В літературі, театральному мистецтві взаємодіють різні естетичні тенденції, – поширеність символічних, типових образних моделей, нігілізм, що виходить за межі суспільних відносин, – все, що дає можливість об'єктивно розв'язувати проблему людини і людського буття.

Передчуття першої світової війни породжує концепцію абсурду, що охоплює всі сфери людського існування. Звідси – ідея безсилля та приреченості індивідуума. Одна з модерністських концепцій – поєднання колективізму з ідеєю насильства, несправедливості, перевагою інтересів суспільного над інтересами особистості таким чином, що будь-який вияв індивідуальної свідомості сприймається як протест, захист особистої людської гідності.

Перша світова війна розмежувала дві культурні доби. Безпрецедентна за своїм тотальним характером, за масштабами руйнацій і смертей, війна продемонструвала контраст між успіхами наукової думки й застосування її до аморальної та безглуздої мети. Це ще сильніше ставило під сумнів етичну цінність розуму та гуманістичну силу мистецтва.

Але попри всі випробування, модерністське мистецтво бурхливо й невпинно перебудовувалося, винаходячи нові методи й напрями, але при всій різноманітності ці течії об'єднувало тяжіння до потаємних рухів людської психіки, бажання випробувати їх можливості. «Наше завдання – ясніше побачити те, що без відома людини вирує в глибинах її душі», – говорив А. Бретон. Експериментальність – характерна риса модернізму. У порівнянні з ХІХ ст., нова

літературна стилістика – прагнення автора зафіксувати внутрішній монолог дійових осіб, в якому висловлюється багатоскладовість, мозаїчність людської свідомості, зацікавлення патологічними станами психіки; спроби розібратися «зсередини» в явищах агресивності, жаху, ізоляваності і, взагалі, в гомоні та шаленстві світу.

Кожна людина бачить світ крізь призму власних переживань. Кінематограф – це емоції, закарбовані завдяки акторській грі у часі. Зламний момент, а саме XIX–XX століття змінює спільне усвідомлення буття. Саме митці нагороджують об'єктивне сприйняття реальності об'ємністю палітри переживань, інтерпретацій і почуттів. Світ втрачає сіру вуаль і набуває різнобарвності під впливом нової ери. Знаменитий кінорежисер Федеріко Фелліні (посилаючись на статтю Наймана та вільно інтерпретуючи його), говорить: «Творчою можна вважати таку особистість, що перебуває на межі між заспокійливими, зручними для нас канонами свідомої культури, й несвідомої – первісною магмою, мороком, ніччю, морськими глибинами. Ця особливість, такий проміжний стан і робить людину творчою особистістю. Вона живе, стверджується, існує в цій суміжній смузі, щоби здійснювати певну трансформацію – сенс життя...» (Дмитрієва, 1988, с.202). Ці роздуми справедливі як для самого Фелліні, так і для багатьох інших митців XX ст. Як пише Н. Дмитрієва (1988, с.203), «...вони лавірують між алгеброю інтелекту й магмою сновидінь, з'єднуючи, зливаючи, перевіряючи одне одним – щось на кшталт готичної архітектури – одночасно конструктивної та фантастичної...». Літературний і мистецький модернізм складався на засадах ідейно-художньо-

го зближення течій та шкіл, не тільки і не стільки синхронних, а розтягнутих на десятиліття та формуючих в сукупності історію напрямку.

Як зауважує Л. Андреев (1972, с.19), «Найточніше визначення модернізму – найневизначаєме. Знищення мистецтва й перетворення його в недосяжну для пересічних смертних «вежу зі слонової кістки», заміна бруталної наочності матерії образом порожнини, абсолютної відчуженості, дискредитація розуму як одна з прикмет нового мистецтва – все це складові модернізму, і далеко не всі».

Заміна імітації на концепцію, орієнтація на новітні філософські системи, відкриття суспільних та природничих наук, щоправда, суперечить абсолютній відмові зверхності розуму та злегка відсуває повну перемогу інтуїтивності над ним. Недарма нігілістично-авангардистські маніфести дадаїстів та футуристів опиняються поруч із маніфестами, які претендують на академізм, сюрреалістів, екзистенціалістів і структуралістів та складають класичний модерністський диптих – тотальне заперечення й тотальне ствердження. Кожна новітня ідея й абсолютна істина, й водночас, нігілістичне твердження.

В першій половині XX століття в українському культурному просторі відбувся процес переосмислення багатьох історичних аспектів кіномистецтва. Криза, що загальмувала український кінопроцес, не вплинула на розвиток мистецтвознавчої думки, і кіномитці знайшли нові шляхи кінематографічного відтворення дійсності. Починаючи з 30-х років XX ст., відбувається активізація творчого потенціалу українських кінознавців. Спроби відтворення цілісної історії українського кінематографа, а також окреслення новітнього кінопроцесу

періоду незалежності України принесли успішні результати: з кожним роком з'являється дедалі більше кінознавчих досліджень, присвячених як українському кіномистецтву, так і світовому. Ця тенденція породжує надію на те, що успіхи теоретичної думки, урешті, вплинуть на позитивну динаміку розвитку практичного виміру кіномистецтва. На жаль, охопити всі наявні наукові праці і вже досліджених кінознавців, і молодих дослідників неможливо, але однозначно можна стверджувати, що в кінознавчій сфері за останні десятиліття проявилися певні тенденції, які розкривають потужний потенціал наукової думки.

Новизна дослідження

Наукові завдання статті спрямовані на виявлення основних принципів кінознавчого аналізу українського театру та кінематографа на початку ХХ століття на прикладі досліджень українських теоретиків кіно, окреслення актуальних тенденцій і пріоритетів розвитку сучасного українського кінознавства.

Методологічний інструментарій кінознавства на теренах вітчизняного дослідницького простору видозмінювався залежно від історичних координат. На авансцену світового мистецтва українське кінознавство вийшло після Жовтневої соціалістичної революції (Мартен, 1959, с.56). У творах того часу, коли основним ідейним напрямом був утверджений соцреалізм, інколи простежуються авторські засоби виразності в особистісному світосприйнятті автора й організації нового матеріалу на основі того, яким він оперує в творчому процесі. Стосовно кола теоретичних варіацій, то кінознавство зосереджувалося на вивченні виразних форм, відповідних

новим завданням кіно. Водночас, виникають новаторські риси та способи у розв'язанні творчих питань: різноманітна подача видовищного матеріалу, особливе відтворення образу кіноактором, питання кінодраматургії, теорія монтажу звуку й зображення. На фоні професійних пошуків у театральньо-видовищному жанрі з'явилися праці, присвячені дослідженню еволюції художнього образу як універсальної парадигми мистецтва.

Художній образ – індивідуалізоване узагальнення, яке виокремлює у конкретно-почуттєвій формі сутність об'єкту. Це – єдність думки і почуття, раціонального та емоційного, об'єктивного та суб'єктивного. Образ складається не тільки з матеріалу дійсності, що її переробляє творча фантазія митця, а й з його ставлення до зображуваного, й обов'язковою умовою є неповторність та оригінальність художнього образу.

Науковець О. Опанасюк (2004, с.17) у своїй праці «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм» визначає: «...Образ є не тільки зображення предмету, а і уявлення про предмет за допомоги його пізнання у його русі. Образ має різноманітні форми, пов'язані з рухом пізнання світу. Образ – спосіб пізнання, а не просто відображення явища...».

Нові принципи творчості можна віднести до зміни стосовно художнього образу – від співвіднесення образу з існуючою дійсністю, характерним для класичного мистецтва.

Митець початку ХХ століття тяжіє до глибини змісту, а форма набуває пріоритету засобами виразності – слово, колір, звук набувають автономного існування. Зміна акцентів надає реальним предметам образності завдяки контексту, що повністю змінює їхній сенс.

Стереоскопічність художнього образу модернізму створюється через міфологізацію, позачасовість, інтерпретацію, фрагментарність та деструкцію. Мистецтвознавець І. Євдошина (2002, с.14) у праці «Художня свідомість модернізму» визначає, що «...формування художнього образу опирається на інтуїтивне, містичне, асоціативне і підсвідоме. У модерністському творі форма і є зміст, сенс; традиційний художній образ роздрібнюється, його елементи абсолютизуються – об'єктивне – натуралізм; виразність – абстракція, емоційне наповнення – експресіонізм, надреальність та суб'єктивізм – сюрреалізм».

У процесі розвитку культури людства художній образ набуває різних якостей. Змінюється співвідношення дійсності та вигадки, реальності та ідеалу, загального та індивідуального, раціонального й емоційного тощо.

Естетичні переживання формуються шляхом ускладненості мистецької мови, причому не штучної, а загостреної художньої виразності.

Загострення та акцент на ту чи іншу складову художнього образу посилює активність реципієнта, тому більшість творів модерністського періоду спрямовані на інтерпретаційні зусилля читача, глядача або слухача. На нашу думку, художній образ у театральному мистецтві є поліваріантним – це і цілісне режисерське та сценографічне рішення вистави, і образне тлумачення окремих сцен та персонажів. З появою модерністського мистецького мислення формування художнього образу вистави стає обов'язковим для режисерів-новаторів Західної та Східної Європи.

Емоційний вплив на глядача справляє твір кіномистецтва, що передає певну історію. Як зазначав Роберт Мак-

кі у книзі про сценарну майстерність: «Історії задовольняють глибинну людську жагу до осмислення життєвого досвіду. Це не просто інтелектуальна вправа, а частина вельми особистого, емоційного переживання». У свою чергу, В Беньямін вважав, що «...кіно – форма мистецтва, яка відповідає зростаючій загрози життю, з чим доводиться стикатися людям, які живуть тепер. Потреба у шоковому впливі – адаптаційна реакція людини на небезпеку, що чатує на неї. Кіно відповідає глибинним змінам апперцепційних механізмів – змінам, що у масштабі приватного життя відчуває кожний перехожий у натовпі великого міста, а у масштабі історичному – кожний громадянин сучасної держави».

Безперечно, кіно – мистецтво масове, агітаційна та пропагандистська складова була підкреслена за часів Першої та Другої Світових війн. Особливості (технічні та мистецькі) кінематографа піднесли свого часу розважальну складову, поступово змінюючи її на агітаційну – як зазначав Дюамель «Я більше не можу думати про те, що я хочу. Місце думок займають образи, що рухаються. Дійсно, ланцюг асоціацій глядача цих образів переривається їхньою зміною» (Єрмакова, 2012, с.105).

Як і на межі XIX–XX століть, коли здавалося, що традиційне мистецтво (театр) буде переможене й знищене кінематографом, сьогодні виникають побоювання стосовно втрати кіномистецької складової через захоплення формальними, технічно новаторськими можливостями. Створення трьохвимірного зображення безперечно, відкриває нові обрії для кінематографа, але поки що перевага у фільмах цього формату віддається саме незвичним для пересічного глядача візуальним та аудіо

враженням. Тому кінострічки такого кшталту все-таки ближче до атракціону, ніж до мистецтва.

Висновки

Отже, незалежно від науково-технічного прогресу, що не оминає всі види сучасного мистецтва, тільки за наявності образно-художнього рішення та емоційного впливу на глядача ми можемо вести мову про мистецтво театру і кіно.

Характерні для початку ХХ століття кризові явища (війни, революції та соціальні конфлікти) сприяли створенню депресивного стану соціуму на теренах Західної та Східної Європи та визначили умови створення нового напрямку мистецького розвитку – модернізму. Український театр і кінематограф на початку ХХ століття набули нових рис та аспектів взаємодії: сформувався новий суб'єктивний підхід митця до творчого процесу, на базі сталих традицій виникли новаторські тенденції у методах поєднання різних компонентів часу і простору в межах єдиної екранної реальності. Модернізм надав видовищним жанрам мистецтва

додаткових можливостей: ефективно впливати на свідомість глядача через нові засоби художнього мислення, відтворюючи реальний навколишній світ і світогляд людини, заглиблюючись в її духовний стан і особисті переживання.

Мистецтво театру в Україні після розпаду Радянського союзу надзвичайно розвинулося. Поряд з академічними національними закладами з'явилися експериментальні театри, вистави режисерів-новаторів. Набрал силу і вітчизняний кінематограф: значна кількість кінострічок короткого метра виробництва українських студій має свого глядача як в Україні і за кордоном.

Сучасність у культурі України є яскравим прикладом карколомних змін суспільної свідомості. Сьогодні, коли наша країна крізь кров і звитягу виборює власне майбутнє, неможливо охопити всі основні тенденції подальшого розвитку мистецьких пошуків. У театральному і в кіномистецтві сучасної України зростає плеяда молодих митців, зусиллями яких вітчизняне мистецтво театру і кіно вийде на новий, світовий рівень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Андреев, Л., 1972. *Сюрреализм*. Москва: Искусство.
- Антонович, Д., 2003. *Триста років українського театру. 1619-1919*. Київ: Дніпро.
- Бажан, Н., 1987. Под знаком Л. Курбаса. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. *Литературное наследие*. Москва: Круг.
- Буряк, Б.С. ред., 1986. *Історія українського радянського кіно*. В: Т. 1. 1917-1930. Київ: Мистецтво.
- Веселовська, А., 2011. *Український театральний авангард*. Київ: Мистецтво.
- Гармс, Р., 1927. *Філософія фільма*. Ленинград: Academia.
- Госейко, Л., 2007. *Історія українського кінематографу*. Київ: Мистецтво.
- Григорян, Ар., 1974. *Художественный стиль и структура образа*. Ереван: Издательство АН Армянской ССР.
- Дмитриева, Н., 1988. Живое прошлое. *Иностранная литература*, 11, с.202-203.
- Єрмакова, Н., 2012. *Березільська культура: Історія, досвід*. Київ: Дніпро.

- Здан, В., 1982. *Эстетика фильма*. Москва: Эра.
- Корниенко, Н., 1987. *Театральная эстетика Лесе Курбаса*. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Москва: Знание.
- Курбаса, Л., 1929. Треба перемінити окуляри. *Радянський театр*, 2-3, с.38.
- Лотман, Ю., 1973. *Семантика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Эсти Раамат.
- Мамонтов, Я., 1967. *Театральна публіцистика*. Київ: Мистецтво.
- Мартен, М., 1959. *Язык кино*. Москва: Искусство.
- Михайлова, А., 1978. *Образ спектакля*. Москва: Искусство.
- Опанасюк, О., 2004. *Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм*. Дрогобич: Коло.
- Петров, С., 1957. О реализме как художественном методе. *Вопросы литературы*, 2, с.3-49.
- Рильський, М.Т. ред., 1957. *Український драматичний театр. Нариси історії. Радянський період*. Київ: Україна.
- Самарин, Р.М. ред., 1962. *Реализм и его соотношения с другими творческими методами*. Москва: Издательство Академии наук СССР
- Чечель, Н., 1993. *Українське театральне Відродження*. Київ: Дніпро.
- Щедрина, Г.К., 2001. О художественной культуре модернизма: в развитие одной идеи. *Серия «Мыслители», В диапазоне гуманитарного знания*, 4. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.

REFERENCES

- Andreev, L., 1972. *Siurrealizm [Surrealism]*. Moscow: Iskusstvo.
- Antonovych, D., 2003. *Trysta rokiv ukrainskoho teatru. 1619-1919* [Three hundred years of the Ukrainian theater. 1619-1919]. Kyiv: Dnipro.
- Bazhan, N., 1987. *Pod znakom L. Kurbase. Stati i vospominaniia o L. Kurbase* [Under the sign of L. Kurbas. Articles and memories of L. Kurbas]. *Literaturnoe naslednie*. Moscow: Krug.
- Buriak, B.S. red., 1986. *Istoriia ukrainskoho radianskoho kino* [History of the Ukrainian Radian Film Center]. In: Vol. 1: 1917-1930. Kyiv: Mystetstvo.
- Veselovska, A., 2011. *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Kyiv: Mystetstvo.
- Garms, R., 1927. *Filosofiiia filma* [The philosophy of the film]. Leningrad: Academia.
- Hoseiko, L., 2007. *Istoriia ukrainskoho kinematohrafu* [History of the Ukrainian Knematograf]. Kyiv: Mystetstvo.
- Grigorian, Ar., 1974. *Khudozhestvennyi stil i struktura obraza* [Artistic style and structure of the image]. Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR.
- Dmitrieva, N., 1988. Zhivoe proshloe [The living past]. *Inostrannaia literatura*, 11, pp.202-203.
- Iermakova, N., 2012. *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezilska culture: History, dosvid]. Kyiv: Dnipro.
- Zhdan, V., 1982. *Estetika filma* [The aesthetics of the film]. Moscow: Era.
- Kornienko, N., 1987. *Teatralnaia estetika Lesia Kurbase. Stati i vospominaniia o Lese Kurbase* [Theater aesthetics of Les Kurbas. Articles and memories of Les Kurbas]. Moscow: Znanie.
- Kurbasa, L., 1929. Treba pereminyty okuliary [Requirement of eyepiece removal]. *Radianskyi teatr*, 2-3, p.38.

- Lotman, Iu., 1973. *Semantika kino i problemi kinoestetiki* [The semantics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mamontov, Ya., 1967. *Teatralna publitsystryka* [Theatrical publication]. Kyiv: Mystetstvo.
- Marten, M., 1959. *Iazyk kino* [The language of cinema]. Moscow: Iskusstvo.
- Mikhailova, A., 1978. *Obraz spektaklia* [Image of the play]. Moscow: Iskusstvo.
- Opanasiuk, O., 2004. *Khudozhnii obraz: strukturna fenomenolohiia i typolohiia form* [Artistic image: structural phenomenology and typology of forms]. Drohobich: Kolo.
- Petrov, S., 1957. O realizme kak khudozhestvennom metode [On realism as an artistic method]. *Voprosy literatury*, 2, pp.3-49.
- Rylskiy, M.T. ed., 1957. *Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy istorii. Radianskyi period* [Ukrainian Ukrainian Drama Theater. Essays on history. The Soviet period]. Kyiv: Ukraina.
- Samarin, R.M. ed., 1962. *Realizm i ego sootnosheniia s drugimi tvorcheskimi metodami* [Realism and its relationship with other creative methods]. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR
- Chechel, N., 1993. *Ukrainske teatralne Vidrodzhennia* [Ukrainian Theatrical Theater]. Kyiv: Dnipro
- Shchedrina, G.K., 2001. O khudozhestvennoi kulture modernizma: v razvitie odnoi idei [On the artistic culture of modernism: the development of a single idea]. *Seriia "Mysliteli", V diapazone humanitarnogo znaniia*, 4. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo.

УКРАИНСКИЙ ТЕАТР И КИНЕМАТОГРАФ НАЧАЛА XX ВЕКА: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ

Роман Ширман^{1а}, Диана Мирошниченко^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: ROM_NAT@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4900-7791

² магистрант кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: dianataimanova@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7076-4159

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

Аннотация

Цель работы – исследование процесса развития, взаимодействия украинского кинематографа и театра XX века в контексте мирового зрелищного жанра, выявление новаторских тенденций, характерных для исторических условий того времени. **Методология исследования** основана на применении эмпирического, теоретического и структурно-функционального методов, направленных на накопление фактического материала, наблюдение за динамикой развития жанрового разнообразия, выявление различий и сходства между объектами, а также, при анализе художественных произведений экранного и театрального искусств. Опираясь на аналитический метод исследования, проведен анализ исторических условий, литературы, событий, факторов влияния на кино и театр в художественном пространстве. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в ходе киноведческого анализа выявлено актуальные тенденции и приоритеты развития украинского кинематографа и театра первой половины XX века. **Выводы.** Характерные для начала XX века кризисные явления (войны, революции и социальные конфликты) способствовали созданию депрессивного состояния социума в Европе и определили условия создания нового направления художественного искусства – модернизма.

Украинский театр и кинематограф в начале XX века получили новые черты и аспекты взаимодействия: сформировался новый субъективный подход художника к творческому процессу, на базе устоявшихся традиций возникли новаторские тенденции в методах сочетания различных компонентов времени и пространства в рамках единой экранной реальности. Модернизм дал зрелищным жанрам искусства дополнительные возможности: эффективно воздействовать на сознание зрителя через новые средства художественного мышления, воспроизводя реальный окружающий мир и мировоззрение человека, углубляясь в его духовное состояние и личные переживания.

Ключевые слова: украинское искусство; театр; кинематограф; художественный образ; модернизм; новаторские концепции

UKRAINIAN THEATER AND CINEMATOGRAPH AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY: ASPECTS OF INTERACTION AND INNOVATIVE TRENDS

Roman Shyrman^{1a}, Diana Myroshnychenko^{2a}

¹ Honored Artist of Ukraine, Professor of the Cinema and Television Art Department;
e-mail: ROM_NAT@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4900-7791

² Master Student of the Cinema and Television Art Department;
e-mail: dianataimanova@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7076-4159

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

Abstract

The purpose of the work is to study the development process, the interaction of Ukrainian cinema and the theater of the XX century in the world entertainment genre context, identifying innovative trends characteristic of the historical conditions of the time. **Methodology of the research** is based on the use of empirical, theoretical, and structural-functional methods which aimed at accumulating factual material, observing the dynamics of development of genre diversity, identifying differences and similarities between objects, as well as analyzing the artistic works of screen and theater arts. Based on the analytical method of research, an analysis of historical conditions, literature, events, factors of influence on cinema and theater in the artistic space has been carried out. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that in the course of film analysis, current trends and priorities for the development of Ukrainian cinema and the theater of the first half of the twentieth century were revealed. **Conclusions.** The crisis phenomena characteristic at the beginning of the 20th century (wars, revolutions and social conflicts) contributed to the creation of a society's depressed state in Europe and determined the conditions for creating a new direction of artistic art - modernism. At the beginning of the 20th century, the Ukrainian theater and cinema received new features and aspects of interaction: an artist created a new subjective approach to the creative process, and on the basis of established traditions, innovative trends emerged in the methods of combining various components of time and space within a single screen reality. Modernism gave spectacular art genres additional opportunities: to effectively influence the consciousness of the viewer through new means of artistic thinking, reproducing the real surrounding world and the person's world outlook, delving into his spiritual state and personal experiences.

Keywords: Ukrainian art; theater; cinema; artistic image; modernism; innovative concepts



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

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185710

УДК 778.534.4

ЗВУК У СУЧАСНОМУ ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ**Валерій Папченко^{1а}, Владислав Сілін^{2б}**¹ заслужений працівник культури України, доцент;
e-mail: soundmagic@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1249-5499² магістрант кафедри кіно і телемистецтва;
e-mail: 1shockwavemusic1@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8555-3274^а Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна^б ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна**Ключові слова:**звук;
кінематограф;
механічний звукозапис;
магнітний звукозапис;
оптичний запис;
звуковий супровід;
звукова система**Анотація**

Мета дослідження полягає у виявленні засобів та методів впровадження нових технологій для забезпечення екранних мистецтв звуковим супроводом і звуковими ефектами. **Методологія дослідження** передбачає звернення до загальнонаукового підходу; також застосовано компаративний та історико-логічний методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що: а) проаналізовано історичні аспекти становлення і розвитку систем звуку у кіно, б) проаналізовано особливості творчого підходу звукорежисерів кіно до запису звуку. **Висновки.** У ході дослідження з'ясовано, що для формування ефективного і цілеспрямованого впливу на сприйняття фільму глядачем, звукорежисер має не тільки володіти витонченим слухом і розвиненим мистецьким смаком, але і глибоко володіти технологічними аспектами створення нових звуків (звукових ефектів), а також способами їх поєднання з традиційними реалістичними звуками – мовою, музикою, шумами. Показано, що з впровадженням багатоканального запису/відтворення звуку у практику виробництва кіно стала можливим не тільки локалізація звуку у просторі екрана, але і рух звуку поряд з глядачем.

Як цитувати:Папченко, В. та Сілін, В. (2019). Звук у сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.200-207.**Постановка проблеми**

Визначивши важливість кінематографа, як ефективного художнього, освітнього і інформаційного ресурсу, суспільство надає важливе значення науковим розробкам у цій сфері. Один

з напрямків таких досліджень стосується створення звукового супроводу фільму. Можна стверджувати, що для формування ефективного і націленого впливу на сприйняття фільму глядачем, звукорежисер повинен мати відповідні навички, якості і знання, які часто сто-

суються галузі психоакустики і є мало-дослідженими. Тому ми вважаємо актуальними перспективні наукові розвідки у галузі кіновиробництва.

Поява звуку в кінематографі змінила світ кіноіндустрії, і ці зміни торкнулися усіх її ланок – режисури, гри акторів, запису звуку, монтажу, озвученню. Завдяки появі звуку, режисери фільмів отримали можливість глибше занурити глядача у події на екрані і створити максимальний «ефект присутності» з героями фільмів. Саме це спонукало звукорежисерів до винайдення нових можливостей відтворення, запису та синтезу звуку.

Прикро констатувати, але поява звуку в кіно фактично знищила німе кіно. Глядач отримав можливість не тільки чути музику, мову, шуми – він зміг чути справжні звуки навколишнього середовища. Відповідно, режисери почали створювати нову атмосферу в кадрі за допомогою звуку. Але на початку звукового кіно проблема полягала в тому, що у фільмах лунало багато звуків одночасно, іноді без потреби. Режисери насолоджувались новими можливостями і буквально все, що було в кадрі дублювали звуком. З'явилась потреба у пошуку нових методів запису звуку задля його відтворення максимально природно і його гармонічного і творчого поєднання з зображенням.

Перші звукові фільми започаткували справжню звукову революцію в кінотеатрах по всьому світу. Власникам кіномереж довелось позбутись старих методів озвучення фільмів музикантами-таперами й обладнати кінотеатри новими звуковими системами, які б могли відтворювати записаний на кіноплівці звук і створювати максимальний ефект присутності для глядачів. Прийшла епоха звукового кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Одною з перших публікацій, присвяченій розгляду ролі звуку в кінематографі, є відома робота С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна і Г. Александрова «Будущее звукового фильма. Заявка» (1928), де фактично вперше сформульовано принципи відмінності синхронного і «контрапунктного» кінозвуку. Продовження ідей «Заявки» С. Ейзенштейн (1978) розвинув у своїх подальших публікаціях. Також звук в екранних мистецтвах досліджували такі автори, як В. Горпенко, Р. Ширман, Л. Рязанцев, К. Станіславська, А. Соболева, О. Бут.

Так, В. Горпенко (1997, с.187) влучно підкреслює, «що поява нової форми фіксації звуку змінила не тільки технологію. Вона позначилася на природі образу». У книзі «Умное телевидение», Р. Ширман, торкаючись шумової частини звукової палітри фільму, підкреслює: «Режиссеры начали экспериментировать с шумами давно... К мыслям о звуке, о роли шумов в экранном произведении настоящие мастера обращаются не в последнюю минуту» (2011, с.123). Частина публікацій присвячена аналізу співвідношень різних звукових компонент фільму (Папченко, 2018). У цікавому посібнику Л. Рязанцева детально проаналізовано закони синтезу звуку та зображення і функції звуку у фільмі (2015, с.11).

Мета дослідження

Мета дослідження полягає у виявленні засобів та методів впровадження нових технологій для забезпечення екранних

мистецтв звуковим супроводом і звуковими ефектами.

Виклад основного матеріалу

У момент появи кінематографа вже існувала перша технологія механічного звукозапису – фонограф Томаса Едісона. Ним же й були здійснені перші спроби об'єднати фонограф з кіноапаратом (кінофонограф). Помічникові Едісона – Вільяму Діксону належить авторство першого звукового кіноролика з привітанням: «Добрий день, містер Едісон!». Труднощі синхронізації двох окремих пристроїв кінофонографа були настільки великі, а якість звуку настільки низька, що винахід так і залишився технічним курйозом. Аналогічний принцип використав Леон Гомон, синхронізувавши кіноапарат Люм'єра з фонографом в 1900 році. Однак, через недосконалість синхронізації, відокремлений від кіноплівки носій звуку залишався малопридатним рішенням для звукового кіно ще декілька десятиліть.

Більшість кіновиробників спочатку скептично ставилися до ідеї звуку в кінематографі, побоюючись втрати «універсальності» кіномови жестів, зрозумілій інтернаціональній аудиторії. Американські кінопродюсери передрікали припинення експорту кінокартин з приходом звуку, що здатне різко знизити доходи Голлівуду. Деякі режисери сприймали звуковий фільм, як безглуздий атракціон. Багато хто з видатних майстрів німого кіно прихід звуку сприйняли як катастрофу – Ч. Чаплін, Д. Гріфіт, Р. Клер. Дійсно «голови, що говорять» широкою хвилею заповнили екрани. Звук в тих фільмах був присутній скрізь, де тільки можна – але він лише ілюстрував зображення.

Технологічний прорив стався після появи конкурентоспроможних систем оптичного запису звуку. Фонограма наносилась на кіноплівку фотографічним способом. Цей принцип звукового кіно вперше практично реалізований в німецькій системі «Трієргон» і її американському аналогу «Фонофільм Фореста» в першій половині 1920-х років. Однак, прийнятної якості звучання оптичної фонограми вдалося домогтися лише в більш пізніх системах «Мувітон» і «Фотофон RCA», а також в аналогічних радянських розробках Тагера і Шоріна. Принцип оптичного звукозапису на кіноплівку не втратив своєї актуальності і сьогодні, завдяки легкості і точності синхронізації звуку при кінопоказі.

Першим в історії повнометражним фільмом з синхронною мовною фонограмою в 1927 році став музичний фільм «Співак джазу», створений за технологією зі звуком на грамплатівці. Велика частина фільму була музичними номерами, знятими середнім і загальним планом, що не вимагають точної синхронізації, а замість діалогів використано інтертитри. Першою фразою в картині була синхронна репліка головного героя – «Зачекайте хвилинку! Ви ще нічого не чули!», що стала символом настання ери звукового кіно. Однак, більшість звукових фільмів тих років становили класичні німі картини із записаним музичним супроводом і звичними титрами замість реплік. Вони підходили для прокату в існуючій мережі німих кінотеатрів, дозволяючи отримати додатковий дохід, зрідка влаштовуючи звукові сеанси в переобладнаних залах. Повноцінна фонограма, що відтворювалась з грамплатівки з'явилася в повнометражному звуко-

вому фільмі «Singing Fool» (1927) кінокомпанії Warner Brothers. В Європі звук у кіно вперше з'явився в німецькому фільмі «Мелодія світу», що вийшов на екрани в 1929 р. Фільми з синхронною мовною фонограмою отримали назву «фільми, що говорять», на відміну від картин з несинхронним музично-шумовим оформленням, які називали просто «звуковими».

Враховуючи потреби виробників звукового кінообладнання і власників кінотеатрів, Американська Академія кіномистецтва у 1932 р. затвердила «академічний» формат звукового кінематографа, що став міжнародним стандартом. Завдяки цьому звукові фільми стало можливим дивитися практично в будь-якому кінотеатрі світу. Головною проблемою стало переобладнання кіномереж новими звуковими системами. За різними даними вартість одного комплекту звуковідтворювального обладнання разом з кіноустановкою на початку 1930-х років становила від 10 до 20 тисяч доларів США, що на ті часи було величезними грошима навіть для кінопрокатників. В результаті, вартість квитків на звукові картини зросла, щоб покрити витрати на технічне переозброєння.

У 1940 р. був розроблений новий стандарт оптичного звукозапису, що дав можливість вперше відтворити в кіно стереофонічний, трьох-канальний звук. Багатотрекова фонограма записувалася на окрему кіноплівку, яку відтворював фільмофонограф, синхронізований з кінопроектором. Метод був відразу ж використаний в повнометражному мультфільмі «Фантазія» студії Уолта Діснея, але не набув поширення через складність і величезну вартість звуковідтворювального обладнання. Стереофонічний і багатоканальний звук

отримав повноцінний розвиток пізніше, в результаті загострення конкуренції кінематографа з телемовленням, яке мало бурхливий розвиток. Додаткову роль зіграло стрімке поширення багато якіснішого магнітного звукозапису в кінці 1940-х років. Водночас, первинну синхронну фонограму почали записувати не на кіноплівку, а на 35-мм перфоровану магнітну стрічку.

Після монтажу і перезапису (мікшування) звука магнітна фонограма переводилася в оптичну, придатну для друку фільмокопій. У 1952 році звукове кіно отримало нову якість в системі панорамного кіно «Сінерама»: 7-канальний звук записувався на окрему магнітну стрічку, синхронізовану з трьома кінопроекторами. П'ять гучномовців за екраном забезпечували відтворення звуку відповідно до зображення його джерела, а ще два канали використовувалися для «звукового оточення». Ця система була дуже громіздкою і коштовною, тому через рік була розроблена широкоекранна кіносистема «Сінемаскоп», яку називали «Сінерамою для бідних» з чотирьохканальною магнітною фонограмою. На підкладку кіноплівки з готовою фільмокопією наносилися чотири доріжки магнітного лаку, що слугували носієм високоякісного звуку. У 1955 р. ця технологія досягла своєї досконалості в першому широкому форматі «Todd AO»: шість незалежних звукових каналів записувалися на магнітних доріжках 70-мм кіноплівки.

Поява звуку поставила нові вимоги до кіноакторів, які тепер повинні були володіти гарною дикцією і розбірливістю мови. Багато зірок німого кіно виявилися без роботи через нездатність чітко вимовляти текст або через відсутність приємного тембру голосу. У Голлівуді набули поширення акторські курси сце-

нічної мови, які були змушені відвідувати навіть визнані зірки німого кіно. Водночас, з приходом звуку з'явилися жанри кінематографа, існування яких у «німому варіанті» було неможливим – музичні фільми з великою кількістю синхронного акторського співу.

З'явилися нові кінопрофесії, однією з головних серед яких вважається композитор кіно, який пише музику спеціально для звукових фільмів. Музичний репертуар радіостанцій і студій звукозапису почав поповнюватися композиціями, котрі спочатку призначалися для кінофільмів. Популярність пісень і музики з фільмів дозволила кіновиробникам збільшити доходи випуском саундтреків з фільмів на окремих звукових носіях.

Більшість кіностудій організували власні оркестри для запису музичних фонограм. Однак число музикантів, які отримали таким чином нову роботу, було мізерним в порівнянні з кількістю таперів, котрі відразу стали безробітними. На відміну від невеликих кінозалів, що задовольнялися єдиним піаністом, великі кінотеатри в епоху німого кіно містили повноцінні оркестри для супроводу показів симфонічною музикою. Зайняті в цій індустрії музиканти складали половину представників своєї професії в США, залишившись без роботи через появу в кіно звукозапису.

Справжнім відкриттям звукового кіно стали живі шуми, нечутні глядачами німих фільмів. Достовірний запис шумової фонограми несподівано виявився не менш складною проблемою, ніж синхронізація акторської мови. Виявилось, що пряме відтворення шумів, записаних безпосередньо під час зйомки сцени, дає невиразний і часто невпізнаний звук. Кіноіндустрія прийшла до необ-

хідності створення нової галузі звукозапису шумових ефектів.

Стереофонічна музика і спеціальні звукові ефекти різко посилили видовищність кінематографа. Магнітна фонограма стала стандартною в широкоформатному кіно, а також в ранніх фільмокопіях стандарту «Сінемаскоп», однак магнітні треки виявилися недовговічними й незручними в експлуатації. Широкоформатні фільмокопії стали друкувати з класичною оптичною фонограмою, а багатоканальний звук залишився тільки в широкому форматі.

В кінці 1980 х рр. лабораторія Dolby розробила трекову стереофонічну оптичну фонограму Dolby Pro Logic. Ця технологія шляхом матричного ущільнення дозволила створити 4-канальне об'ємне звучання і використовувала спеціальний процесор.

Сучасні фільмокопії забезпечуються цифровими оптичними фонограмами стандартів SDDS або Dolby Digital. Одночасно з ними розміщується звичайна аналогова стерео фонограма, котра слугує резервною у випадку збою цифрової. Частина фільмів випускається з фонограмою DTS, в якій звуковий супровід фільму записаний на окремому компакт-диску. Для синхронізації фонограми з зображенням на кіноплівці друкується тайм код. У широкоформатному кіно цей же тип фонограми замінив застарілу магнітну стрічку.

Новизна дослідження

Новизна дослідження полягає в тому, що: а) проаналізовано історичні аспекти становлення і розвитку систем звуку у кіно, б) проаналізовано особливості творчого підходу звукорежисерів кіно до запису звуку.

Висновки

У ході дослідження з'ясовано, що для формування ефективного і цілеспрямованого впливу на сприйняття фільму глядачем, звукорежисер має не тільки володіти витонченим слухом і розвиненим мистецьким смаком, але і глибоко володіти технологічними аспектами створення

нових звуків (звукових ефектів), а також способами їх поєднання з традиційними реалістичними звуками – мовою, музикою, шумами. Показано, що з впровадженням багатоканального запису/відтворення звуку у практику виробництва кіно стала можливим не тільки локалізація звуку у просторі екрана, але і рух звуку поряд з глядачем.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Горпенко, В.Г., 1997. *Архітектоніка фільму: Кадр. Монтаж. Фільм : питання режисерської майстерності*. Київ.
- Ейзенштейн, С.М., 1978. *Естетика кіномистецтва: дослідження, статті, лекції*. Київ: Мистецтво.
- Папченко, В.П., 2018. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 22, с.101-107.
- Рязанцев, Л.В., 2015. *Звукорежисура*. Київ.
- Ширман, Р.Н., 2011. *Умное телевидение. Мастер-класс*. Київ: Телерадиокурьер.

REFERENCES

- Eizenshtein, S.M., 1978. *Estetyka kinomystetstva: doslidzhennia, statti, lektsii* [Aesthetics of cinema: research, articles, lectures]. Kyiv: Mystetstvo.
- Horpenko, V.H., 1997. *Arkhitektonika filmu: Kadr. Montazh. Film : pytannia rezhyserskoi maisternosti* [Film Architecture: Shot. Assembling. Movie: Directing Issues]. Kyiv.
- Papchenko, V.P., 2018. Interaktyvnist shumiv i pazuv u zvukovomu obrazi filmu [Interactivity of noise and pauses in the sound image of the film]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp.101-107.
- Riazantsev, L.V., 2015. *Zvukorezhysura* [Sound Directing]. Kyiv.
- Shyman, R.N., 2011. *Umnoe televydenye. Master-klass* [Smart TV. Workshop]. Kyiv: Teleradyokurer.

ЗВУК В СОВРЕМЕННОМ ЭКРАННОМ ДИСКУРСЕ**Валерий Папченко^{1а}, Владислав Силин^{2б}**

¹ заслуженный работник культуры Украины, доцент;
e-mail: soundmagic@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1249-5499

² магистрант кафедры кино и телеискусства;
e-mail: 1shockwavemusic1@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8555-3274

^а Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, Украина

^б ЧБУЗ «Киевский университет культуры», Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования заключается в выявлении средств и методов внедрения новых технологий для обеспечения экранных искусств звуковым сопровождением и звуковыми эффектами. **Методология исследования** предполагает обращение к общенаучному подходу; также применены компаративный и историко-логический методы. **Научная новизна** заключается в том, что: а) проанализированы исторические аспекты становления и развития систем звука в кино, б) проанализированы особенности творческого подхода звукорежиссеров кино к записи звука. **Выводы.** В ходе исследования установлено, что для формирования эффективного и целенаправленного воздействия на восприятие фильма зрителем, звукорежиссер должен не только обладать изоощренным слухом и развитым художественным вкусом, но и глубоко владеть технологическими аспектами создания новых звуков (звуковых эффектов), а также способами их сочетания с традиционными реалистичными звуками – языком, музыкой, шумами. Показано, что с внедрением многоканальной записи / воспроизведения звука в практику производства кино стала возможным не только локализация звука в пространстве экрана, но и движение звука рядом со зрителем.

Ключевые слова: звук; кинематограф; механическая звукозапись; магнитная звукозапись; оптическая запись; звуковое сопровождение; звуковая система

SOUND IN MODERN SCREEN DISCOURSE**Valerii Papchenko^{1a}, Vladyslav Silin^{2b}**

¹ Associate Professor, Associate Professor of the Academic and Pop Vocal and Sound Engineering Department; e-mail: soundmagic@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1249-5499

² Graduate Student, Cinema and Television Arts Department;
e-mail: 1shockwavemusic1@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8555-3274

^a National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to identify the means and methods of introducing new technologies to provide the screen arts with sound and sound effects. **The methodology** of the study implies the use of a general scientific approach; comparative and historical methods are also applied. **The novelty** of the study is that: a) the historical aspects of the formation and development of sound systems in cinema are analyzed, b) the peculiarities of the creative approach of cinema sound directors to sound recording are analyzed. **Conclusions.** The study found that in order to form an effective and purposeful impact on the perception of the film viewer, the sound engineer must not only have a sophisticated hearing and developed artistic taste, but also profoundly possess the technological aspects of creating new sounds (sound effects), as well as ways to combine them realistic sounds – language, music, noise. It is shown that with the introduction of multichannel recording / reproduction of sound into the practice of film production, it became possible not only the localization of sound in the screen space, but also the movement of sound near the viewer.

Keywords: sound; cinematography; mechanical sound recording; magnetic sound recording; optical recording; sound system



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711

УДК 7.017.4:[654.19+791

ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ГЛЯДАЦЬКУ АУДИТОРІЮ ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Олександр Безручко^{1а}, Анатолій-Назарій Мануляк^{2а}¹ доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

² магістрант кафедри кіно і телемистецтва;

e-mail: manuliaknazar@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2845-615X

^а ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна

Ключові слова:

колір;
кольорова гама;
телебачення;
глядачі;
телевізійні програми

Анотація

Мета роботи — аналіз сприйняття глядачем кольору, виявлення сутності передачі кольорових рішень, пояснити чому саме такий колір використовується в сучасному телебаченні. Показати вплив кожного кольору зокрема та його складові. Розповісти про роботу телебачення та вибір кольорової гами для різних передач. **Методологія дослідження** полягає у детальному аналізі принципу впливу кольору як інтерактивного жанру на глядацьку аудиторію; також у ході дослідження було застосовано наступні методи дослідження: метод порівняння; структурний метод; констатувальний метод. **Наукова новизна** роботи полягає в детальному порівнянні саме сучасних телепрограм, отриманні характеристики сприйнятого глядачем матеріалу через вираження кольору. Розгляд логотипів телепередач, та чому саме вони такі. Використання кольору в рекламі – чому краще використовувати кілька чітких кольорів замість різноманіття різних відтінків. **Висновки.** Оскільки колір в інтерактивному жанрі телебачення виступає як допоміжний засіб сприйняття інформації, проте він важливий, оскільки викликає почуття в людини. Кольором можна підкреслити емоційний стан, який хоче передати автор на телебаченні. Таким чином глядачу буде набагато приємніше спостерігати за дійством, а також легше зануритись в реальність інтерактивного шоу. Окрім того, кольором дуже майстерно оперують при створенні реклами, це один з найважливіших факторів в рекламі. Адже окрім світла, предмет, який хочуть виокремити, обов'язково виділяють кольоровими парами. Це також стосується і одягу ведучих при зйомці телешоу, виборі локацій для фільмів чи кліпів.

Як цитувати:

Безручко, О. та Мануляк, А.-Н. (2019). Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), с.208-215.

Постановка проблеми

Сьогодні інтерактивність програм – чи то інформаційних, чи то розмовних, чи то музично-розважальних – є повсякденною практикою діяльності фактично кожної телепередачі. Звісно, сутність і структура інтерактивного компонента програми залежать від багатьох чинників, зокрема від формату телепередачі, концепції мовлення, редакційних стандартів, зрештою, від професіоналізму ведучих. Стосовно розмовної програми (на державних студіях за нею закріпилася назва «аналітична програма», на комерційних її називають ток-шоу), то тут інтерактивний складник є її природною, органічною частиною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідженням теми займались – Агеєв В., Галушко Р., Голядкин М., Гоян В.

Мета дослідження

Мета дослідження – аналіз сприйняття глядачем кольору, виявлення сутності передачі кольорових рішень, пояснити чому саме такий колір використовується в сучасному телебаченні. Показати вплив кожного кольору зокрема та його складові. Розповісти про роботу телебачення та вибір кольорової гами для різних передач.

Виклад основного матеріалу

Діяльність сучасних телеканалів на новітніх технологічних платформах, кардинальна зміна концептуальних засад мовлення, пов'язані з безпосередньою участю слухачів у створенні інформа-

ційного продукту, насичення його мультимедійністю, розширення творчого потенціалу працівників телебачення – це неповний перелік сучасних реалій.

Важливим компонентом сучасних телепрограм, що теж пов'язаний зі змістовністю, є інтерактивний. Інтерактивність цих програм є принципово новою, якісною характеристикою сучасного телебачення. Власне, йдеться про зміну концепції – від агітації і пропаганди до простого й неупередженого виголошення новин, широкого й невимушеного спілкування зі слухачами. Завдяки інтерактивності суттєво посилилася роль ведучого як господаря програми, глядацька аудиторія з пасивних спостерігачів перетворилася на активних учасників, а інколи і співведучих, унаслідок чого програмне утворення набуло енергійності, динамічності та емоційності.

Дослідження показали, що нова якість розмовних програм – інтерактивність – майже завжди свідчить про ефективність передачі. Виходячи із рейтингів, думок телекритиків і пересічних глядачів, програми із використанням засобів інтерактивності мають попит, постійно отримуючи все більшу підтримку телеаудиторії.

Сучасне телебачення знаходиться в ситуації, коли з однієї сторони різношарове суспільство, а з іншої – різносторонні інтереси глядацької аудиторії. Пошук нових форм показав, що найбільший рейтинг отримують розважальні програми, які український глядач із великим задоволенням переглядає. Протягом останніх років основні комунікативні зміни проглядаються у різкому збільшенні медіапродуктів розважальної тематики. Шоу-контент стає важливою формою соціальної комунікації. Така увага до нового напрямку візуальної антропології, що зайняв нішу між документаліс-

тикою та ігровим компонентом і став своєрідним способом інсценування реальності пояснюється викликом часу (Галушко, 2008).

Розважальні телевізійні програми – це форма (спосіб) проведення дозвілля, розрахована на емоційну реакцію аудиторії, пов'язану з отриманням задоволення, насолоди, емоційного комфорту та релаксації. Розважальні телевізійні програми розглядаються як форма взаємодії з глядацькою аудиторією, використовуючи різноманітні канали зворотного зв'язку. Для активізації зворотних зв'язків з глядачами використовується живе спілкування. Вміння послідовно міркувати виробляється завдяки діалогу.

Засоби масової інформації, щоб вижити в медіа боротьбі, завоювати місце на рекламному ринку, прагнуть не втратити постійну глядацьку аудиторію і залучають молодь. Конкуренція стимулює телеканали розвиватися програмно, модернізувати їх зміст, встановлювати нові форми співдружності з глядачем. Телепрограми, котрі програють у боротьбі, можуть отримати «друге життя», якщо їх куплять канали конкурентів.

Проблема якості розважальних програм для українського телебачення залишається бажати кращого. Позитивним у розважальному сегменті телебачення є те, що його зміст направлений на релаксацію телеглядача. На думку дослідника О. Костюк «розваги не руйнують мораль, а перебувають з нею у певній залежності». Бізнес-модель сучасного телебачення все більше заглиблюється в повсякденне життя людини й стає засобом обслуговування її вільного часу. Населення як споживач виступає фактично інвестором медійного продукту, брендів каналів і диктує наповненість телепрограм (Агеєв, 2002).

У рекламних цілях зазвичай рекомендується використовувати не більше двох різних кольорів, але можливий варіант урізноманітнення спорідненими відтінками. Таким чином створюється відчуття послідовності, що не викликає дисонансу. Загалом не можна визначити якийсь один рецепт на всі випадки життя. Це можна пояснити тим, що психологічний вплив, який викликає кольорова гама, є різним у різних людей. Причиною цього є ментальність, традиції і культура, віросповідання та багато інших чинників.

Сучасний глядач вимогливий, примхливий і, щоб задовольнити його бажання, необхідно авторським колективам враховувати пізнавальні особливості людей. Як показує практика, глядачі мають не просто запам'ятовувати та пасивно здобувати певну суму знань з телепрограм, а й отримувати емоційний заряд, корисні поради для полегшення життєдіяльності у суспільстві. Крім того, сценарії деяких програм передбачають участь глядача у створенні контенту, оскільки такий підхід є виправданим: будь-який проект стає кращим і цікавішим.

Результати аналізу показали, що використання новітніх технологій змінило можливості екранної виразності й підхід до художнього вирішення екранного простору, яке одночасно є і реальним, і символічним. І тут особливу роль відіграє кольорове рішення, яке може бути і засобом художньої виразності, і засобом впливу на людину. Звідси впливає роль кольорового рішення студійного простору як частини екранного образу дійсності, оскільки більшість програм на телебаченні – студійні.

Аналізуючи кольорову гаму телепередач провідних телеканалів України, було зроблено наступні висновки. Жоден колір

не має такої великої кількості полярних значень, як червоний. Цей колір є збудником і нерідко функціонує як подразник. Водночас, його невелика кількість має бути життєствердним чинником. Це теплий колір, який стимулює роботу мозку, є ефективним для меланхоліків.

Використовуючи в програмі червоний колір, варто пам'ятати, що він зменшує дистанцію, пришвидшує час, підвищує сексуальну активність і сприяє покращенню апетиту, тому бажано його використовувати в тандемі з іншими кольорами. Червоний колір використовують разом із блідо-жовтим і оранжевим, що заспокоює глядача. Цей колір в оточенні рівних кольорів створює відчуття свята.

Жовтий колір стимулює мозок і ефективний під час утоми. Цей колір дуже контактний: разом із зеленим розкріпає людину, впливає як чинник оновлення; синій і фіолетовий поруч із жовтим яскравіше демонструють свої якості. Коли жовтий розташований навпроти іншого кольору, він наче робить йому комплімент (протилежні кольори називають компліментарними).

Жовтий колір обов'язково має бути присутнім у програмах пригодницького характеру, оскільки він притаманний мрійникам, фантазерам, новаторам, йому властиві оригінальність і оптимізм. Цей колір також пришвидшує сприйняття, присутність жовтого кольору зменшує конфліктність, підвищує цікавість до зовнішнього світу; додає комунікабельності в одяг ведучих та героїв програми, а в поєднанні із сірим створює інтелектуальність і ненав'язливу яскравість.

Також було виявлено цікавий синтез кольорів: яскравість жовтого й заспокоїливий ефект синього консервуються в зеленому кольорі. Він статичний, але

не пасивний, являє собою скоріш потенційну енергію, ніж кінетичну.

Чим більша частка синього в зеленому, тим стабільніше психологічний вплив кольору, а чим більше жовтого – тим «тепліше» впливає зелений. Цей колір має гіпнотичні властивості, впливає на нервову систему, знімає напруження, втому, знижує кров'яний тиск, підвищує тонус і настрої. Вибір на користь зеленого – це намагання домінувати в поглядах і моралізаторстві.

Темно-зелений колір в одязі ведучих або рухомих картинках у кадрі – це стабільність, упевненість, наполегливість і консерватизм, а світло-зелений – миролюбство й комунікабельність.

Комфорт і затишок надає використання оранжевого кольору. Він стимулює почуття й емоції, створює відчуття свята, добробуту, проте може втоми. Стимулювальний оранжевий колір символізує відкритість до спілкування.

Використання синього кольору в телепередачах підкреслює відстань і дистанцію, це колір медитації, містики й споглядання. Перебільшення цього кольору на екрані викликає відчуття холоду, занурює людину всередину себе, оптично розширює простір. Сині предмети в кадрі здаються важчими. Одяг ведучого синього кольору надає впевненості й солідності, створює образ чутливої, схильної до традицій, духовності і споглядальності людини. У поєднанні з вишневим і білим з м'яким блиском металу створює респектабельність і авторитетність.

Позитивно сприймає аудиторія поєднання червоного й синього, оскільки створений цими кольорами фіолетовий асоціюється з фокусниками, магами.

Сірий колір додає нейтральності, скромності, відгородженості від зо-

внiшнього свiту. Свiтлий i легкий, цей колiр мае вiдтiнок iнтелiгентностi, розуму. Його вибiр у фонових елементах в оформленнi програми передбачає готовнiсть до контакту.

Використання сiрого кольору в одязi ведучих не бажане, оскiльки сiра оболонка – закриття вiд зовнiшнього свiту. Проте нерiдко цей колiр використовують в одязi ведучих iнтелектуальних шоу, оскiльки в дiловому гардеробi вiн свiдчить про стриманiсть та iнтелектуальностi. У поєднаннi з рожевим сiрий свiдчить про елегантностi, з жовтим – про безпеку, з невеликою кiлькiстю червоного – додасть авторитетностi й рацiональностi.

Чистий i холодний бiлий колiр викликає у людей вiдчуття непiдкупностi, порядностi i претензiйностi. У цьому кольорi мало дiловитостi, проте в поєднаннi з iншими контрастними кольорами вiн створює категоричностi i закiнченiсть.

Якщо бiлий колiр – це розчинення та вiдображення, то чорний – згущення й поглинання. Це колiр протесту, характерний для екстремальної поведiнки, завжди впливовий i таємничий. Якщо бiлий колiр створює дистанцiю, то чорний – бар'єр. Використання в проєктi чорного кольору демонструє глядачам жорстокiсть сучасного поколiння пiдлiткiв, примушує замислитися над розробкою системи виховання таких дiтей (Гоян ред., 2002).

Глядачi у студiї мають великий вплив на поточне дiйство у сучасних телепередачах. У талант-шоу та iгрових шоу вiд пiдтримки глядачiв залежить успiх номера.

У сучаснiй телепередачi з використанням iнтерактивностi розташування сцени, де знаходиться ведучий i глядацька зала, дозволяє присутнiм у студiї вiд-

чувати себе дiйовими особами дiйства. Глядачi у студiї виступають не просто як спостерiгачi суперечок i обговорень, а залучаються у дiю: вони мають можливiсть поставити запитання, висловлювати власну точку зору, коригувати розвиток сюжету.

Активне залучення глядачiв при створеннi кожної телепрограми з елементами iнтерактивностi. Хтось виховує свого глядача i намагається зробити його кращим, пiдвищити його культурний рiвень. Хтось, у гонитвi за комерцiйним успiхом i рейтингами, використовує найпримiтивнiшi iнстинкти, спокушаючи глядача. Але головне при створеннi популярної телепрограми – не залишати глядача байдужим. Пiсля перегляду вiн повинен смiятись або плакати, погоджуватись або сперечатись.

Сьогодні симбіоз із глядачем досягнуто шляхом зниження інтелектуального рівня контенту. Сучасний телеглядач, розбещений увагою і широкими можливостями, вже не настільки активний, його громадянська позиція через достаток більшості вже не така гостра.

Телеаудиторія отримала можливість змінити роль активного глядача на повноцінного учасника телевізійного дійства. Те, що раніше телеглядачі не могли ставати активними учасниками телепрограм, було обумовлене здебільшого недосконалістю технічних засобів, які не дозволяли швидко взаємодіяти виробникам телевізійного контенту із глядачами (Голядкин, 2005).

Новизна дослідження

Принципом дослідження є порівняння інтерактивних шоу між собою, оскільки їхня задача – викликати позитивну емоцію. І колір допомагає легше та швидше

отримати емоцію. В ході дослідження бачимо, що колір несе також певне смислове навантаження, адже може образно обтяжувати чи полегшувати об'єкти, в залежності співвідношення кольорів та відтінків між собою.

Висновки

Таким чином, кольорова гармонія у сприйнятті телеглядача виникає не як відображення об'єктивної реальності, що викликає відповідну реакцію, а як властивість естетичної свідомості, яка постійно розвивається. Колір в оформ-

ленні телепередач покликаний посилити сприйняття аудіовізуального твору як частину мультимедійного образного рішення, оскільки він уже поєднаний певною композицією, посилений монтажними зіставленнями або протиставленнями та звуковим супроводом. Активізація глядачів за допомогою кольорового оформлення телепередачі та інтерактивність загалом є надзвичайно потужними стимулами до конвергенції ЗМІ, яка спостерігається протягом останнього десятиліття і, виходячи із динаміки її розвитку, у найближчий час буде лише посилюватись.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Агеев, В., 2002. *Семиотика*. Москва: Весь мир.
 Галушко, Р.И., 2008. *Западное телевидение и массовая культура*. Москва: Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова.
 Голядкин, М., 2005. *Образ ведущего на американском телевидении*. Москва: Телевидение и радиовещание за границей.
 Гоян, В. ред., 2002. *Кольористика та зображальна естетика телевізійних програм: світовий досвід*. Київ.

REFERENCES

- Ageev, V., 2002. *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Ves mir.
 Galushko, R.I., 2008. *Zapadnoe televidenie i massovaia kultura* [Western television and mass culture]. Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi universitet imeni M.V.Lomonosova.
 Goliadkin, M., 2005. *Obraz vedushchego na amerikanskom televidenii* [The image of the presenter on American television]. Moscow: Televidenie i radioveshchanie za granitcei.
 Hoian, V. ed., 2002. *Kolorystyka ta zobrazhalna estetyka televiziinykh proqram: svitovy dosvid* [Color and visual aesthetics of television programs. world experience]. Kyiv.

ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА НА ЗРИТЕЛЬСКУЮ АУДИТОРИЮ ИНТЕРАКТИВНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Александр Безручко^{1а}, Анатолий-Назарий Мануляк^{2а}

¹ доктор искусствоведения, профессор;

e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

² магистрант кафедры кино и телеискусства;

e-mail: manuliaknazar@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2845-615X

^а ЧВУЗ «Киевский университет культуры», Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – анализ восприятия зрителем цвета, выявление сущности передачи цветных решений, объяснить почему именно такой цвет используется в современном телевидении. Показать влияние каждого цвета в частности и его составляющие. Рассказать о работе телевидения и выборе цветовой гаммы для различных передач. **Методология исследования** заключается в детальном анализе принципа воздействия цвета как интерактивного жанра на зрительскую аудиторию; также в ходе исследования были применены следующие методы исследования: метод сравнения; структурный метод; констатирующий метод. **Научная новизна** работы заключается в детальном сравнении именно современных телепрограмм, получении характеристики воспринятого зрителем материала через выражение цвета. Рассмотрение логотипов телепередач, и почему именно они такие. Использование цвета в рекламе – почему лучше использовать несколько четких цветов вместо многообразия различных оттенков. **Выводы.** Поскольку цвет в интерактивном жанре телевидения выступает в качестве вспомогательного средства восприятия информации, тем не менее он важен, поскольку вызывает чувства у человека. Цветом можно подчеркнуть эмоциональное состояние, которое хочет передать автор на телевидении. Таким образом, зрителю будет гораздо приятнее наблюдать за действием, а также легче погрузиться в реальность интерактивного шоу. Кроме того, цветом очень искусно оперируют при создании рекламы, это один из важнейших факторов в рекламе. Ведь кроме света, предмет, который хотят выделить, обязательно выделяют цветными парами. Это также касается и одежды ведущих при съемке телешоу, выборе локаций для фильмов или клипов.

Ключевые слова: цвет; цветовая гамма; телевидение; зрители; телевизионные программы

THE COLOR INFLUENCE ON THE AUDIENCE OF INTERACTIVE TELEVISION

Oleksandr Bezruchko^{1a}, Anatolii-Nazarii Manuliak^{2a}

¹ Doctor of Study of Art; PhD in Cinematographic Art, Television, Professor;

e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

² Graduate Student of the Film and Television Faculty;

e-mail: manuliaknazar@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2845-615X

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the perception of the color by the spectator, to reveal the essence of the transmission of color solutions, to explain why exactly this color is used in modern television. Show the influence of each color in particular and its components. To tell about the work of television and the choice of colors for different programs. **The research methodology** is to consider the principle of the color impact on interactive programs. Since such programs are the most popular and cause more emotions than other programs, where color plays a primary role. **The scientific novelty** of the work consists in a detailed description of modern TV programs, obtaining the characteristics of the material perceived by the viewer through the expression of color. Consideration of the logos of TV shows, and why they are such. The use of color in advertising, the better to use several clear colors instead of a variety of different shades. **Conclusions.** Since color in the interactive genre of television acts as an aid to the perception of information, it is nevertheless important because it causes a feeling in a person. Color can emphasize the emotional state that the author wants to convey on television. Thus, it will be much more pleasant for the viewer to watch the action, and also it is easier to immerse yourself in the reality of an interactive show. In addition, the color is very skillfully operated when creating advertising, it is one of the most important factors in advertising. After all, in addition to light, the object that they want to highlight must be isolated in color pairs. This also applies to clothing leading when shooting a TV show, the choice of locations for movies or clips.

Keywords: color; colour; television; viewers; television programs



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185716

Володимир Горпенко

e-mail: gorpenco41@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6476-0899

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
факультету мистецтв Київського університету культури,
професор кафедри кіно-, телемистецтва
факультету кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв,
академік Академії вищої школи



**Рецензія на монографію
Володимира Наумовича Миславського
«Перше десятиліття
кінематографічної творчості
Олександра Довженка»**

Перше десятиліття кінематографічної
творчості Олександра Довженка /
упор. і автор коментарів В. Н. Миславський.
Харків: Дім реклами, 2019. 528 с.

Українському кінематографу багато років...

На превеликий жаль, розпливчатим терміном «багато» доводиться вдовольнитися до цього часу, бо українське кінознавство не спромоглося не тільки визначити дату народження, а й створити його історію загалом, обмежившись доктринальними межами «українського радянського кіно» та й то неповного і багато в чому викривленого.

Сьогодні найлегше скласти провину на ідеологічну закомунізаційованість

і почати формувати, так би мовити, «правильну» історію вітчизняного кіно.

Та як бути з історичним часом?.. Його ж не зміниш... Що робити, скажімо, з Довженковими Щорсом, Боженком?..

Адже відстань від реальних комдивів до їх екранних образів вимірюється не лише реальним фактажем, а звідси й своєрідним правом на пам'ять, а можливо, й масштабом таланту?..

Очевидно, що зовсім не прості завдання постають перед сучасним кінознав-

© Володимир Горпенко, 2019

ством, починаючи з визначення дати народження українського кіно до відновлення світових наукових критеріїв його оцінювання.

Відповіді конкретно й однозначно про час народження українського кіно означало б визнати його самобутнім, виокремити його з загально-російсько-імперського «раніше» і загально-радянського «пізніше», попри всі гаслові ствердження багатонаціонального характеру першої в світі так званої комуністичної єдності.

Тож, першопрохідці історії кіно зі зрозумілих причин оперували лише орієнтовними датами його появи, починаючи хоча б з обережної вставки у процес наближення світового сіпета до моменту першого платного сеансу братів Люм'єрів імені Й. Тимченка, харків'янина, механіка-самоучки за визначенням одного з перших українських кінознавців О. Шимона (1974) – разом з М. Фрейденбергом за ідеєю московського професора М. М. Любимова сконструював «равлика» – своєрідний стрибковий механізм, який пізніше замінив безперервний рух плівки під час її експонування – принципової інженерної революції в покадрово-динамічній фотофіксації об'єкта за допомогою грейферного механізму, використання якого забезпечило появу чіткого зображення.

Зазначимо, що саме цим фактором, точніше, технічним використанням і пристосуванням для стрибкоподібного руху плівки ексцентрика Хорнблаурера обумовлюється визначення «батьківської» ролі братів Люм'єрів у появі новітнього на той час видовищного явища – кінематографа. Але в жодній з зарубіжних історій світового кіно прізвище Й. Тимченка не згадується. Навіть той факт, що на засіданнях підсекцій ІХ з'їзду російських

природодослідників і лікарів у Москві (09.01.1893) був присутній В. Ленін, який уважно ознайомився з апаратом Й. Тимченка, не був зафіксований в офіційних радянських історіях кіно.

Честь і слава українському кінознавцю О. Шимону, який у середині 60-х ввів це ім'я в науковий обіг, і лише В. Миславський присвятить Й. Тимченку повнокровну наукову монографію.

Наявність ідеологічно заангажованих соціалістичних методологій, викривлених національних підходів тощо призвела до того, що навіть фактографічно-називної, не говорячи про обґрунтовано достовірної, а тим більше цілісно структурованої історії українського кіно немає. Втім, з нашої точки зору не лише негідно, а й несправедливо було б знехтувати діяльністю всіх, хто був причетний до науково-дослідницької (колективної чи одноосібної) роботи в цій науковій сфері. Стан справ зовсім не означає відсутність серед причетних до кіноісторіографії фактологічно обізнаних, прискіпливих і навіть талановитих науковців, не говорячи про публіцистів, кінокритиків тощо, але ж... Більш як 125-річна фактична картина кінотворення в Україні достатньо повнокровно щонайменше сконстатована (підкреслимо – йдеться не лише про чвертьстолітній період Незалежності, а й багато в чому й за період ідеологічно і доктринально-методологічних заангажованостей десятиліть «крокування до комунізму», а тим паче, хай не однозначно, але систематизована.

Серед імен, – яким не потрібно каятися, одне з чільних місць займає харків'янин Володимир Миславський.

Перші кроки до майбутнього сенсу життя зроблені В. Миславським у 18 років. Протягом десяти років він був кіно-

механіком одного з харківського кіно-театрів, потім – викладачем в училищі кіномеханіків. У 1992 році дипломна робота випускника кінознавчого факультету ВДІКу, В. Миславського відзначена званням лауреата престижного всесоюзного журналу «Киноведческие записки».

Від 1990 – В. Миславський на Харківському телебаченні – редактор, керівник кінопрограм, автор і ведучий.

У цьому потоці творення викристалізувався основний методологічний підхід В. Миславського до розгляду історичної кінофактології – робота в архівах, розгляд матеріалів-свідчень про певні явища розмаїтих творчих, організаційних, технічних, спеціфічно-виражальних, типологічно-поетикових, персонально-неповторних, індивідуально-одиничних, колективно-споріднених тощо складових у пресі, залучення до аналітичного процесу авторсько-біографічних артефактів життєдіяльності творчих особистостей, задокументованих свідчень творчо-виробничих, суспільно-етичних та естетичних результатів безкінечної кількості кінематографістів різних років.

Так сформувався об'єктивно-фактологічний характер бази обраних до розгляду явищ, а на ній – багатозначна, але абсолютно достовірна правда результатів дослідження як одиничного факту, особи чи явища, так і багатоскладових тенденцій, процесів, узагальнень.

Зрештою, сфера його фундаментальних наукових інтересів увібрала імена першопрохідців українського кіно: Йосипа Тимченка, Альфреда Федецького, Дмитра Харитонова, яким присвячені монографії. В монографії «Олександр Довженко: маловідомі сторінки» зібрані маловідомі на той час сторін-

ки творчості геніального Олександра Довженка.

Що вже говорити про такі масштабні дослідження як чотиритомна «Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930», двотомна «Історія українського кіно. 1896–1930: факти і документи», «Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930», «Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій», «Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы», «Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы», «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена», «Кинематографическая история Харькова 1896–2010. Имена. Фильмы. События», «Харьков и кино», «Одесса... Немое кино. 1897–1930».

Так само значущими виявилися оглядові монографії «Начало польского кино. Польские создатели в кинематографии России (1896–1918)», «Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009)».

Особливої вагомості набули багатоскладові теоретико-узагальнюючі праці «Кінословник. Терміни. Визначення. Жаргонізми», «Краткий энциклопедический словарь кино», «Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов».

Тисячі цеглинок-фактів вибудованих в закономірному порядку органічно-правдивої цілісності, яка потрібна сукупності життєвих доль, намірів, мрій, сподівань, що складаються у багатоскладову пульсацію ідей, намірів і вчинків, визначеній словом «людина» – ось що являє собою багатогранний результат творчого внеску, здійснений і здійснюваний талановитими зусиллями В. Миславського.

Узагальнюючою роботою останніх років стало дисертаційне дослідження на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства «Українське кіно-мистецтво 20-х років ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації».

Особлива актуальність теми цієї блискуче захищеної роботи в тому, що вперше в українській науці піднято питання становлення та розвитку українського кінематографа як системи, як специфічної моделі, в якій його особлива складова – кіно виступає лише одним з елементів, бо український кінематограф містить, крім естетичних, політичні, організаційні, технічні, технологічні, виробничі та інші структурні складові. Саме їхній взаємозв'язок визначає траєкторію розвитку кінематографа, природу якісно своєрідної і специфічно функціонуючої моделі, яка до цього часу залишалася не розглянутою. В. Н. Миславський дослідив даний феномен не лише у історичному контексті, а й як соціокультурне явище.

Невід'ємною ознакою цієї роботи є величезна кількість проаналізованого архівного матеріалу, який було впроваджено у науковий обіг. Розглядаючи історію українського кінематографа означеного періоду, автор широко застосовував нові і зафіксовані раніше факти, рецензії критиків, знайшов і відкрив важливі архівні документи, створив наукові коментарі до них.

Сьогодні доктору мистецтвознавства Володимиру Миславському п'ятдесят дев'ять. В доробку – 35 монографій, півтори сотні статей про кінематограф у наукових виданнях України, Росії, Польщі, Чехії, Німеччини, Франції, які, переконаний, можна повноправно визнати фундаментальними.

Пишаюся тим, що одну з визначних своїх монографій «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» (2016) Володимир Наумович Миславський присвятив авторові цих рядків з перебільшеним визначенням «Вчителю».

Переконаний – попереду у цього прискіпливого і талановитого автора ще багато достовірних, цікавих і корисних сторінок, які наповнять потужний потік історії та теорії українського кіно.

Одним з таких кроків є представлена Вашій, шановний читачу, увазі збірка «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка».

Створена вона, що завжди характерне для наукових робіт В. Миславського, в несподіваний спосіб – творчий процес становлення режисури цього самобутнього митця представлений крізь призму опублікованих, але мало відомих рецензій сучасників протягом 1924–1934 років, завдяки чому постать геніального майстра стає особливо об'ємною і конкретною... Дякую і вірю, бо В. Миславський – це серйозно!



DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185718

Олександр Безручкоe-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

доктор мистецтвознавства, професор,

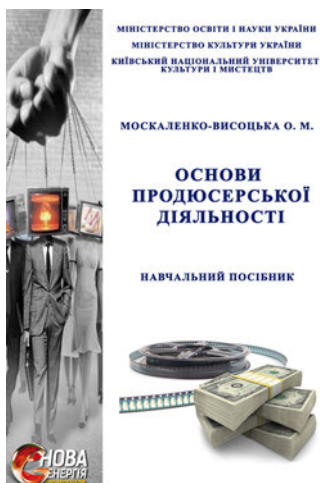
проректор з наукової роботи

Київського університету культури,

професор кафедри кіно-, телемистецтва

(секція режисури кіно і телебачення)

Київського національного університету культури і мистецтв



Рецензія на навчальний посібник Олени Миколаївни Москаленко-Висоцької «Основи продюсерської діяльності»

Москаленко-Висоцька О. М.

Основи продюсерської діяльності:

навч. посіб. Київ: Видавничий центр КНУКІМ,

2019. 259 с.

Навчальний посібник «Основи продюсерської діяльності» підготовлено на факультеті кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв доцентом кафедри кіно- телемистецтва (секція режисури кіно і телебачення) О. М. Москаленко-Висоцькою.

Посібник призначений для студентів і магістрів творчих спеціальностей аудіовізуального мистецтва, які навчаються за напрямом підготовки «Кіно-, телемистецтво», спеціальностей режисер

кіно і телебачення, кінооператор, звукорежисер, телеведучий, актор.

Мета посібника – представити ключові етапи діяльності продюсера як організатора виробництва аудіовізуальних творів, під керівництвом якого працюють творчі та технічні кадри. Для цього у посібнику представлені навчальні тексти, що базуються на розкритті інформації про основні поняття, документи, етапи продюсерської діяльності, які повинні допомогти студентам творчих кіно/телеспеціальностей після закінчен-

© Олександр Безручко, 2019

ня навчання професійно застосувати набуті знання у роботі з продюсерами на кіностудіях та телеканалах країни.

Назва навчального посібника відповідає його змісту, а також тотожна до змісту навчального матеріалу робочої програми «Кіно,-телепродюсерство». Основою посібника є виклад тем по правових та творчо-виробничих питаннях, а також розкриття підприємницьких відносин, які вміло реалізовані в структурі посібника та окремих його розділах. Автору вдалося з наукових позицій і в логічній послідовності донести до студентів сучасний матеріал, що розкриває технологію продюсерської діяльності.

Перевагою навчального посібника є оригінальність структурування матеріалу: всі розділи містять визначення основних понять, питання для самоперевірки, самостійної роботи, а також завдання для рубіжних контрольних робіт, заліків та іспитів. Частина матеріалу супроводжується таблицями та схемами, в кінці посібника містяться тести з усіх тем навчального курсу та зразки відповідних процесуальних документів для використання студентами в процесі самопідготовки до занять по кіно-, телепродюсерству, а викладачами – для здійснення контролю знань студентів. В тексті виділені ключові слова та поняття та представляється список використаних джерел та допоміжної літератури.

Враховуючи той факт, що за темою продюсерської діяльності в кіно і телебаченні серед вітчизняних спеціалістів ще не було видано навчальних підручників/посібників, вихід такої книги є, безумовно, позитивним фактом у викладацькій справі вищої школи. Це перший посібник по кіно-телепродюсуванню в Україні, і розрахований він не тіль-

ки на студентську аудиторію, але й на всіх спеціалістів галузі аудіовізуальних мистецтв, які, за своїм фахом, потенційно є суб'єктами кінематографічної та телевізійної діяльності, а отже, знаходяться в сегменті діяльності, основою якої є продюсерська система.

За структурою посібник відповідає дидактичним та методичним вимогам викладання навчальної дисципліни, включає в себе необхідні частини: основну (матеріал для лекцій), пояснювальну (розкриття термінів, понять), методичну (питання по темі, рекомендовані нормативні правові акти і літературу, тести, зразки процесуальних документів). Це дозволить студентам глибоко засвоювати зміст предмету, аргументовано відповідати на поставлені запитання, розуміти сутність і соціальну значущість своєї майбутньої професії, виявляти до неї постійний інтерес.

З огляду на доступну структуру викладу курсу і вичерпний зміст навчального матеріалу, навчальний посібник може бути плідно використаний при будь-якій формі навчання: очній, заочної, дистанційній.

Посібник складається з п'яти розділів. Вступною темою є дослідження про витоки світового та вітчизняного продюсерства та природу кіно,-телепідприємництва. З докладними поясненнями подається визначення поняття «продюсер» у законодавчих актах України, розкриваються становлення та сучасні тенденції теле,-кінобізнесу в Україні та світі.

У наступних розділах у доступній формі подається опис основних етапів продюсерської діяльності при створенні аудіовізуальних проєктів. Розкриваються складові, що становлять основу продюсерської діяльності. Представляєть-

я характеристика видів продюсерської діяльності та специфічна особливість кожного з них.

Автор систематизує розширені визначення таких понять як кінопітчінг, бізнес-план фільму/телепрограми, медіа-план тощо.

Послідовно пояснюється суть правового регулювання у продюсерській системі кіно/телебізнесу. Наводяться приклади договірних відносин з суб'єктами діяльності, на кшталт, авторських договорів та угод продюсера з суб'єктами авторського права; отримання ліцензії на всі види телерадіомовлення; отримання прокатного посвідчення на кінофільм; угоди з виконавчим продюсером і т. і.

Розглянуто важливу для продюсера тему пошуку потенційних джерел фінансування для кіно/телепроектів, а також етап представлення продюсерського проекту інвестору.

Автором рецензованого навчального посібника детально подається опис і приклади складання продюсером такого важливого виробничого документу, як кошторис фільму, розшифровуються статті витрат, нарахування на заробітну плату, ПНД, собівартість тощо.

Дається докладний опис процесу підготовки даних до конкурсу продюсерських проектів. Досить докладно вводиться матеріал складання пакету продюсерських документів таких, як маркетингова стратегія, продюсерське бачення, фінансові показники, календарний план та інші.

Безсумнівним достоїнством навчального посібника «Основи продюсерської діяльності» автора О. М. Москаленко-

Висоцької є те, що практичні приклади у посібнику складені за результатами професійної діяльності автора, яка за фахом тривалий час працює головним редактором (креативним продюсером) та формуючим продюсером Української студії хронікально-документальних фільмів. Видно, що автор добре знає матеріал, про який пише, і має особистий професійний досвід у питаннях, про які йдеться у книзі.

Можна зробити висновок про те, що зміст і структура навчального посібника відповідає навчальним програмам багатьох спеціальностей, за якими проводиться підготовка фахівців у творчих ВНЗ. Форма викладу матеріалу сприяє не тільки теоретичному вивченню предмета, а й його практичному використанню. Науковий рівень змістової частини досить високий і прийнятний для сприйняття студентами відповідних спеціальностей.

Попри те, що продюсерська діяльність у всьому світі є актуальною вже понад 100 років, у нашій країні ця галузь останні два десятиліття лише розвивається. На цей час навчальних посібників вітчизняними спеціалістами ще не складено. Саме тому поява нової книги в даній сфері знань завжди актуальна і викликає професійний інтерес. Підсумовуючи, потрібно зазначити, що навчальний посібник О. М. Москаленко-Висоцької «Основи продюсерської діяльності» складено професійно грамотно, написано доступною мовою, орієнтовано на реальний навчальний процес у вищому навчальному закладі.



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 № 2

2019 Volume 2 No 2

Літературний редактор
Рибка А. Т.

Literary editor
Rybka A. T.

Редактор англomовних текстів
Діброва В. А.

English texts editor
Dibrova V. A.

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: 18.12.2019. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 9,42. Обл.-вид. арк. 8,31.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4022

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