

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Аудіовізуальне
мистецтво і виробництво

Науковий журнал

2020

Том
Vol. **3**

№ **1**

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Audiovisual Art
and Production

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

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 10 від 26.05.2020 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр Безручко – головний редактор, д-р мистецтвознав., проф., проф. Київськ. ун-ту культури, 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 Альфьорова** – 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. Тараса Шевченка, Київ, Україна; **Костянтин Грубич** – канд. наук із соц. комунікації, старш. викл. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Росіна Гуцал** – канд. мистецтвознав., доц. Хмельницьк. гуманіт.-пед. академії, Хмельницький, Україна; **Altuwail D. Maitam M. A. H. A.** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Лейт Кадум** – канд. мистецтвознав., Arte, Париж, Франція; **Kinga Fink** – doctor nauk humanistycznych, adiunkt, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów, Polska; **Міхаель Константинов** – канд. філос. наук, викл. кіномистецтва, Єрусалимський пед. інститут «Michlalah Jerusalem College», Єрусалим, Ізраїль; **Тетяна Кравченко** – канд. мистецтвознав., старш. викл. Київськ. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна; **Василь Купрійчук** – д-р наук з держ. упр., доц., засл. працівник культури України, проф. Нац. акад. держ. упр. при Президентові України, Київ, Україна; **Олена Левченко** – канд. філос. наук, старш. наук. співроб., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Сергій Марченко** – канд. мистецтвознав., доц. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Володимир Миславський** – д-р мистецтвознав., старш. викл. Харківськ. держ. акад. культури, Харків, Україна; **Володимир Михальов** – канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Оксана Мусієнко** – 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 Пряко** – 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 Скурятівський** – 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. комунікації, 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

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник/адреса

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

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

ISSN 2617-2674 (Print)

ISSN 2617-4049 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв,

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

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

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

audiovisual-art.knukim.edu.ua

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

+38(044)2846384

За точність викладених фактів та коректність
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020
© Автори, 2020

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, практических 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 № 10 от 26.05.2020 г.)*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Александр Безручко – главный редактор, д-р искусствоведения, проф., проф. Киев. ун-та культуры, Киев, Украина; **Ирина Гавран** – 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-, телеискусства, 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 филос. наук, проф., засл. журн. Украины, зав. каф. кино-, телеискусства Ин-та журналистики Киев. нац. ун-та им. Тараса Шевченко, 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; **Almuwail D. Maittam M. A. H. A.** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Лейт Кадум** – канд. иск-я, Arte, Париж, Франция; **Kinga Fink** – doctor nauk humanistycznych, adiunkt, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów, Polska; **Михаэль Константинов** – канд. филос. наук, препод. киноискусства, Иерусалимский педагогический институт «Michlalah Jerusalem College», Иерусалим, Израиль; **Татьяна Краченко** – канд. иск-я, старш. препод. Киев. нац. муз. акад. им. П. И. Чайковского, Киев, Украина; **Василий Курпийчук** – 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 телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Владимир Миславский** – д-р иск-я, старш. препод. Харьков. гос. акад. культуры, Харьков, Украина; **Владимир Михайлёв** – канд. пед. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Оксана Мусиенко** – чл.-кор. Нац. акад. искусств Украины, заслуж. деятель искусств Украины, канд. филос. наук, препод. 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 искусств Хмельницк. гуманит.-пед. акад., Хмельницкий, Украина; **Александр Пряко** – 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. искусств Украины, д-р иск-я, проф., засл. деятель искусств Украины, проф. Киев. нац. ун-та театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Анна Холод** – канд. филол. наук, проф. ВУЗ «Институт рекламы», Киев, Украина; **Александр Холод** – д-р филол. наук, доц., проф. Прикарпат. нац. ун-та им. Василия Стефаника, Ивано-Франковск, Украина; **Наталья Черкасова** – канд. иск-я, старш. препод. Харьковск. гос. акад. культуры, Харьков, Украина; **Анна Чмиль** – академик Нац. акад. искусств Украины, д-р филос. наук, доц., дир. Ин-та культурологии Нац. акад. искусств Украины, Киев, Украина; **Андрей Чужиков** – канд. экон. наук, доц. нац. экон. ун-та им. Вадима Гетьмана, Киев, Украина; **Юлия Шевчук** – канд. наук соц. коммуникаций, препод. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **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 (УПАИ).

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

За точность изложенных фактов и корректность цитирований ответственность несет автор

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2020
© Авторы, 2020

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
(Minutes No 10 from 26.05.2020)*

EDITORIAL BOARD

Oleksandr Bezruchko – Editor-in-chief, Doctor Art Studies, Professor, Professor at Kyiv University of Culture, 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 Art Studies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Zoia Aliforova** – 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 Art Studies, 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; **Kostiantyn Hrubyshch** – PhD in Social Communication, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts; **Rosina Hutsal** – PhD in Arts, Associate Professor, Khmelnytskyi Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytsky, Ukraine; **Almuwal D. Maitam M. A. H. A.** – D. Esecinografia, Professor Assistant, Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Layth Kadhom** – PhD in Film and Television Studies, 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 Art Studies, 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 Film and Television Studies, Associate Professor of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Volodymyr Myslavskyy** – Doctor Art Studies, 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, Khmelnytskyi 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 Film and Television Studies, Lecturer of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Vadym Skurativskyy** – Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art Studies, 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 Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine; **Nataliia Cherkasova** – PhD in Film and Television Studies, 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** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Veronika Yarmolynska** – Doctor of Art Studies, 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, 2020
© Authors, 2020

ЗМІСТ

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Ірина Гавран, Мар'ян Ботвин	Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі	11
Костянтин Грубич, Алла Гичка	Драматичний конфлікт: дія-протидія	20
Світлана Котляр, Борис Бондарчук	Новини в сучасному медійному дискурсі	29
Василь Купрійчук	Національні пріоритети державної культурної політики у добу Української революції 1917–1920 рр.	38
Галина Кот, Марина Масюк	Створення іміджевого образу сучасного телеведучого: аспекти виразності та перевтілення	48
Сергій Венідіктов	Аудіовізуальні, друкарські та інтернет-ЗМІ КНР в контексті пріоритетів державної інформаційної політики	57

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Олександр Безручко, Валерія Чайковська	Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні	65
Роман Ширман, Дарина Сиз	Особливості специфіки втілення режисерського задуму екранного твору	75
Сергій Гончарук, Олексій Проловський	Постановча реальність документального кіно: прояви та смисли	83
Катерина Степаненко	Фольклорні традиції в українському кінематографі 1960–1970-х років: історіографія проблеми радянського періоду	92

ФОТОМИСТЕЦТВО

Сергій Горевалов, Ірина Рудь	Магістерський фотомистецький проєкт «Чорнобиль: жахи реальності»	103
---	---	-----

ОПЕРАТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ

Юрій Гармаш, Юлія Зубко	Бакалаврський фотопроєкт «Миттевість»	118
Юрій Гармаш, Євгеній Кершков	Бакалаврський фотопроєкт «Панельний трафарет»	134

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Ганна Чміль	Олена Миколаївна Москаленко-Висоцька «Основи продюсерської діяльності» : навчальний посібник	150
Олександр Безручко	Роман Натанович Ширман «Режисерське вирішення екранного твору» : монографія	153

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКА И МАСТЕРСТВО АКТЁРА

Ирина Гавран, Марьян Ботвин	Документальное кино в современном экранном дискурсе	11
Константин Грубич, Алла Гичка	Драматический конфликт: действие-противодействие	20
Светлана Котляр, Борис Бондарчук	Новости в современном медийном дискурсе	29
Василий Куприйчук	Национальные приоритеты государственной культурной политики в период Украинской революции 1917–1920 гг.	38
Галина Кот, Марина Масюк	Создание имиджевого образа современного телеведущего: аспекты выразительности и перевоплощения	48
Сергей Венедиктов	Аудиовизуальные, печатные и интернет-СМИ КНР в контексте приоритетов государственной информационной политики	57

РЕЖИССУРА И ЗВУКОРЕЖИССУРА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Александр Безручко, Валерия Чайковская	Особенности воплощения режиссерского замысла в документальном фильме-наблюдении	65
Роман Ширман, Дарья Сиз	Особенности специфики воплощения режиссерского замысла в экранном произведении	75
Сергей Гончарук, Алексей Проволовский	Постановочная реальность документального кино: проявления и смыслы	83
Екатерина Степаненко	Фольклорные традиции в украинском кинематографе 1960–1970-х годов: историография проблемы советского периода	92

ФОТОИСКУССТВО

Сергей Горевалов, Ирина Рудь	Магистерский фотохудожественный проект «Чернобыль: ужасы реальности»	103
---	---	-----

ОПЕРАТОРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Юрий Гармаш, Юлия Зубко	Бакалаврский фотопроjekt «Мгновение»	118
Юрий Гармаш, Евгений Кершков	Бакалаврский фотопроjekt «Панельный трафарет»	134

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

Анна Чмиль	Елена Николаевна Москаленко-Высоцкая «Основы продюсерской деятельности» : учебное пособие	150
Александр Безручко	Роман Натанович Ширман «Режиссерское решение экранного произведения» : монография	153

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

<i>Iryna Havran, Marian Botvyn</i>	Documentary cinema in contemporary screen discourse	11
<i>Kostiantyn Hrubykh, Alla Hychka</i>	Dramatic conflict: action-counteraction	20
<i>Svitlana Kotliar, Borys Bondarchuk</i>	News in modern media discourse	29
<i>Vasyl Kupriichuk</i>	National priorities of the state cultural policy in the age of the Ukrainian revolution 1917–1920	38
<i>Halyna Kot, Maryna Masiuk</i>	Creating the image of a modern TV presenter: aspects of expressiveness and transformation	48
<i>Siarhei Venidziktau</i>	Audiovisual, printed and online media in PRC in the context of the state information policy priorities	57

FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

<i>Oleksandr Bezruchko, Valeriia Chaikovska</i>	Features of the implementation of the director's intent in documentary surveillance-film	65
<i>Roman Shyrman, Daryna Syz</i>	Peculiarities of the implementation specificity of the director's idea in the screen work	75
<i>Serhii Honcharuk, Oleksii Provolovskyi</i>	The staged reality of documentary films: manifestations and meanings	83
<i>Kateryna Stepanenko</i>	Folklore traditions in Ukrainian cinematography of 1960–1970s: historiography of the Soviet period's problem	92

PHOTO ART

<i>Serhii Horevalov, Iryna Rud</i>	Master's art photo project "Chornobyl: the horrors of reality"	103
---	---	-----

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY'S SKILLS

<i>Yurii Harmash, Yuliia Zubko</i>	Bachelor's photo project "The instant"	118
<i>Yurii Harmash, Yevhenii Kershkov</i>	Bachelor's photo project "Panel stencil"	134

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

<i>Hanna Chmil</i>	Olena Mykolaivna Moskalenko-Vysotska "Fundamentals Producing Activities" : textbook	150
<i>Oleksandr Bezruchko</i>	Roman Natanovych Shyrman "Director's solution of a Screen Work" : monograph	153

DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649

УДК 791.43/.45

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО В СУЧАСНОМУ ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ

Ірина Гавран^{1а}, Мар'ян Ботвин^{2а}

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

² магістрант кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: maryan096@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0466-2322

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

Ключові слова:

документальне кіно;
дискурс;
ринок документальних
фільмів;
документальні проекти;
кіно;
телебачення

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати сучасне документальне кіно на вітчизняному ринку з позиції функціонування дискурсу кінематографа. **Методологія дослідження** базується на використанні наступних методів: історіографії – був використаний для огляду історії розвитку вітчизняного документального кіно; теоретико-методологічного аналізу, що полягав у вивченні ситуації, пов'язаної з трансляцією документальних кіноциклів на телебаченні; моніторингу – для вивчення спектру сучасної тематики документального кіно; соціологічне опитування – для окреслення існуючої думки глядача про сучасне документальне кіно. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше у науковій літературі здійснено систематизацію сучасних телеканалів, які сьогодні демонструють українське документальне кіно та телепроекти. **Висновки.** Станом на сьогодні, роль документалістики у кінематографі займає чільне місце та зростає кожен день. Це пояснюється формуванням українського ринку документального кіно та можливостями сучасників створювати реалістичні картини, що правдиво віддзеркалюють нашу історію. Подальші дослідження окресленої проблематики варто будувати на аспектах гібридизації жанру документального проекту та глибшому вивченні соціального ставлення до сучасного українського кінематографа.

Як цитувати:

Гавран, І. та Ботвин, М. (2020). Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.11-19.

Постановка проблеми

Сучасне українське документальне кіно-мистецтво пройшло декілька щаблів

розвитку. Кожен історичний період мав специфічний вплив на його формування. Наразі, у телевізійному просторі роль документальних стрічок модифікується

© Ірина Гавран, Мар'ян Ботвин, 2020

Надійшла 20.12.2019

і продовжує зростати. Такий процес обумовлений багатьма факторами, серед яких: формування платформи для розвитку документального кіно, збільшення попиту на даний вид кіномистецтва, а також, наявність відповідних ресурсів у вітчизняних кінорежисерів для відтворення реалістичних картин з життя української нації.

Кінодокументалістика є засобом, за допомогою якого режисери можуть донести свою візію проблем, висвітити найгостріші конфлікти суспільства та показати шляхи для їх розв'язання. Сучасні медіа платформи орієнтують глядачів на споживання якісного документального кіно. Українські телеканали активно підтримують як досвідчених, так і режисерів-початківців у створенні власних документальних проєктів, які, наприклад, висвітлюють жажливі періоди історії української нації за часів Другої світової війни, або ж Голодомору та ін. Проте, наразі перспективи та можливості даного формату не є чітко вивченими і систематизованими, потребують комплексного підходу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження документального кіно в українському медіапросторі є досить обмеженими. Проте, є ряд теоретичних розробок та наукових концепцій як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Наприклад, у Л. Наумової, К. Шергової, К. Шершньонової та інших. Тема документального кіно частково висвітлена в публікаціях та дисертаційних дослідженнях. У роботах даних мистецтвознавців акцент ставиться на особливості розвитку сучасного документального кіно, а також визначається рівень відпо-

відності зображених картин з реальним життям. Серед зарубіжних науковців варто зазначити Б. Ніколса та Б. Леона, у працях яких висвітлюється еволюція жанрів у документалістиці на телевізійних платформах. Роботи Дз. Вертова, Дж. Грірсона та Р. Флареті також зробили значний внесок для теоретичного підґрунтя документального кіно.

Тему вивчення документального кіно як складника культури нації віднаходимо у працях О. Аронсона, О. Бердяєва, Л. Брюховецької, П. Гаврилюка, Н. Данькової, Г. Десятника, С. Горєвалова, В. Гояна, Е. Кассіра, М. Кондратьєвої, В. Курєного, Х. Ортеги-і-Гассета, В. Подороги, В. Стасюка, Л. Уайта, С. Тримбача, О. Шпенглера, В. Утілова та інших.

Мета дослідження

Мета дослідження – проаналізувати сучасне документальне кіно на вітчизняному ринку з позиції функціонування дискурсу кінематографа.

Виклад основного матеріалу

Актуальною проблемою став механізм популяризації та розвитку сучасного документального кіно. Але залишається його часткова неприбутковість, часом винесення його за межі прайм-таймового ефіру. Разом з тим, прослідковується тенденція, що сучасні телевізійники усе частіше починають знімати власні документальні фільми, «Сучасні телеканали ще не готові до серйозного використання кінодокументалістики для ефективного заповнення телеєфіру» (Десятник, 2016). Натомість стрічки українського виробництва стають дедалі популярними. Саме завдяки трансляції української комерційної документалістики фіксують-

ся стрімкі рейтинги деяких вітчизняних телеканалів. Серед них СТБ, Інтер, ТРК Україна, 1+1, UA:перший, ICTV.

Слід зазначити, що вітчизняне документальне кіно пройшло низку сходинок розвитку, що призвели до зростання ролі та авторитету сучасного документального жанру. Пояснюється це змінами на ринку кінематографа та новими віхами розвитку технічної складової, що дали можливості молодій українській режисерам знімати нові реалістичні стрічки, правдиво демонструючи різноманітні сторони існування українців сьогодні та у минулому. «Розвиток кінодокументалістики не стоїть на місці, молоді режисери прагнуть довести до глядача своє бачення одвічних проблем та можливих шляхів їх вирішення. За допомогою сучасних медіа глядач більш орієнтований на якісне документальне кіно. Сучасні телеканали починають надавати активну підтримку молодим та вже досвідченим режисерам-документалістам, створюють власні документальні телепроекти, висвітлюють найбільш актуальні теми Другої світової війни, Голодомору, діяльності УПА, ОУН та ін.» (Десятник, 2016).

Варто наголосити, що етап сучасного розвитку українського кінематографа починається з 1994 року, який розпочався з появою документальних кіноциклів на телебаченні. Золота пальмова гілка Каннського кінофестивалю, яку за свою геніальну роботу отримав І. Стрембицький (фільм «Подорожні») продемонстрував нові обрії українського документального кінематографа світові. Стрічка не є нетрадиційною, адже режисер провів підтекстову «сюжетну лінію», що під новим кутом дозволяє подивитись на психічно хворих літніх самотніх людей. Цей фільм сповнений образів-спогадів, котрі доповнюють авторський текст,

а найбільший ефект впливу досягається засобом монтажу – вставленими влучними фразами, що супроводжують образ у фільмі. С. Буковський у 2011 році представив світові стрічку «Україна. Точка відліку», що висвітлила новий образ України. Стрічка присвячена 20-річчю незалежності України, акцентується увага на розпаді СРСР, а головним персонажем виступає колишній президент України Леонід Кравчук, спогади якого будують центральну сюжетну лінію. Режисер отримав Національну премію України імені Тараса Шевченка у 2004 році за фільм «Війна. Український рахунок», що був знятий у 2003. Геніальним творінням є фільм режисера, що показує історію Голокосту в Україні під назвою «Назви своє ім'я», продюсерами якого були Стівен Спілберг та Віктор Пінчук у 2006 році. Фільм розповідає історії багатьох народів у цей період: українців, євреїв, молдован, циган, що постраждали у ті часи. Стрічка «Живі» у 2008 році здобула Гран-прі на міжнародному північно-південному медіа-форумі в Женеві, що, також, демонструвала тему Голодомору в Україні за 1932-1933 роки. Зазначена стрічка відображає дві лінії, одна з яких демонструє свідчення очевидців Голодомору, а інша – описує шлях британського журналіста Г. Джонса, що був радником прем'єр-міністра Великобританії Д. Л. Джорджа. Саме він оприлюднив реалістичні факти голодомору, після чого його депортували до Москви. Цю стрічку було нагороджено премією «Документальне кіно» на фестивалі «Золотий абрикос» у Вірменії 2009 року. Після цих подій С. Буковський отримав звання народного артиста України.

Доцільно сказати, що на думку М. Миргородського стрічка «Точка відліку» без перебільшення знакова подія у політич-

ному і культурному житті країни. Канал «Україна», як відзначає генеральний директор, готовий повернути на екрани документалістику, яка дає глядачеві можливість побачити життя таким, яким воно є» (Данькова, 2009). Отже, усе більше зростає увага до документального кінематографа з боку споживача. Збільшується попит, а українське телебачення намагається зробити процес виробництва авторських документальних фільмів та телепроектів, присвячених актуальним темам сьогодення якіснішими. Порівняно нещодавно українське документальне кіно у невеликих кількостях почало продаватися в інші країни. «Так сучасне неігрове кіно цілком спроможне здобувати високі нагороди та показники на відомих світових кінофестивалях» (Гаврилюк, 2012).

У ході дослідження можна сказати, що стрімкий розвиток вітчизняного документального кінематографа в усьому багатстві свого дискурсу зумовило появу жанру інфотейнменту, що нині реалізується на екранах телевізорів у формі телепродукту, котре прагне задовольнити інформаційні потреби глядача. Тож, на думку С. І. Горевалова (2014) «Основною характеристикою даного методу є використання елементів «розважальної» подачі матеріалу, з метою зацікавлення глядачі та концентрації на інформаційному змісті. Використання методу «інфотейнмент» широко застосовується як зарубіжними телеканалами (NBC, CNN), так і вітчизняними (ICTV, СТБ, 1+1)». Таку тенденцію варто визначати як певна гібридизація жанру, адже простежуються певні риси, які запозичуються документальним проектом у інфотейнменту.

Також слід зазначити, що «інфотейнмент» на думку М. Кондратьєвої (2004), як новий жанр «...цікавий своїми різно-

манітними проявами, водночас складний для використання. Лише журналісти, які опанували всіма телевізійними жанрами («інфотейнмент») увібрив в себе елементи нарису, репортажу, огляду тощо), можуть його розуміти і працювати в ньому». Також, автор відмічає, що «розвиток інфотейнменту в Україні сприятиме розмаїттю програм сучасного українського телебачення».

Тож, сьогодні телевізійники-практики підкреслюють, що для сучасного документального кіно «...необхідною є інтеграція в суцільний процес творення розважального телебачення, адже популяризація розважального кіно може стрімко підняти рейтинги та завоювати першу позицію на ринку» (Кондратьєва, 2004). Зазначимо, що наголошені пріоритети активно діють на телеканалі «1+1», котрий позиціонує себе як телеканал, що активно сприяє розвитку іміджевого документального кіно. Наш сучасник Юрій Морозов, під час перебування на посаді директора телеканалу «1+1» потужно підтримував розвиток документалістики, що висвітлювала історичний вектор України. З 1997 року світ побачили цикли-кіно «Україна ХХ століття», що висвітлювали низку документальних хронік громадянської війни, Голокосту, українізації, що мала місце у 20-ті роки минулого століття та дисидентство як шлях формування національної свідомості українця.

У ході дослідження з'ясовано, що дискурс висвітлення національної документалістики підтримує також телеканал СТБ, що нині дотримується власного формату документального кіно, що містять певні риси інфотейнменту. Прикладами є такі проекти, як: «У пошуках істини», «Неймовірні історії про кохання», «Зіркове життя» та інші, що додає до

загального рейтингу цілих 10%. Цикл таких передач містить елементи інтерв'ю та низку документальних кадрів про героя та етапи його життя.

Також, окремої уваги заслуговують проекти на телеканалі «Інтер», що протягом багатьох років диктують параметри українських документальних програм. Найяскравішими проектами телеканалу були: «Леонід Кучма: людина, яку ми не знали» – його рейтинг сягав 7,8%. Відомий телепроект, що отримав визнання у 2012 році та приніс рейтингів на 7,51% мав назву «Брати Клички. Смак перемоги»; «Таємниці століття: НЛО. Підводні прибульці», представлений у 2015 році утримав увагу споживачів на рейтинг до 6,69%.

Отже, варто сказати, що такі документальні телепроекти не лише презентують реальну ситуацію у державі, вони да-

ють змогу по новому поглянути на певні етапи історії нашої країни, певних політичних діячів та відомих особистостей. Тож, державний телеканал «UA:перший» демонстрував документальні передачі, що презентували бачення української історії під новим кутом. Наприклад, проект «УПА. Тактика боротьби» висвітлювала портрети наших героїв та підняла рейтинг до 1,34%, стрічка «Співучий ректор» про Михайла Поплавського, забезпечила рейтинг до 1,7%.

Проводжучи моніторинг сучасних телеканалів України, серед яких були: СТБ, Інтер та ТРК Україна, 1+1, UA:перший, ICTV, на рахунок трансляції циклів документальних фільмів, нами було з'ясовано якими є найпопулярніші тематики, що нині сприймаються глядачами та цікавлять українців, що нижче представлені у таблиці 1.

Таблиця 1

Актуальна тематика українського документального кіно

№	Тематика, що цікавить українського глядача	Відсотки
1.	Фільми про НЛО	11%
2.	Цикли про історичні постаті	18%
3.	Документальні фільми про політичних діячів	21%
4.	Фільми соціального характеру	51%
5.	Фільми про зірок спорту, шоу-бізнесу та телепростору	88%
6.	Фільми кримінального характеру	92%

Проведене інтернет-опитування продемонструвало цифри щодо вподобань вітчизняного глядача. Також, нами було опитано через мережеву анкету 205 осіб, що дає нам змогу говорити про проведене пілотне дослідження.

Слід сказати, що, на думку Л. Брюховецької (2003) «за роки Незалежності в Україні було знято величезну кількість гідних уваги документальних фільмів». Вона також наголосила, що особливості

уваги заслуговують фільми А. Микульського «Я камінь з Божої праці» та С. Буковського під назвою «Війна – український рахунок». На думку В. Манського (2019) «...сучасне документальне кіно потребує дещо іншої підтримки, яка полягає перш за все в розробці навчальних програм та курсів кінодокументалістики, створенні широкої навчальної бази розвитку майбутніх режисерів та сценаристів за фахом документальне кіно».

Отже, дискурс сучасної української документалістики ознаменувався масштабним циклом «Невідома Україна», що сьогодні розглядається науковцями з позиції історії документального кіно, адже були представлені громадськості з 1993 по 1996 роки. Цей проект представляв практично усю історію України та містив наступні цикли – «Нариси нашої історії», «Золоте стремено», «Як судились колись в Україні», «Лікарська справа в Україні» (Тримбач, 2019).

Висновки

Узагальнюючи викладене вище, слід сказати, що документальне кіно як жанр пройшло складний шлях розвитку, що обумовив роль документалістики у сучасному кінематографі, яка щоденно зростає. Ринок сучасного документального кінематографа динамічно змінюється, попит на проекти та стрічки стає потужнішим, збільшується потреба глядача у якісному продукті.

Сучасний екранний дискурс вітчизняного документального кінематографа

ознаменується багатьма геніальними роботами українських митців, до яких варто віднести такі роботи як: «Війна – український рахунок» С. Буковського (телеканал 1+1), «Війна без переможців» Л. Литвинова, М. Курдюмова (телеканал «Інтер»), «Між Гітлером і Сталіном – Україна в II Світовій війні» С. Новицького, «У рамках долі – Історія 1-ї української дивізії УНА 1943-1945» режисера Т. Химича та інші.

Документальне кіно розширює обрії свого впливу на глядача різноманітними тематиками та образами. Така тенденція була зафіксована нами під час проведення моніторингу стрічок та інтернет-опитування українців, щоб провести пілотне дослідження та встановити які саме проблеми цікавлять сучасників. Перспективи подальших розвідок вбачаємо у необхідності поглибленого вивчення соціального ставлення до сучасного українського кінематографа та детальнішому вивченні сучасної жанрової структури документального проекту, що нині проходить етап певної гібридизації.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брюховецька, Л., 2003. *Приховані фільми. Українське кіно 1990*. Київ: АртЕк.
- Гаврилюк, П.І., 2012. Особливості монтажу в документальному кіно та телебаченні. *Культура України*, 9, с.113-119.
- Горевалов, С.І. та Десятник, Г.О., 2014. *Вступ до спеціальності кіно-телемистецтво*. Київ.
- Гоян, В.В., 2011. *Журналістська творчість на телебаченні*. Київ: Київський університет.
- Данькова, Н., 2007. Українське неігрове кіно на шляху до комерціалізації. *Телекритика*, [online] 4. Доступно: <<http://www.telekritika.ua/events/2007-04-23/8761>> [Дата звернення 7 жовтня 2019].
- Данькова, Н., 2009. Зірково-таємниче життя української документалістики. *Телекритика*, [online] 2. Доступно: <<http://www.telekritika.ua/telebachennya/2009-02-09/43669>> [Дата звернення 8 жовтня 2019].
- Десятник, Г.О., 2016. *Основи екранної документалістики*. Київ: Видавництво Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Кондратьєва, М., 2004. Цифрові технології в документальному кіно. *Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку*. Київ, с.48-52.

Манський, О., 2019. Екран: найголовніше в середині. *Екранознавство*, 3. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Стасюк, В., 2016. «Виктор Асюк: В художественном кино я хотел бы сделать Аlesia Adamovicha, Владимира Короткевича и Василя Быкова». *Белорусский портал TUT.BY*. [online] Доступно: <<http://news.tut.by/culture/79527.html>> [Дата обращения 10 октября 2019].

Тримбач, С., 2019. Українське кіно. *Медіакритика*, [online] 3. Доступно: <<http://ucf.org.ua/films>> [Дата звернення 10 жовтня 2019].

REFERENCES

- Brukhovetska, L., 2003. *Prykhovani filmy. Ukrainske kino 1990* [Hidden films. Ukrainian Cinema 1990]. Kyiv: ArtEk.
- Dankova, N., 2007. Ukrainske neihrove kino na shliakhu do komertsializatsii [Ukrainian non-feature film on the way to commercialization]. *Telekrytyka*, [online] 4. Available at: <<http://www.telekritika.ua/events/2007-04-23/8761>> [Accessed 7 October 2019].
- Dankova, N., 2009. Zirkovo-taiemnyche zhyttia ukrainskoi dokumentalistyky [Star-mysterious life of Ukrainian documentary]. *Telekrytyka*, [online] 2. Available at: <<http://www.telekritika.ua/telebachennya/2009-02-09/43669>> [Accessed 8 October 2019].
- Desiatnyk, H.O., 2016. *Osnovy ekrannoi dokumentalistyky* [Fundamentals of Screen Documentary]. Kyiv: Vydavnytstvo Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka.
- Havryliuk, P.I., 2012. Osoblyvosti montazhu v dokumentalnomu kino ta telebachenni [Features of editing in documentary and television]. *Kultura Ukrainy*, 9, pp.113-119.
- Hoian, V.V., 2011. *Zhurnalistska tvorchist na telebachenni* [Journalistic creativity on television]. Kyiv: Kyivskiy universytet.
- Horevalov, S.I. and Desiatnyk, H.O., 2014. *Vstup do spetsialnosti kino-,telemystetstvo* [Introduction to the specialty of cinema, television]. Kyiv.
- Kondratieva, M., 2004. Tsyfrovii tekhnolohii v dokumentalnomu kino [Digital technologies in documentary cinema]. *Ekranna osvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku*. Kyiv, pp.48-52.
- Manskyi, O., 2019. Ekran: naiholovnishe v seredyni [Screen: the most important thing in the middle]. *Ekranoznnavstvo*, 3. Kyiv: Instytut zhurnalistyky Kyivskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka.
- Stasiuk, V., 2016. "Viktor Asliuk: V khudozhestvennom kino ia khotel by sdelat Alesia Adamovicha, Vladimira Korotkevicha i Vasilia Bykova" ["Victor Aslyuk: In feature films, I would like to make Ales Adamovich, Vladimir Korotkevich and Vasil Bykov"]. *Belorusskii portal TUT.BY*. [online] Available at: <<http://news.tut.by/culture/79527.html>> [Accessed 10 October 2019].
- Trymbach, S., 2019. Ukrainske kino [Ukrainian cinema]. *Mediakrytyka*, [online] 3. Available at: <<http://ucf.org.ua/films>> [Accessed 10 October 2019].

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО В СОВРЕМЕННОМ ЭКРАННОМ ДИСКУРСЕ

Ирина Гавран^{1а}, Марьян Ботвин^{2а}

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

² магистрант кафедры кино и телеискусства;
e-mail: maryan096@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0466-2322

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

Аннотация

Цель исследования – проанализировать современное документальное кино на отечественном рынке с позиции функционирования дискурса кинематографа. **Методология исследования** базируется на использовании следующих методов: историографии – был использован для обзора истории развития отечественного документального кино; теоретико-методологического анализа, который заключался в изучении ситуации, связанной с трансляцией документальных киноциклов на телевидении; мониторинга – для изучения спектра современной тематики документального кино; социологический опрос – для определения существующей мысли зрителя о современном документальном кино.

Научная новизна заключается в том, что впервые в научной литературе осуществлена систематизация современных телеканалов, которые сегодня демонстрируют документальное кино. **Выводы.** По состоянию на сегодняшний день, роль документалистики в кинематографе занимает видное место и растет каждый день. Это объясняется формированием украинского рынка документального кино, и растущими возможностями современников создавать реалистичные картины, которые правдиво отражают нашу историю. Дальнейшие исследования этой проблематики стоит строить на аспектах гибридизации жанра документального проекта и глубоком изучении социального отношения к современному украинскому кинематографу.

Ключевые слова: документальное кино; дискурс; рынок документальных фильмов; документальные проекты; кино; телевидение

DOCUMENTARY CINEMA IN CONTEMPORARY SCREEN DISCOURSE

Iryna Havran^{1a}, Marian Botvyn^{2a}

¹ PhD in Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the TV Journalism and Acting Department;
e-mail: yarynka.77@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6777-3038

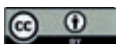
² Undergraduate of the Cinema and Television Arts Department;
e-mail: maryan096@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0466-2322

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

Abstract

The purpose of the article research is to analyze a contemporary documentary film in the domestic market from the point of view of the functioning of cinema discourse. **Research methodology** of the study was to use the following methods: historiography was used to review the history of a domestic documentary film; theoretical and methodological analysis was consisted of examining the situation related to broadcasting documentary cinema cycles on television; monitoring to explore the range of contemporary documentary topics; a sociological survey to outline the viewer's current opinion about the contemporary documentary. **The scientific novelty** is that for the first time in the scientific literature systematization of modern TV channels, which today show Ukrainian documentary films and TV projects, has been carried out. **Conclusions.** As of today, the role of documentary in cinema is at the forefront and is increasing every day. This is due to the formation of the Ukrainian market of documentary cinema, and the growing ability of contemporaries to create realistic paintings that truly reflect our history. Further studies of the outlined issues should be based on the aspects of hybridization of the genre of the documentary project and a deeper study of social attitudes towards contemporary Ukrainian cinema.

Keywords: documentary films; discourse; documentary films market; documentary projects; films; television



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202650

УДК УДК 792:[82-2:316.6

ДРАМАТИЧНИЙ КОНФЛІКТ: ДІЯ-ПРОТИДІЯ**Костянтин Грубич^{1а}, Алла Гичка^{2а}**¹ кандидат наук з соціальних комунікацій;

e-mail: smachna.kraina@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6286-1880

² магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора;

e-mail: alla.gichka97@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2511-0930

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**

драматичний конфлікт;
внутрішній конфлікт;
зовнішній конфлікт;
конфлікти у драматургії;
драматургія;
соціальний конфлікт;
конфлікт;
види конфліктів;
рівні конфліктів;
види драматичного
конфлікту;
дія

Анотація

Мета дослідження – визначити особливості та квінтесенцію конфлікту у драматургії, проаналізувати у теоретичному аспекті дефініції: дія-протидія та яке займає місце у кінематографі та літературі. Окрім того, з'ясувати, з яких причин зароджується зовнішній конфлікт та чим відрізняється від внутрішнього. **Методологія дослідження** побудована на системному підході, який полягає у дослідженні конфліктології у кінематографі. Для цього використовувались емпіричні та теоретичні методи дослідження. **Наукова новизна.** Уперше досліджено драматичний конфлікт у сучасному кінематографі з використанням емпіричних та теоретичних методів дослідження, а також проаналізовано різні рівні конфліктів у кінематографі та мистецьких творах і визначено їх особливості. **Висновки.** З'ясовано особливості конфлікту у драматургії, значення у кінематографі та літературі досліджуваної дефініції. За допомогою емпіричних та теоретичних методів дослідження з'ясовано, як створюється драматичний конфлікт у мистецьких творах та детально розглянуто класифікацію конфліктології у соціумі.

Як цитувати:

Грубич, К. та Гичка, А. (2020). Драматичний конфлікт: дія-протидія. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.20-28.

Постановка проблеми

На сьогодні добре розвинений кінематограф, телебачення та водночас користується популярністю література класичних драматургів. Слідом важливо розуміти, чому саме вони набирають попиту. У драматургії надзвичайно важливим є конфлікт. Адже це є та основа,

на якій згодом будується усе інше. Якщо в сюжеті, для прикладу, не буде закладено конфлікту, то він стовідсотково буде провальним. Слід сказати, що для того, щоб зацікавити глядача, потрібно створити гострий конфлікт, із цього витікає думка, що кожен конфлікт містить у собі дію, а на кожну дію знаходиться протидія.

У звичайному житті конфліктні ситуації намагаються уникати, але драматурги навпаки цим користуються і надають драматизму ситуації, підсилюють її, щоб отримати бажаний результат.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед усіх жанрів давньогрецький філософ Арістотель на перше місце ставив трагедію і підсумовував, що безперечно найголовніша у творі дія, адже вона має цінність. У своїй роботі «Поетика» наголошував на дійсності, яку автори подають у своїх художніх творах. Також зазначав, що поетові не потрібно говорити про те, що трапилось, адже необхідно описувати те, що могло б статися.

До того ж про дію писала науковець Г. В. Курінна, яка зазначала через який етап повинні пройти герої, щоб вступити в боротьбу, задля досягнення мети, тобто про те, що є основою для створення конфліктних ситуацій у мистецьких творах. Більш глибоко дію у мистецьких творах розглядав Р. Уолтер і без сумніву не менше зусиль докладав, щоб розібратися у драматичних конфліктах та основах кіно, Е. Лайош та З. Кракауер.

Мета дослідження

Мета дослідження – дослідити особливості та етапи зародження конфлікту у кінематографі сьогодення, проаналізувати рівні конфліктів у драматургії та їх кінцевий вплив на глядача. Визначити функції дії-протидії у кінематографі та літературі.

Виклад основного матеріалу

У кінематографі існує безліч жанрів, один із них – драма. Слід зазначити, що

саме її вважають однією із найстаріших. Драма зароджувалась у драматургії античності, з цієї причини її часто можна зустріти у трагедії Есхіла, Еврипіда, Софокла, про неї неодноразово згадував і Арістотель. Виходячи з цього існує думка, що драма, як окремий жанр, виникла лише у XVIII столітті. З грецької мови термін «драма» перекладається, як дія. На сьогодні у кінематографі та літературі драма показує взаємостосунки між людьми, їхні вчинки, які породжують гострий конфлікт. З латинської мови «конфлікт» перекладається як зіткнення, яке з часом переростає у боротьбу, в якій кожна зі сторін намагається винести на перший план свою позицію (Бусел, 2005).

У драматургії конфлікт має подвійне значення, адже зовсім не обов'язково, щоб у творі були використані лише фізичні дії. З одного боку конфлікт може бути зовнішнім, з іншого – внутрішнім. Особливості зовнішнього конфлікту полягають у тому, що герой виконує фізичні дії, а внутрішній конфлікт будується на емоціях, переживаннях, боротьбі з власними думками, здебільшого із самим собою. Розгляньмо такі випадки, коли в повсякденному житті між людьми виникають непорозуміння, сутички, конфліктні ситуації, однак очевидно, що вони намагаються їх уникати. Що стосується сценаристів, авторів аудіовізуальних творів, певна річ, вони активно користуються цією ідеєю та створюють твір із гострішою боротьбою між дієвими особами, іноді суперечності виникають у персонажа з власним «Я».

У мистецьких творах конфліктна ситуація викликає у глядача відчуття напруження, хвилювання, але не виникає жодних сумнівів, що сценарист, автор твору робить це задля того, щоб змусити свого спостерігача продовжити

перегляд кінострічки або ж дочитати п'єсу до свого очевидного завершення. На думку давньогрецького філософа Арістотеля (2018): «Найцікавіші ті поети, які переживають почуття того ж характеру. Хвилює той, хто сам хвилюється, і викликає гнів той, хто дійсно сердиться». Таким чином у кінематографі, як і в будь-якому мистецькому творі, важливою є дія, разом з тим, кожна дія повинна породжувати протидію. Як зауважила Г. В. Курінна (2013, с.53): «Дія стає більш драматичною тоді, коли герою або героям потрібно зробити життєво важливий вибір, з непередбаченим результатом, про який герої навіть не здогадуються. Героям необхідно здолати різноманітні перепони, вступати в боротьбу задля досягнення мети». Слід зазначити, що кожна дія в сюжеті повинна притягувати за собою наступну, більш непередбачувану, таким чином за Р. Уолтером (1993), сюжетна лінія рухається вперед і набуває значення. Щоб зацікавити глядача, у сценарії мусить виникнути конфліктна ситуація, бо на конфлікті будується сюжетна лінія, тільки у кінематографі це має назву – драматичний конфлікт. У такому випадку головним завданням драматурга є створити конфліктну ситуацію так, щоб її розвиток поетапно йшов до катастрофи або до неочікуваного кінця, у результаті кожна дія героя повинна переростати у протидію його намірам.

Кожен драматичний твір має свою композицію, складовими якої є: експозиція, зав'язка, наростання дії, кульмінація та розв'язка. Конфлікт зароджується на етапі зав'язки, на етапі кульмінації набуває своєї найвищої точки, а на моменті розв'язки закінчується неочікуваним кінцем або має happy end. Здебільшого автори мистецьких творів закладають фініш на початок, з цієї причини глядачі

розуміють, який за логікою повинен бути кінець, але якщо сценарій наповнювати словами, які не мають навантаження, таким чином відтягуючи кінець на пізніше, ідея стане провальною для автора. У зв'язку з цим, після закінчення у глядача повинні виникнути відчуття неспокою, невирішеності, емоційного напруження, адже у цьому закладається сенс конфлікту. Усе це робиться задля того, щоб спостерігач міг оцінити ситуацію, надати їй певного значення та обдумати всі дії, які відбулись на екрані чи у мистецькому творі.

У кінематографі важливо, щоб на екрані між героями зароджувався якомога гостріший конфлікт. Чим складніша ситуація, тим більше аудиторія захоче спостерігати за подіями. Для прикладу, конфлікт можна зустріти у кінострічці «Вгадай, хто прийде на обід» – це комедійна драма 1967 року. Сюжет драми такий: головна героїня вирушила на канікули на Гаваї, там дівчина познайомилася з лікарем, а після повернення заявила батькам, що виходить заміж. Виникає одне непорозуміння – наречений виявився афроамериканцем. Батьки, звичайно, з обох сторін були не раді такому союзу, і, відповідно, у стрічці виникає расовий соціальний конфлікт. Для порівняння візьмемо фільми із серії фентезі, наприклад, «Гаррі Поттер». У цьому випадку у кінострічці виникає конфлікт добра і зла, між могутніми силами, які знаходяться по різних сторонах інтересів. Отже, варто відзначити, що умовно у драматургії конфлікти поділяють на соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний та ідейний. Він може бути антагоністичний, тобто ворожим, і неантагоністичним. Другий, зазвичай, трапляється у комедіях, драмі і не несе ворожого характеру.

У драматургії та літературі часто зустрічається соціальний конфлікт. Автор, сценарист безпосередньо використовує його для того, щоб зробити загострення у сценарії та привернути увагу глядача до події, проблеми. Слід зауважити, що соціальний конфлікт являється найвищою стадією розвитку суперечностей у стосунках між людьми, соціальними групами, а також суспільством загалом (Цюрупа, 2004). Цей термін характеризується зіткненням протилежно спрямованих інтересів, позицій суб'єктів взаємодії. Конфлікти, зазвичай, будуються на відсутності згоди між сторонами. З цього приводу М. Литвак (2013) зазначає: «Коли виникає конфлікт у сім'ї, на роботі, вулиці або в транспорті, замість звуків гармонійного спілкування, близькості й любові, ми відчуваємо скрипіння натруджених сердець і тріск зламаних доль. Завжди здається, що якби не зла воля нашого партнера по спілкуванню, то конфлікт і не виникав би. А про що думає наш партнер? Про те ж, що й ми. Ми подумки намагаємося нав'язати партнеру той чи інший стиль поведінки. Перемагаємо його, легко припираємо до стінки та на деякий час заспокоюємось. Після цього нам здається, що ми набули певного досвіду з цим конфліктом. А що робить наш партнер? Він робить те ж саме. Ми часто не підозрюємо, що закони спілкування так само об'єктивні, як закони природи та суспільства».

У реальному житті кожна людина часто стикається з конфліктами, однак люди часто навіть не намагаються з ними боротися. До того ж вони можуть загострювати ситуацію так, що вона набуває не вирішення, важке становище ще на довгий період часу. Що стосується драматургії, то там часто конфлікт побудований на реальних історіях, але більш фан-

тастичних і з перебільшенням. Адже, як відомо, щоб зацікавити глядача, змусити його спостерігати за ситуацією, допомогти реально оцінити подію, автор створює якомога гостріший зовнішній конфлікт. Глядачам буде цікавіше дивитися, для прикладу, стрічку тоді, коли вона буде пов'язана із буденністю, особливо, якщо людина зможе увияти себе на місці героя або конфліктуючої сторони.

Зазвичай, у кіно-, теледраматургії, літературі часто використовують зовнішній конфлікт. Як зазначав німецький соціолог масової культури Зігфрід Кракауер (1974, с.20): «Якщо кіно є фотографічним способом висловлювання, воно повинно тяжіти до просторів реальності, відкритого безкрайнього світу, дуже мало схожого на замкнутий і упорядкований маленький світ трагедії. На відміну від такого маленького світу, де вся увага направлена на людські взаємини, світ фільму являє собою потік випадкових подій, який охоплює і людей, і неживі предмети. Такий потік нездатний висловити трагічне, яке є тільки духовним, інтелектуальним переживанням, які не мають відповідників в реальності кінокамери».

Сьогодні у драматургії важливого значення набуває дія. У будь-якій конфліктній ситуації, коли один герой робить дію, то обов'язково у відповідь отримує протидію, тобто відповідь. Ситуація не стане гострою, якщо у конфлікті вся увага буде прикута лише до одного героя. Обов'язково повинно бути кілька персонажів, які зчинять конфлікт, і кожного разу, з кожною дією вони будуть його загострювати. Отже, варто відзначити, що у драматургії набуває широкого використання зовнішній конфлікт. Він будується на фізичних діях. Коли конфліктуючі сторони роблять дію, у відповідь інший обов'язково отримує протидію –

неочікувану ситуацію, яка породжує продовження. І головним є те, що зовнішні конфлікти, зазвичай, мають непередбачуване завершення. Тобто вирішення конфлікту, якого ніхто не очікував.

Як уже було зазначено вище, у літературі та драматургії розрізняють два основних рівні конфліктів: зовнішній та внутрішній. Особливість зовнішнього полягає у тому, що всі дії виконуються фізично, а внутрішнього – все відбувається в думках людини. Внутрішній конфлікт будується на переживаннях, роздумах, боротьбі з підсвідомістю, бажаннями і можливостями, і це все супроводжується емоційною напруженістю. Герою потрібно пройти певний психологічний етап, конфлікт із собою, який може в майбутньому змінити поведінку людини або в кращу сторону, або в гіршу.

Зовнішні події як у реальному, так і у вигаданому світі стають причиною виникнення внутрішнього конфлікту. Слід зауважити, що є кілька особливостей внутрішнього конфлікту. Перша полягає у тому, що цей конфлікт виявляється у формі важких внутрішніх переживань, які викликають страх, стрес, іноді навіть депресію, яка переходить у невроз.

Інша особливість внутрішнього конфлікту в тому, що виявити його не так легко, як може здаватися з першого погляду. Часто герой не відразу усвідомлює, у якому стані він знаходиться, і може вдало маскувати свій внутрішній стан. Ідея драматичного твору полягає у тому, щоб в результаті глядач, читай зміг зрозуміти, для чого були використані саме такі образи героїв у стрічці, постанові чи літературному творі.

Перед створенням художнього твору автор повинен поставити перед собою питання: «Для чого я створюю це?». Коли в сюжеті подається конфлікт, то

він обов'язково повинен нести за собою певне повчання, щось, від чого можна вчитися. Тобто, жоден твір не створюється без ідеї. Слід зауважити, що герой у драматургії та театрі – головний персонаж. Автор утілює свій задум за допомогою героїв. Образи, характери героїв виступають у драматичному творі у взаємодії, в боротьбі, у потоці хвилюючих подій. Характери розвиваються у рішучих конфліктах, зіткненнях і випробуваннях» (Драматичний конфлікт, 2016).

Внутрішній конфлікт чітко показує нашу підсвідомість, думки, переживання. У кінострічці його зображують через закадровий текст, через сни, спогади, які повертають персонажа у минуле. Його, зазвичай, можна зустріти у драмі або трагедії. Візьмемо, для прикладу, фільм «Щиголь» ірландського режисера Джона Краулі, який лише у 2019 році вийшов на широкі екрани. Це психологічна драма, яка чітко розмежує зовнішній і внутрішній конфлікт. Сюжет фільму полягає у тому, що хлопчик під час теракту в музеї у Нью-Йорку втратив найближчу людину – маму. Усе, що лишилося від спогадів про неї, це улюблена її картина Карела Фабріціуса «Щиголь». На цьому, безумовно, й будувався внутрішній конфлікт. У кінострічці зображено, як головний герой Теодор постійно знаходиться в конфлікті із собою, щодня прокидаючись з думками, що все могло б скластися інакше. У кінокартині персонажа подали у вигляді двох, безперечно, різних осіб: з одного боку виступає ідеальна людина, інтелігентна, мудра, з іншого закрита, відсторонена. У першому випадку дієва особа показує себе світу таким, яким хоче виглядати в очах інших, а інше обличчя відкривається вдома, коли нікого немає поруч, де особа лишається вічна-віч із думка-

ми. Час від часу його зображують у позі ембріона, що свідчить про те, що людина хоче повернутися у свій стан комфорту, у якому перебував раніше.

Як зазначає автор книги «Мистецтво драматургії» Лайош Еґрі (с.24-25): «Характер розкривається через конфлікт, конфлікт починається з рішення. Рішення приймається через посилки вашої п'єси. Рішення героя обов'язково викликає до життя інше рішення, прийняте його противником. Ці рішення – одне, що впливає з іншого і рухають п'єсу до її кінцевої мети: доведення послілки. Немає людини, яка б пройшла незмінно, крізь ряд конфліктів, які складають його життя, і він, і його ставлення до життя обов'язково змінюються... І поки хтось доводить вам свою незмінність, він змінюється – старіє. Ми можемо з упевненістю сказати, що будь-який персонаж в будь-якому жанрі, який не підпорядковується законам мінливості, погано написаний. Можна піти далі і сказати, що якщо персонаж не може змінюватися, будь-яка ситуація, в яку він потрапить, буде неприродною і нереальною».

Отже, внутрішній конфлікт виникає тоді, коли герой розуміє, що з'являється якась проблема і вона потребує вирішення. Це можливо двома шляхами: або персонаж самотужки розбирається зі своїми думками і отримує вирішення даного становища, або коли особа приймає ситуацію такою, якою вона є, тобто змиряється з цим. Звичайно, переживання стануть меншими, але проблема лишиться на своєму місці, не буде логічного вирішення конфлікту. При написанні художнього твору автору важливо враховувати те, що для драматургії важливе навантаження, сенс та гострота подій, щоб зацікавити свого глядача.

Висновки

Отже, отримані результати свідчать про те, що драматургічний конфлікт є важливою складовою художнього твору. Згідно з поставленою метою було встановлено, що він впливає на свідомість людини, її почуття, емоції і навіть провокує до здійснення неочікуваних дій. Конфлікт, створений на екрані чи на папері, може викликати гнів, хвилювання, страх, переживання, радість, сміх – це все є тим, чого, певна річ, й прагне автор отримати в кінцевому результаті.

З'ясовано, що умовно у драматургії конфлікти поділяють на соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний та ідейний, який, згідно з конфліктологією, може бути антагоністичний і неантагоністичним. Другий, зазвичай, трапляється у комедіях, драмі і не несе ворожого характеру. Проте, варто відзначити, що офіційно відокремлюють лише зовнішній конфлікт та внутрішній. Слід зауважити, що у драматургії набуває широкого використання саме зовнішній конфлікт, який будується на фізичних діях. Коли конфліктуючі сторони роблять дію, у відповідь інший обов'язково отримує протидію – неочікувану ситуацію, яка породжує продовження, тобто загострення конфлікту. Безперечно, головним є те, що зовнішні конфлікти, зазвичай, мають непередбачуване завершення, тобто кінець, якого глядачі не очікували.

Що стосується внутрішнього конфлікту, він виникає тоді, коли герой розуміє, що з'являється певна проблема, яка існує в його голові і потребує вирішення. Це можливо двома шляхами: або персонаж самотужки розбирається зі своїми думками, або приймає ситуацію такою, якою вона є і не намагається внести

свідомі зміни. Отже, у такому випадку не буде логічного вирішення конфлікту. Наприкінці відзначимо, що при написанні художнього твору автору важливо

навантажувати сюжет, додавати сенсу та гостроти подіям, і тільки в такому випадку він може зацікавити свого потенційного глядача.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Арістотель, 2018. *Поетика*. Харків: Фоліо.
- Бусел, В.Т., 2005. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ: Перун.
- Драматичний конфлікт, 2016. *Studfiles*. [online] Доступно: <<https://studfiles.net/preview/5461475/>> [Дата звернення 05 липня 2019].
- Кракауэр, З., 1974. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Перевод с английского языка Д.Ф. Соколовой. Москва: Искусство.
- Курінна, Г.В., 2013. *Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія*. Харків: Харківська державна академія культури.
- Лайош, Э., *Искусство драматургии*. [online] Доступно: <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf> [Дата звернення 08 августа 2019].
- Литвак, М.Е., 2013. *Психологическое айкидо*. [online] Доступно: <<http://booksonline.com.ua/view.php?book=36910>> [Дата звернення 15 июля 2019].
- Психологічні особливості основних типів конфліктів. *Навчальні матеріали онлайн*. [online] Доступно: <https://pidruchniki.com/79953/psihologiya/psihologichni_osoblivosti_osnovnih_tipiv_konfliktiv> [Дата звернення 21 червня 2019].
- Уолтер, Р., 1993. *Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес* (реферат книги) [online]. Москва. Доступно: <<https://readli.net/chitat-online/?b=194928&pg=5>> [Дата звернення 13 июля 2019].
- Цюрупа, М.В., 2004. *Основи конфліктології та теорії переговорів*. Київ: Кондор.

REFERENCES

- Aristotel, 2018. *Poetyka* [Poetics]. Kharkiv: Folio.
- Busel, V.T., 2005. *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [The Great Interpretive Dictionary of Modern Ukrainian]. Kyiv: Perun.
- Dramatychnyi konflikt [Dramatic Conflict], 2016. *Studfiles*. [online] Available at: <<https://studfiles.net/preview/5461475/>> [Accessed 05 July 2019].
- Krakauer, Z., 1974. *Priroda fil'ma. Reabilitacija fizicheskoj real'nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Translation from English D.F. Falcon. Moscow: Iskusstvo.
- Kurinna, H.V., 2013. *Stsenarna maisternist na telebachenni. Teledramaturhiia* [Screenwriting skills on television. Television dramaturgy]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.
- Lajosh, Je., *Iskusstvo dramaturgii* [The Art of Drama]. [online] Available at: <http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf> [Accessed 08 August 2019].
- Litvak, M.E., *Psihologicheskoe ajkido* [Psychological Aikido]. [online] Available at: <<http://booksonline.com.ua/view.php?book=36910>> [Accessed 15 July 2019].
- Psykhologichni osoblyvosti osnovnykh typiv konfliktiv* [Psychological features of the main types of conflicts]. *Navchalni materialy onlain* [online] Available at: <https://pidruchniki.com/79953/psihologiya/psihologichni_osoblivosti_osnovnih_tipiv_konfliktiv> [Accessed 21 June 2019].

com/79953/psihologiya/psihologichni_osoblivosti_osnovnih_tipiv_konfliktiv> [Accessed 21 June 2019].

Tsiurupa, M.V., 2004. *Osnovy konfliktologii ta teorii perehovoriv* [Fundamentals of Conflict and Negotiation Theory]. Kyiv: Kondor.

Uolter, R., 1993. *Scenarное masterstvo: kino- i teledramaturgija kak iskusstvo, remeslo i biznes (referat knigi)* [Screenwriting: film and television dramaturgy as art, craft, and business (book abstract)]. [online] Moscow. Available at: <<https://readli.net/chitat-online/?b=194928&pg=5>> [Accessed 13 July 2019].

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ: ДЕЙСТВИЕ-ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ

Константин Грубич^{1а}, Алла Гичка^{2а}

¹ кандидат наук по социальным коммуникациям;

e-mail: smachna.kraina@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6286-1880

² магистрант кафедры тележурналистики и актёрского мастерства;

e-mail: alla.gichka97@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2511-0930

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

Аннотация

Цель исследования – определить особенности и квинтэссенцию конфликта в драматургии, проанализировать в теоретическом аспекте дефиниции: действие-противодействие, и какое занимает место в кинематографе и литературе. Кроме того, выяснить, по каким причинам зарождается внешний конфликт и чем отличается от внутреннего. **Методология исследования** построена на системном подходе, который заключается в исследовании конфликтологии в кинематографе. Для этого использовались эмпирические и теоретические методы исследования. **Научная новизна.** Впервые исследованный драматический конфликт в современном кинематографе с использованием эмпирических и теоретических методов исследования, а также проанализированы различные уровни конфликтов в кинематографе и художественных произведениях и определены их особенности. **Выводы.** Выяснено особенности конфликта в драматургии, значение исследуемой дефиниции в кинематографии и литературе. С помощью эмпирических и теоретических методов исследования выяснено, как создается драматический конфликт в художественных произведениях и подробно рассмотрено классификацию конфликтологии в социуме.

Ключевые слова: драматический конфликт; внутренний конфликт; внешний конфликт; конфликты в драматургии; драматургия, социальный конфликт; конфликт; виды конфликтов; уровни конфликтов; действие; виды драматического конфликта

DRAMATIC CONFLICT: ACTION-COUNTERACTION

Kostiantyn Hrubykh^{1a}, Alla Hychka^{2a}¹ PhD in Social Communications;

e-mail: smachna.kraina@ukr.net; ORCID: 0000-0002-6286-1880

² Undergraduate of the TV Journalism and Acting Department;

e-mail: alla.gichka97@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2511-0930

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

The aim of the research is to determine the peculiarities and essence of conflict in dramaturgy, to analyze from the theoretical point definitions action-opposition is and what place it occupies in cinema and literature. In addition, to find out for what reasons an external conflict arises and how it differs from the internal one. **The research methodology** is based on a systematic approach, which consists of a study of conflict in cinema. For this purpose, empirical and theoretical research methods were used. **Scientific novelty.** For the first time, the dramatic conflict in modern cinematography was studied and analyzed using practical and theoretical methods of research, as well as different levels of conflict in cinematography and artworks, and their peculiarities were defined. **Conclusions.** The characteristics and significance of the battle in dramaturgy are analyzed, what is the action and counteraction in cinematography and literature are determined. Using empirical and theoretical research methods, it was found out how a dramatic conflict in artistic works is created and the classification of conflict in society is considered in detail.

Keywords: dramatic conflict; internal conflict; external conflict; conflicts in dramaturgy; dramaturgy; social conflict; conflict; types of conflicts; level of conflicts; action; types of dramatic conflict



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202652

УДК 654.197:070.16]:7.097

НОВИНИ В СУЧАСНОМУ МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ

Світлана Котляр^{1а}, Борис Бондарчук^{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: 4840528@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4196-9091

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

Ключові слова:

факт;
подія;
новина;
інформація;
інформаційний привід

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати складові сучасних інформаційних новин. Встановити роль інформаційного приводу в телевізійних новинах. Довести важливість уміння виокремлювати інформаційний привід під час підготовки новин до ефіру. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні теоретичних методів: аналіз телевізійних сюжетів, інформаційних джерел; узагальнення впливу інформаційного приводу на якість телевізійного матеріалу; визначення взаємозалежності структурних компонентів, які формують новину. **Наукова новизна**: уперше проаналізовано складові сучасних інформаційних новин, проведено детальний аналіз взаємозалежності структурних компонентів, які формують новину, за допомогою теоретичного аналізу телевізійних сюжетів, визначено чинники, які впливають на рейтинг телевізійного матеріалу. **Висновки**. У статті проаналізовано складові сучасних інформаційних новин. За допомогою аналізу телевізійних сюжетів встановлено роль інформаційного приводу в новинах. Детально опрацьовано структурні компоненти, які формують новину. Узагальнено чинники, які впливають на рейтинг телевізійного матеріалу.

Як цитувати:

Котляр, С. та Бондарчук, Б. (2020). Новини в сучасному медійному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.29-37.

Постановка проблеми

Телебачення втрачає популярність. Останні опитування Київського міжнародного інституту соціології показали: кількість людей, які дивляться телевізор – знижується. Лише за рік потенційних телевізійних глядачів стало менше

на 12%. А от кількість тих, хто надає перевагу інтернету, збільшується.

Аби не залишитися без глядача, канали шукають все нові способи, як зацікавити людей своїм контентом. Між медіахолдингами триває справжня боротьба за аудиторію. Вони знімають більше серіалів, створюють нові телевізійні про-

грами та шоу, які мають вразити. Однак, є програми, які незамінні. Як новини.

Щоб утримати потенційного глядача, їм доводиться змінювати підхід до висвітлення інформації. Молоді фахівці телевізійної галузі, які скоро обіймуть посади кореспондентів провідних ЗМІ, мають навчитися писати унікальні інформаційні матеріали. Для цього їм варто засвоїти на практиці як шукати інформаційний привід. Це і є той унікальний кут зору на подію.

В реаліях сучасних вподобань глядацької аудиторії, у кожного кореспондента замість пера повинен бути «меч». З цією зброєю він захищатиме випуск новин від нудних сюжетів та інформаційного сміття. Цей «меч» – це унікальний інформаційний привід. Зокрема, і завдяки йому кількість глядачів новин знижується не з блискавичними темпами.

30

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Роль засобів масової інформації в житті суспільства вдало описала Т. Примак (2013) – у книзі висвітлені аспекти щодо впливу інформації на глядача.

Визначив декілька понять «новини» і описав критерії, які відокремлюють подію від новини О. Колесніченко (2008).

Визначено вимоги до роботи журналіста, досліджено сутність процесів, пов'язаних з підготовкою новин Г. Чезаровою (2013).

На які вподобання аудиторії направлена робота ЗМІ зазначає З. Вайшенберг (2004).

Мета дослідження

Мета дослідження – проаналізувати складові сучасних інформаційних новин.

Визначити взаємозалежність структурних компонентів, які формують новину. Встановити роль інформаційного приводу в телевізійних новинах. Довести важливість уміння виокремлювати інформаційний привід під час підготовки новин до ефіру.

Виклад основного матеріалу

Описати роль ЗМІ в житті суспільства спробував Т. Примак (2013, с.57) сказавши, що «Засоби масової інформації справляють значний вплив на свідомість, відносини і поведінку людей, спрямування їхньої активності. Вони транслюють широким колам громадськості різну інформацію, тлумачать пересічній людині значення подій, що відбуваються, інтерпретують дані в бажаному для комунікаційного замовника напрямі».

З цього приводу новини – це головне у журналістиці, певен Г. Марк (2007, с.35). Він стверджує, що новина, у розумінні журналіста, це – інформація, якої аудиторія раніше не знала. «Заради новин тисячі людей щодня читають газети і дивляться телевізор. Журналісти шукають новини по всьому світу, вникають в тонкощі політичних інтриг, вчать розбиратися в економіці, їдуть на край світу або ризикують життям на війні. І все це для того, щоб люди могли, влаштувавшись в кріслі зручніше, дивитися вечірні новини або за ранковою чашкою чаю відкривати газету», – зауважує автор.

Так, Г. Марк (2007, с.35) ставить відкрите питання: «Як журналісти визначають, що саме викличе суспільний інтерес?». На думку автора, журналісти, як і редактори, відчувають новини «на запах». Мовляв, досвід дає можливість

їм збагнути, яка новина варта уваги, а яка ні. А от О. Колесніченко (2008, с.15) вважає, що відбір новин для публікації відбувається за чіткими критеріями: значенням події і наявності в ній елементів читацького інтересу.

О. Колесніченко (2008, с.15) подає два визначення новини, а саме: перша новина – інформація, необхідна людям для прийняття важливих рішень у їх житті; друга новина – відхилення від природного розвитку подій.

До цих визначень автор наводить такі приклади: «У першому випадку, новиною буде, наприклад, прийняття нового закону або щорічне послання президента. У другому – всілякі надзвичайні і курйозні події».

Відмінне від попередніх трактування новини подає Т. Примак (2013, с.58). Вона розглядає це поняття з точки зору інтересу ЗМІ. «Новина – це будь-яка реальна подія, що становить інтерес для засобів масової інформації та громадськості, пов'язана з діяльністю певної організації чи людини і не була раніше представлена (висвітлена)».

З викладеними вище думками авторів варто погодитись. У різних випадках новину уособлює щось таке, про що глядач раніше не знав. Однак, в рутині повсякдення трапляється безліч новин. За статистикою, жодне ЗМІ не висвітлюватиме їх усі. Тому та інформація, яка потрапила у стрічку випуску новин, залишається новиною і надалі, а та, яка залишилася поза увагою ЗМІ, на думку медіа-експертів, залишається подією.

Процес перетворення події на новину описав О. Колесніченко (2008, с.15). Автор створив критерії, які впливають на трансформацію події у новину. Першою умовою для того, щоб подія стала новиною, автор визначає її масштаб-

ність. Тут він має на увазі залежність від кількісного результату події, як от сума угоди, кількість учасників зустрічі, або число жертв катастрофи. Так, «Наприклад, у відділі новин однієї великої газети існує правило: якщо в автомобільній катастрофі загинула одна людина або двоє, писати про це не варто. А ось якщо загиблих більш ніж п'ять, тоді про це однозначно треба писати».

Другою умовою перетворення новини на подію О. Колесніченко (2008, с.15) визначає її можливі наслідки для населення, або певних груп. «Наслідки події можуть бути як прямі (наприклад, рішення Конституційного суду про виплату додаткової допомоги жінкам, що пішли в декретну відпустку), так і непрямі (наприклад, прогноз зростання цін на житло в зв'язку з новим порядком виділення землі під забудову)».

Варто відзначити, що новиною у журналістиці може стати факт. Про це зазначає Т. Примак (2013, с.58). Авторка пише: «Факт – це дійсна, невигадана подія, що становить інтерес для засобів масової інформації та громадськості, пов'язана з діяльністю певної організації чи людини. Залежно від того, знайомі ці факти громадськості чи ні, вони можуть бути або просто фактами, або новиною».

Подекуди факт, новина або ж подія можуть надихнути журналіста на інформаційний матеріал, який буде значно ширший за те, що існує в межах цих трьох понять. Тобто, звіти він лише виокремить унікальний інформаційний привід. Яскравий приклад цього наведений у ресурсного центру ГУРТ (2012): «Ви хочете написати про незаконне виділення земельної ділянки під будівництво житлового будинку. Ваші кроки:

1. Визначити форму подачі (у даному випадку – розслідування).

2. З'ясувати: куди йти? хто знає про це? хто володіє інформацією? (пошук джерел інформації).

3. Дати відповіді на поставлені запитання (розвиток джерел інформації).

4. Діяти (взаємодія з джерелами інформації).

5. Завжди запитувати: кому це корисно? чому людина дає інформацію? (розподіл мотивів і підтримання балансу)».

З наведеного прикладу стає зрозуміло, що факт, подія або ж новина стали лише поштовхом для розслідування.

Однак, відомий німецький дослідник З. Вайшенберг (2004, с.26) сумнівається в об'єктивності журналістів. У книзі він це пояснює так: «Суть звинувачень полягає в тому, що журналісти начебто однобічно зосереджуються на висвітленні драматичних подій та насильства, надають перевагу одним країнам чи регіонам і забувають про інші, приділяють занадто багато уваги суспільній еліті, створюють стереотипи про суспільні меншини та маргінальні групи, та продукують міфи про суспільну реальність і поведінку людей. Таким чином стверджується, що «медійна реальність» – це одне, а суспільна дійсність – це інше, тому журналістика не є об'єктивною».

З автором можна погодитись у тому, що часто вибір теми і на що в ній зробити фокус – вибір журналіста, а подекуди – вказівка редакції. Але, не можна стверджувати, що це є фактором не об'єктивності. В сучасних реаліях, коли інтернет-ЗМІ набирають все більше популярності, на плечі тележурналіста лягло надважливе завдання – утримати глядача. Для цього йому треба робити унікальні інформаційні матеріали. Ті, що не схожі на новини іншого телеканалу.

Попри аргументації, британський журналіст Н. Дейвіс стверджує, що засоби масової інформації необ'єктивні. Він написав: «Грандіозним міфом-блокбастером сучасної журналістики є об'єктивність, ідея, що добра газета, телеканал чи радіостанція просто збирає та відтворює об'єктивну правду. Це класична казка Пласкої Землі, в яку всі вірять і яка цілковито позбавлена реальності, – зауважує Н. Дейвіс (2011, с.152). – Цього ніколи не було і ніколи не буде, тому що цього бути не може. Реальність існує об'єктивно, проте кожна спроба зареєструвати правду щодо неї завжди і всюди містить у собі вибір».

З автором можна погодитись, що «реєстрація правди», тобто, що розповідати, містить вибір. Але фахівці медійної галузі називають це звичною практикою. Адже верстка каналу формується в залежності від «цінності новини», редакційної політики та інтересу аудиторії. Ці фактори і дають можливість відповісти на питання чому одні події показують в новинах, а інші – ні.

На думку Т. Примака (2013, с.57-62), основні теми для висвітлення у ЗМІ, зокрема і на телебаченні – це конфлікти, секс і гроші. Та й З. Вайшенберг (2004, с.36) розповідає на які вподобання аудиторії спрямовані ЗМІ: ««Інтерес публіки» або «людський/емоційний аспект події» складають: трагедія; напруження/відчуття непевності; курйозність/незвичайність; боротьба/конфлікт; гумор/жарт; романтика; симпатія; вік; секс/кохання; наука/прогрес; пригоди/ризик; тварини».

Так, З. Вайшенберг влучно виокремив ті вподобання, які і намагається задовольнити журналіст. Але, в умовах жорсткої боротьби між каналами за аудиторію, не вигідно подавати новини

буквально. Журналіст виокремлює унікальний інформаційний привід з кожної новини.

У публікації ресурсного центру ГУРТ (2012) зазначені стрижневі аспекти, на які слід звернути увагу журналісту, аби виокремити унікальний інформаційний матеріал: «Інфопривід – не обов'язково якість відкриття чи унікальна інформація. Це може бути:

1. нетрадиційний погляд на факти;
2. свіже трактування загальновідомих подій;
3. альтернативні думки та судження;
4. контраргументи сторін ситуації.

Приклад: ви дізналися, що відбудеться конференція з теми, яка Вас цікавить. Конференція = інфопривід. Проте це не привід, щоб писати саме про конференцію. Ви можете зустріти там цікавих особистостей, експертів, у яких можете взяти інтерв'ю; дізнатися про нові тенденції чи почути свіжі думки щодо того чи іншого питання, що й стане поштовхом для створення публікації».

Зважаючи на ці рекомендації, стає зрозуміло, що журналіст сам визначає сюжетну лінію інформаційного матеріалу. Він готує матеріал під певним кутом зору. Не рідко, це плутають з необ'єктивністю.

У ході дослідження, слід зауважити, що головне, з чим весь час працює журналіст, – інформація. Він збирає її, осмислює, систематизує і розповсюджує. Г. Чевозерова стверджує, що ці процеси надважливі не лише для співробітника медіа, який їх здійснює, а й для усього суспільства. Авторка не погоджується з визначенням теоретиків про те, що інформація – це відомості про навколишній світ. Натомість, вона робить висновок, що інформація це – відбиток дійсності, який виник при взаємодії

об'єктів. Виходячи з цього твердження, вона сформувала 4 вимоги до роботи журналіста:

1. Якнайглибше вивчення об'єкта інформації.
2. Правильне засвоєння отриманої інформації.
3. Збалансований виклад осмисленої інформації в тексті.
4. Врахування особливостей аудиторії під час написання тексту.

Якщо дотримуватися цих умов постійно, певна Г. Чевозерова (2013, с.8-14), знання журналіста і глядацької аудиторії будуть постійно накопичуватися. Сприйняття інформації буде повноцінним.

Стандарти інформаційної журналістики створює новинна журналістика, зазначає О. Квасниця. Вона певна, що новини стають якісними, якщо журналіст дотримується певних правил під час викладення матеріалу. На її думку, інформація буде подана «об'єктивно», якщо:

1. журналіст подаватиме факти без власних оцінок;
2. інформаційний матеріал відповідатиме на питання: хто? що? коли? де? як? чому?;
3. інформація подається без перекручень;
4. журналіст певен в надійності джерел інформації;
5. інформація подається без замовчувань;
6. в поданому матеріалі існує баланс думок, тобто позиції усіх учасників конфлікту. Основна місія журналіста, як зазначає О. Квасниця (2013, с.36), це донести до людей суть того, що відбувається.

Варто погодитися з обома авторами. Однак, сучасного глядача треба вміти зацікавити інформацією. Для цього журналіст повинен виокремити ціка-

вий інформаційний привід з кожної новини.

Як зазначено у статті ресурсного центру ГУРТ (2012), інформаційний привід – це подія, яка своєю значущістю або екстравагантністю може зацікавити аудиторію, стати предметом суспільного обговорення.

Доцільно сказати, що «Перед створенням матеріалу важливо думати про читача, його цінності, вподобання, про те, що саме йому може бути цікаво та корисно», – стверджує автор статті. Не менш важливо передбачити реакцію глядача на побачене.

Це може бути:

1. коментування;
2. поширення публікації;
3. практичне використання інформації.

Пошук інформаційного приводу, уявлення про глядача та його можливу реакцію, допоможуть журналісту визначитися, про що робити матеріал.

Важливо зазначити, що детально таке поняття як інформаційний привід, вивчають фахівці з піару. Т. Примак (2013, с.59) констатує: «У сучасному світі новина – це не коли собака вкусить людину, а коли людина вкусить собаку. Публіка очікує не просто новин, а чогось незвичного, шокуючого...».

Попри те, що книга Т. Примак (2013, с.60) для піарників, її висновок щодо інформаційного приводу підходить і для тележурналістів: «У кожній події, яка лежить в основі інформаційного приводу, беруть участь конкретні люди, які показують не тільки себе. Вони виходять на сцену як представники певних соціальних груп, виступають як символи. Тому через коло вибраних учасників в інформаційному приводі роблять прив'язку до тих аудиторій, яким це буде цікаво. Однак, чим конкретнішою є «соціальна

прив'язка», тим адреснішим, вужчим буде суспільний резонанс. І навпаки, чим розмитішим є соціальне орієнтування, тим потужніший можна отримати відгук суспільства».

Вдалим приклад до висловлення Т. Примак подано в статті ресурсного центру ГУРТ: «Ви хочете писати на тему «Екологія». Вона дуже широка. Ви ставите собі питання: про що саме писати? Перш, ніж відповісти, уявіть свого читача. Про що йому цікавіше та корисніше буде читати: про незаконне полювання на дельфінів чи про покращення якості питної води. Не забудьте обдумати, яку реакцію ви очікуєте від читача».

У статті ресурсного центру ГУРТ (2012) вказані деякі з можливих варіантів пошуку інформаційного приводу. Зокрема, автор радить регулярно перевіряти стрічки новин і шукати там щось цікаве. До того ж, у статті зазначено, що знайти інформаційний привід можна на конференціях, круглих столах, інформаційних зустрічах, громадських акціях. Також – під час зустрічей з активними громадянами, лідерами місцевих громад, представниками влади. Згідно з статтею, важливо слідкувати за змінами в законодавстві, тенденціями у діях державних структур та результатами громадських моніторингів.

Практичні поради щодо інформаційного приводу дієві дотепер і трансформуються ледь не щодня.

Висновки

Журналістська практика показала, що подача новин у сучасних реаліях перестала бути прямолінійною. Цьому сприяє активна боротьба між телеканалами за унікальний контент. Це контент, який дотепер утримує сучасного глядача

від повноцінного переходу на новини в Інтернет-ЗМІ.

Утримувати глядача новин на телеканалах своєю майстерністю повинні журналісти. Споконвіку журналіст був представником четвертої влади. Своїм матеріалом через інформаційний випуск він формує думку глядача про події навколо. Однак, в сучасних реаліях він робить це «по-особливому». Пряма

подача новин перестала бути цікавою глядачеві.

Професійний журналіст радше виокремить цікавий інформаційний привід з новини, факту та події, аніж розповість про те, що сталося, буквально. На провідних телеканалах переконалися, що така форма висвітлення подій більше привертає увагу глядача і створює телеканалу високі рейтинги.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вайшенберг, З., 2004. *Новинна журналістика*. Київ: Академія Української преси.
- Григорян, М.В., 2007. *Пособие по журналистике*. Москва: Права человека.
- Дейвіс, Н., 2011. *Новини Пласкої Землі*. Київ: Темпора.
- Квасниця, О., 2013. Публіцистика vs новинна журналістика: мотивація та ціннісні орієнтири. *Вісник Львівського університету*, 37, с.30-45.
- Колесниченко, А.В., 2008. *Практическая журналистика*. Москва: Издательство Московского университета.
- Примак, Т.О., 2012. Онлайн-інструмент «Як стати суспільним репортером». *Ресурсний центр ГУРТ*. [online] Доступно: <<https://gurt.org.ua/tools/journalizm/toolkit.3.pdf>> [Дата звернення 10 листопада 2019].
- Примак, Т.О., 2013. *PR для менеджерів і маркетологів*. Київ: Центр навчальної літератури.
- Чевозерова, Г.В., 2013. *Основы теории журналистики*. Тольятти: Тольяттинский государственный университет. Ч. 1.

REFERENCES

- Vaishenberh, Z., 2004. *Novynna zhurnalistyka* [News journalism]. Kyiv: Akademiia Ukrainkoï presy.
- Deivis, N., 2011. *Novyny Plaskoi Zemli* [Flat Earth News]. Kyiv: Tempora
- Grigorian, M.V., 2007. *Posobie po zhurnalistike* [Journalism manual]. Moscow: Prava cheloveka.
- Kvasnytsia, O., 2013. Publitsystyka vs novynna zhurnalistyka: motyvatsiia ta tsinnisni oriientyry [Journalism vs news journalism: motivation and value orientations]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*, 37, pp.30-45.
- Kolesnichenko, A.V., 2008. *Prakticheskaiia zhurnalistika* [Practical journalism]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta.
- Prymak, T.O., 2013. *PR dlia menedzheriv i marketolohiv* [PR for managers and marketers]. Kyiv: Tsentri navchalnoi literatury.
- Prymak, T.O., 2012. Onlain-instrument "Iak staty suspilnym reporterom" [Online tool "How to become a public reporter"]. *Resursnyi tseentr HURT*. [online] Available at: <<https://gurt.org.ua/tools/journalizm/toolkit.3.pdf>> [Accessed 10 November 2019].
- Chevozerova, G.V., 2013. *Osnovy teorii zhurnalistiki* [Fundamentals of the theory of journalism]. Togliatti: Toliattinskii gosudarstvennyi universitet. Ch. 1.

НОВОСТИ В СОВРЕМЕННОМ МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ

Светлана Котляр^{1а}, Борис Бондарчук^{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: 4840528@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4196-9091

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

Аннотация

Цель исследования – проанализировать составляющие современных информационных новостей. Установить роль информационного повода в телевизионных новостях. Доказать важность умения выделять информационный повод во время подготовки новостей в эфир. **Методология исследования** заключается в применении теоретических методов: анализ телевизионных сюжетов, информационных источников; обобщение влияния информационного повода на качество телевизионного материала; определение взаимозависимости структурных компонентов, формирующих новости. **Научная новизна:** впервые проанализированы составляющие современных информационных новостей, проведен детальный анализ взаимозависимости структурных компонентов, формирующих новость, с помощью теоретического анализа телевизионных сюжетов определены факторы, влияющие на рейтинг телевизионного материала. **Выводы.** В статье проанализированы составляющие современных информационных новостей. С помощью анализа телевизионных сюжетов установлена роль информационного повода в новостях. Детально проработано структурные компоненты, которые формируют новости. Обобщены факторы, которые влияют на рейтинг телевизионного материала.

Ключевые слова: факт; событие; новость; информация; информационный повод

NEWS IN MODERN MEDIA DISCOURSE

Svitlana Kotliar^{1a}, Borys Bondarchuk^{2a}

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

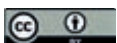
² Undergraduate of TV Journalism and Acting Department;
e-mail: 4840528@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4196-9091

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

Abstract

The purpose of the study is to analyze the components of modern information news, to establish the role of the informational drive in television news, to prove the importance of the ability to distinguish information when preparing news broadcasts. **The methodology of the research** is to apply the following methods: theoretical – analysis of television subjects, information sources, the generalization of the information drive's influence on the quality of television material, determination of the interdependence of the structural components that form the news. **Scientific novelty.** The components of modern information news were analyzed for the first time, the detailed analysis of the interdependence of the structural components that form the news was made. **Conclusions.** In the course of the article, we analyzed the components of modern information news. Through the analysis of television stories, the role of the information drive in the news is established. Structural components that form the news are elaborated. Factors that influence the rating of television material are generalized.

Keywords: fact; event; news; information; newsbreak



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202654
УДК 351.85:94]"1917/1920"

НАЦІОНАЛЬНІ ПРІОРИТЕТИ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ У ДОБУ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1920 рр.

Василь Купрійчук

доктор наук з державного управління, доцент;

e-mail: kvmt1968@ukr.net; ORCID: 0000-0001-7229-1749

Національна академія державного управління при Президентові України,
Київ, Україна

Ключові слова:

національні пріоритети;
культурна політика;
національно-визвольна
боротьба;
Українська революція

Анотація

Мета статті полягає у розкритті пріоритетів та принципів державної культурної політики у добу національно-визвольної боротьби (1917–1920 рр.) в контексті значення досвіду цієї політики та можливостей його імплементації в практику публічного управління сучасної України. **Методологія дослідження** визначається метою й поєднує у собі чотири основні методи – історичний, абдуктивний, системний та порівняльно-аналітичний, які в сукупності дозволили створити, на наш погляд, достатній методологічний комплекс для досягнення цілей роботи. **Новизна отриманих результатів** полягає в комплексному обґрунтуванні наукових положень про те, що саме національні пріоритети культурної політики були рушійною силою українського державотворення в 1917–1920 роках, які, з одного боку, значною мірою визначали напрям і характер державотворчих процесів, а з другого – знаходили своє втілення в потребах та цінностях значної частини українського населення. **Висновки.** Національні пріоритети державної культурної політики різних державних утворень в 1917–1920 рр. базувались на міцному національному ґрунті, характеризувались тяглістю базових підходів до розбудови основних сфер культурного життя, прагненням можновладців активізувати належні умови для гуманітарної самореалізації своїх громадян та повноцінного споживання ними наявних у соціумі духовних благ. Такий державно-управлінський підхід щодо розв'язання духовних проблем є сприйнятливим і для сьогодення, чим зумовлюється потреба критичного осмислення історичного досвіду щодо трансформацій різних складових культурної політики й врахування його в теперішніх умовах.

Як цитувати:

Купрійчук, В. (2020). Національні пріоритети державної культурної політики у добу Української революції 1917–1920 рр. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.38-47.

Постановка проблеми

Культурні процеси, які відбувалися в Україні за доби Української революції 1917–1920 рр., є визначним явищем в українській історії. Саме ця доба національно-визвольної боротьби характеризується кардинальними перетвореннями культурного розвитку України на національно-патріотичних управлінських засадах, що набрало впевненості після краху російського самодержавства. Саме в цей період в Україні формувалася потужна духовна основа процесу національного самовизначення, рушійна сила всього комплексу гуманітарних трансформацій. Тому зазначена доба є актуальною для вивчення нинішніми вітчизняними політиками державно-управлінських підходів до розвитку культурної політики, а також методів і засобів практичної реалізації таких підходів у період діяльності Української Центральної Ради (УЦР), Гетьманату П. Скоропадського, Директорії Української Народної Республіки (УНР) та Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

В даній роботі автор спирався на дослідження тодішніх політичних і культурних діячів, зокрема, В. Винниченка (1920), М. Грушевського (1912), Д. Дорошенка (1930), Л. Курбаса (2016), Р. Млиновецького (1970), та сучасних фахівців з зазначеної проблематики – М. Жулинського (1996), В. Карлової (2012), О. Реєнта (1999), Є. Сверстюка (2004), В. Скуратівського (2002), В. Трошинського (1999), Г. Чміль (2013), С. Чукут (1998) та ін.

Мета дослідження

Мета статті полягає у розкритті пріоритетів та принципів державної культурної політики у добу національно-визвольної боротьби (1917–1920 рр.) в контексті значення досвіду цієї політики та можливостей його імплементації в практику публічного управління сучасної України.

Виклад основного матеріалу

Відродження української державності у 1917–1920 рр. відкрило перед українською культурою небачені до того часу перспективи. Українська мова стала мовою державною; з'явилися нові українські державні гуманітарні установи, університети в Києві та Кам'янці-Подільському, історично-філологічний факультет у Полтаві. У вищих школах були засновані кафедри української мови, історії, права, історії письменства.

У кінці 1918 р. у Києві постала Українська Академія наук з дуже амбітними дослідницькими планами; державна Українська археологічна комісія, Державний архів, Археологічний комітет та інші наукові установи (2009).

За добу правління УНР, Гетьманату П. Скоропадського та ЗУНР особливо прогресувало видавництво. Слід зауважити, що «протягом 1917–1918 років в Україні було видано 680 найменувань українських книжок і сотні назв брошур загальним тиражем майже 7 млн примірників, а в 1919–1920 рр. – близько 2 тис. найменувань – тиражем 11 млн примірників» (2014). Саме в ці роки виникає державна необхідність у створенні мережі бібліотек та книгозбірень, які відкривали громадські організації. Перед українським урядом в 1918 р.

постало питання про створення Національної бібліотеки (Трощинський та Шевченко, 1999).

Також, з'являється попит на українську пресу, а саме: «у Києві почали друкуватися українською мовою щоденні газети – «Нова рада», «Робітничка газета», «Народна воля», «Боротьба», «Громадське слово», «Промінь». Невдовзі до них додалися журнали: «Боротьба», «Воля», «Вільна українська школа», «Театральні вісті», «Світова Зірниця», «Літературно-науковий вісник», «Молоде життя», «Наше слово», «Київська земська газета», «Комашня» (Купрійчук, 2014).

Українська наукова інтелігенція та новостворені державні установи доклали чимало задля відкриття культурно-просвітницьких закладів для поширення знань з української історії, звичаїв та національної культури. На початку 1917 р. розпочав свою роботу Центральний комітет охорони пам'яток старовини й мистецтва в Україні, а також пізніше Український національний музей (1918 р.), Національна картинна галерея (1918 р.), Музей видатних діячів української культури, реорганізовувалися церковні музеї тощо (Яковлева (Подольська), 2006).

У перші роки Української національної революції збільшився попит на суто національну кінопродукцію. В липні 1918 р. урядом була заснована перша в Україні кіновиробнича фірма «Українфільм» (Купрійчук, 2014). Тоді ж почали утворюватися різні національні літературні та мистецькі об'єднання, зокрема, «Вільне мистецтво», Комітет українського національного театру та ін., в яких брали участь кращі художні митці – «актори І. Мар'яненко, Л. Курбас; літератори Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь;

публіцисти І. Стешенко, С. Єфремов; художники Ф. Кричевський, Ф. Балавенський; композитор О. Кошиць та ін.» (Трощинський та Шевченко, 1999).

Доцільно зауважити, що наприкінці 1917 року урядом був заснований «Український національний театр, який у 1918 р. був реорганізований на Державний народний театр, а Український драматичний театр став Державним українським драматичним театром. Досить швидко популяризувалися «Музична драма», «Молодий театр», труппа П. Саксаганського. Для підготовки молодих фахівців (акторів та режисерів) у жовтні 1917 р. у Києві було відкрито Українську народну драматичну школу і режисерсько-інструкторські курси» (Купрійчук, 2014).

Також, з метою популяризації музичної культури в 1918 р. керівництвом держави було створено музичні колективи – «Український державний симфонічний оркестр ім. М. Лисенка та Українську державну капелу, яку очолили відомі композитори О. Кошиць і К. Стеценко. Саме у цей період відродилася Капела кобзарів і було відкрито перший вищий художній навчальний заклад України – Українську академію мистецтв, першими членами якої були М. Бойчук, брати Кричевські – Василь і Федір, О. Мурашко, Г. Нарбут». Так, з 1917 р. до весни 1920 р. за сприянням українських державотворців в Україні було створено понад 20 національних професійних музично-драматичних театрів, близько 400 народних напівпрофесійних та 9 тис. самодіяльних художніх колективів (Трощинський та Шевченко, 1999).

Також зросла певна кількість національних культурно-освітніх організацій, які засновували бібліотеки, відкривали драматичні гуртки, налагоджували ви-

давничу справу, організовували просвітницькі лекції для населення (Купрійчук, 2014). Саме за доби УНР та Гетьманату П. Скоропадського були зроблені певні кроки щодо сприяння розбудові національного церковного життя. Слід сказати, що «Ідея проголошення Української автокефальної православної церкви (УАПЦ), незалежної від РПЦ (Російської православної церкви), стала складовою українського національно-визвольного руху» (<http://ukrmap.su/uk-uh10/268.html>).

Однак поразка української державності стала одночасно і занепадом національного культурного будівництва. Проте українське культурне життя відродилось в не простих умовах еміграції в ряді європейських країн, де на початку 1920-х років осіли десятки тисяч українських політичних емігрантів. Зокрема, спираючись на підтримку уряду Чехословацької Республіки, наразі у цій країні було засновано низку українських високих шкіл: Вільний університет і Високий педагогічний інститут у Празі та Господарську академію в Подебрадах. Внаслідок цього Прага з Подебрадами стали осередками української творчості в різних галузях науки, особливо в українознавстві. Так, у Празі друкувалися сотні наукових публікацій і шкільних підручників, які збагатили українську науку і посприяли виробленню наукової термінології. За підтримки Українського громадського видавничого фонду у Празі побачили світ кілька десятків цінних наукових праць. Слід зауважити, що цінним набутокм «української науки в еміграції є історичні розвідки М. Грушевського і В. Липинського, а також дослідження з історії українського права Р. Лашенка, А. Яковліва, з історії філософії в Україні Д. Чижевського,

з історії пластичного мистецтва та театру Д. Антоновича» (Трощинський та Шевченко, 1999).

Так, «культурні надбання українського державотворення 1917–1920 рр. – це важливий внесок в розвиток людської цивілізації. Використання цього унікального державно-управлінського досвіду в культурній сфері забезпечить духовний та практичний зв'язок минулого з актуальними потребами сьогодення. Своїми реформаторськими підходами до культурної політики українські уряди заклали фундамент для розбудови духовності майбутнього українського суспільства на основі національного історичного коріння (мови, звичаїв, традицій тощо)» (Михальченко, 2004).

Слід також зауважити, що в силу різних причин досвід національного культурного будівництва доби визвольної боротьби 1917–1920 рр. використовується нинішнім поколінням управлінців далеко не повною мірою. Так, низький рівень духовності суспільства, державного фінансування сфери культури, проблеми вітчизняного кінематографа, книгодрукування, мистецтва, охорони та популяризації історичних пам'яток, спекуляції навколо питань мови, історії та релігії сьогодні суттєво гальмують процес культурної модернізації України. «Брак чітких державницьких кроків української влади щодо відродження національної культури призводить до глибокого занепаду суспільної моралі, втрати традиційних цінностей та світоглядних орієнтирів, що обертається культом споживацької психології, посиленням соціальної байдужості, апатії та агресії. Ці тенденції простежуються як у повсякденному спілкуванні окремих громадян, так і в низькому рівні політичної культури та свідомості су-

спільства загалом, що унеможлиблює консолідацію зусиль для розв'язання загальнонаціональних проблем» (Ситник та Дербак, 2004).

Сьогодні суверенній Україні конче необхідна система підтримки національного продукту в усіх сферах культурного життя, розумний протекціонізм, як це намагалися робити українські діячі часів УНР, Гетьманату П. Скоропадського та ЗУНР в 1917–1920 рр. (Купрійчук, 2014). З цього приводу, «Українська культура повинна стати інструментом формування національної ідентичності, чинником розбудови громадянського суспільства, рушієм регіонального розвитку та туристичних інновацій. Нині культурі під силу розв'язувати питання економічного зростання і проблеми зайнятості населення, але для цього необхідно докласти значних зусиль, визначити пріоритети, ресурси тощо. Посприяття цьому також може історичний досвід українських державотворців доби національної революції 1917–1920 рр.» (Крип'якевич, 1984).

Згідно з нашим дослідженням з'ясовано, що запровадження нової інтегральної моделі державного управління культурно-інформаційним простором дозволить реалізувати такі пріоритети, а саме: «створення єдиного загальнонаціонального культурно-інформаційного простору в Україні; відхід від статичної моделі захисту культурної спадщини і реалізація принципу «дієвої культурної спадщини»; формування сучасних культурних середовищ, соціальних мереж, які є носіями креативного потенціалу на місцевому, регіональному та національному рівнях; розроблення та реалізація пакета національних проєктів у сфері культури та гуманітарного розвитку; організація систематичного

моніторингу динаміки змін у культурі, розвиток культурологічного знання та культивування сучасних напрямів культурної політики» (Концепція Державної цільової національно-культурної програми розвитку культури і мистецтва на період до 2017 року). Отже, оновлення моделі державного управління у сфері культури – це робота не одного року. Відповідно, держава потребує інтенсивних кроків, спрямованих на інтеграцію в європейський культурно-освітній та інформаційний простір. Загалом, «розгортання процесу модернізації культурної політики забезпечить формування демократичного та консолідованого суспільства, в якому знання та можливості практичного застосування їх стануть важливим засобом самореалізації та розвитку особистості» (Вівчарик, Панченко та Чмихова, 2001).

Маючи на увазі створення сучасної концепції управління розвитком національної культури і мистецтва, ми повинні врахувати багатющий досвід культурної та політичної боротьби українського народу в добу Української національної революції 1917–1920 рр. в усій його повноті. Слід сказати, що «упереджена вибірковість при оцінці минулих здобутків лише зашкодить сучасній суспільній практиці, може стати перешкодою на шляху до вирішення злободенних проблем сьогодення. По-справжньому дієвою може бути лише та політика, яка спирається на сукупний історичний досвід культуротворення, тобто інтегративну концепцію державного управління культурним будівництвом» (Попович, 1988). Отже, всебічна постійна турбота української незалежної держави про духовність її населення, максимальне залучення до активного духовного і культурного жит-

тя найширших народних мас повинна бути базовим принципом її культурної політики (Остафійчук, 2002).

Висновки

Узагальнюючи викладене вище, слід сказати, що українські державотворці УНР, Гетьманату П. Скоропадського та ЗУНР свідомо діяли щодо особливої ролі духовного розвитку як визначального чинника суспільного прогресу і найвищої форми прояву сутності лю-

дини як творчої самодостатньої істоти, яка свідомо перетворює навколишнє соціальне і природне середовище відповідно до своїх потреб і цілей. Історичний досвід свідчить, що культурний прогрес лежить в основі будь-якого іншого: економічного, політичного, соціального, побутового тощо. І навпаки, занепад духовної культури неминуче призводить до деформації всіх сфер людської життєдіяльності, деградації, а зрештою, руйнації тих державних утворень, у яких він відбувається.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Винниченко, В., 1920. *Відродження нації*. Відень: Дзвін. Ч. 1.
- Вівчарик, М.М., Панченко П.П., та Чмихова В.І., 2001. *Українська нація: шлях до самовизначення*. Київ: Вища школа.
- Грушевський, М., 1912. *Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці*. Київ.
- Дорошенко, Д., 1930. *Історія України 1917-1923 рр.* В: Т. 2. *Українська Гетьманська Держава 1918 року*. Ужгород.
- Жулинський, М., 1996. Духовна ситуація в Україні. Формування нових ціннісних орієнтирів українського суспільства. *Урядовий кур'єр*, 19.
- Карлова, В., 2012. Національна еліта як суб'єкт державотворення: український досвід. *Вісник Національної Академії державного управління при Президенті України*, 1, с.98-106.
- Крип'якевич, І.П., 1984. *Галицько-Волинське князівство*. Київ: Наукова думка.
- Концепція Державної цільової національно-культурної програми розвитку культури і мистецтва на період до 2017 року: проект. *Міністерство культури України*. [online] Доступно: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult_old/uk/publish/article/289203/> [Дата звернення 01 листопада 2019].
- Культура і духовне життя в Україні 1917–1920 рр.* [online] Доступно: <<http://ukrmap.su/uk-uh10/268.html>> [Дата звернення 01 листопада 2019].
- Купрійчук, В.М., 2014. *Гуманітарна політика українських урядів у добу національної революції (1917–1920 рр.)*. Київ: Видавництво Європейського університету.
- Шкарабан, В. та Іванова, М. уклад., 2016. *Лесь Курбас : бібліографічний довідник : 1906-2016 рр.* Київ: Фенікс.
- Маланюк, Є., 2009. *Нариси з історії нашої культури*. Київ.
- Михальченко, М., 2004. *Україна як нова історична реальність: запасний гравець Європи*. Київ: Відродження.
- Млиновецький, Р., 1970. *Нариси з історії українських визвольних змагань (1917–1918 рр.)*. (Про що «історія мовчить»). Торонто: Гомін України. Т. 1.
- Остафійчук, В.Ф., 2002. *Історія України: сучасне бачення*. Київ: Знання-Прес.

- Попович, М.В., 1988. *Нарис історії культури України*. Київ: АртЕк.
- Реєнт, О., 1999. *У робітнях історичної науки*. Київ: Просвіта.
- Сверстюк, Є., 2004. *На хвилях «Свободи»*. Луцьк: Терен.
- Ситник, П.К. та Дербак, А.П., 2004. *Проблеми формування національної самосвідомості в Україні*. Київ.
- Скуратівський, В., Трощинський, В. та Чукут, С., 2002. *Гуманітарна політика в Україні*. Київ: Міленіум.
- Трощинський, В.П. та Шевченко, А.А., 1999. *Українці в світі*. Київ: Альтернативи.
- Чміль, Г., 2013. «Владна» рольова реальність і кіно як дисциплінарний дискурс влади. *Культурологічна думка*, 6, с.33-37.
- Чукут, С.А., 1998. Вплив державної політики на функціонування форм спадкоємності духовної культури. *Збірник наукових праць Національної академії державного управління при Президентові України*, 1.
- Яковлева (Подольська), Н.О., 2007. Освіта і культура України у 1917–1920 роках. В: О.М. Сошнікова, ред., *Дванадцяті Сумцовські читання: збірник матеріалів наукової конференції*. Харків, Україна, 14 квітня 2006 р. Харків. [online] Доступно: <<http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2006/article.html?n>> [Дата звернення 01 листопада 2019].

REFERENCES

44

- Vynnychenko, V., 1920. *Vidrodzhennia natsii* [The revival of the nation]. Viden: Dzvyn. Ch. 1.
- Vivcharyk, M.M., Panchenko P.P., and Chmykhova V.I., 2001. *Ukrainska natsiia: shliakh do samovyznachennia* [The Ukrainian nation: the path to self-determination]. Kyiv: Vyshcha shkola.
- Hrushevski, M., 1912. *Kulturno-natsionalnyi rukh na Ukraini v XVI–XVII v.* [Cultural-national movement in Ukraine in the XVI-XVII centuries]. Kyiv.
- Doroshenko, D., 1930. *Istoriia Ukrainy 1917-1923 rr.* [History of Ukraine 1917-1923]. In: Vol. 2. *Ukrainska Hetmanska Derzhava 1918 roku* [Ukrainian Hetman State in 1918]. Uzhhorod.
- Zhulynskiy, M., 1996. *Dukhovna sytuatsiia v Ukraini. Formuvannia novykh tsinnisnykh oriientyriv ukrainskoho suspilstva* [The spiritual situation in Ukraine. Formation of new values of Ukrainian society]. *Uriadovyi kurier*, 19.
- Karlova, V., 2012. *Natsionalna elita yak subiekt derzhavotvorennia: ukrainskyi dosvid* [The national elite as a subject of state formation: the Ukrainian experience]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii derzhavnoho upravlinnia pry Prezidentovi Ukrainy*, 1, p.98-106.
- Krypiakevych, I.P., 1984. *Halysko-Volynske kniazivstvo* [The Principality of Halych-Volyn]. Kyiv: Naukova dumka.
- Kontseptsiiia Derzhavnoi tsilovoi natsionalno-kulturnoi prohramy rozvytku kultury i mystetstva na period do 2017 roku: proekt [Concept of the National Targeted National-Cultural Program for the Development of Culture and Arts for the Period up to 2017: project]. *Ministerstvo kultury Ukrainy*. [online] Available at: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult_old/uk/publish/article/289203/> [Accessed 01 November 2019].
- Kultura i dukhovne zhyttia v Ukraini 1917–1920 rr.* [Culture and Spiritual Life in Ukraine 1917-1920]. [online] Available at: <<http://ukmap.su/uk-uh10/268.html>> [Accessed 01 November 2019].

- Kupriichuk, V.M., 2014. *Humanitarna polityka ukrainskykh uriadiv u dobu natsionalnoi revoliutsii (1917–1920rr.)* [Humanitarian Policy of Ukrainian Governments in the Age of National Revolution (1917-1920)]. Kyiv: Vydavnytstvo Yevropeiskoho universytetu.
- Shkaraban, V. and Ivanova, M. eds., 2016. *Les Kurbas : bibliohrafichniy dovidnyk: 1906-2016 rr.* [Les Kurbas: bibliographical reference book: 1906-2016]. Kyiv: Feniks.
- Malaniuk, Ye., 2009. *Narysy z istorii nashoi kultury* [Essays on the history of our culture]. Kyiv.
- Mykhalchenko, M., 2004. *Ukraina yak nova istorychna realnist: zapasnyi hravets Yevropy* [Ukraine as a New Historical Reality: Europe's Reserve Player]. Kyiv: Vidrozhennia.
- Mlynovetskyi, R., 1970. *Narysy z istorii ukrainskykh vyzvolnykh zmahani (1917–1918 rr.)*. (*Pro shcho "istoriia movchyt"*) [Essays on the history of Ukrainian liberation competitions (1917-1918). (What "history is silent about")]. Toronto: Homin Ukrainy. Ch. 1.
- Ostafiichuk, V.F., 2002. *Istoriia Ukrainy: suchasne bachennia* [History of Ukraine: a modern vision] Kyiv: Znannia-Pres.
- Popovych, M.V., 1988. *Narys istorii kultury Ukrainy* [Essay on the history of culture of Ukraine]. Kyiv: ArtEk.
- Reient, O., 1999. *U robitniakh istorychnoi nauky* [In the works of historical science]. Kyiv: Prosvita.
- Sverstiuk, Ye., 2004. *Na khvyliakh Svobody* [On the Waves of Freedom]. Lutsk: Teren.
- Sytnyk, P.K. and Derbak, A.P., 2004. *Problemy formuvannia natsionalnoi samosvidomosti v Ukraini* [Problems of formation of national consciousness in Ukraine]. Kyiv.
- Skurativskyi, V., Troshchynskyi, V. and Chukut, S., 2002. *Humanitarna polityka v Ukraini* [Humanitarian Policy in Ukraine]. Kyiv: Milenium.
- Troshchynskyi, V.P. and Shevchenko, A.A., 1999. *Ukrainci v sviti* [Ukrainians in the World]. Kyiv: Alternatyvy.
- Chmil, H., 2013. "Vladna" rolova realnist i kino yak dystsyplinarnyi dyskurs vlady ["Powerful" role-playing reality and cinema as a disciplinary discourse of power]. *Kulturolohichna dumka*, 6, pp.33-37.
- Chukut, S.A., 1998. Vplyv derzhavnoi polityky na funktsionuvannia form spadkoiemnosti dukhovnoi kultury [The influence of state policy on the functioning of forms of continuity of spiritual culture]. *Zbirnyk naukovykh prats Natsionalnoi akademii derzhavnoho upravlinnia pry Prezydentovi Ukrainy*, 1.
- Yakovlieva (Podolska), N.O., 2007. Osvita i kultura Ukrainy u 1917–1920 rokakh [Education and Culture of Ukraine in 1917-1920]. In: O.M. Soshnikova, ed., *Dvanadtsiati Sumtsovski chytannia: zbirnyk materialiv naukovoi konferentsii* [Welve Sumtsov Readings: Collection of Proceedings of the Scientific Conference]. Kharkiv, Ukraine, 14 April, 2006. Kharkiv. [online] Available at: <[http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2006/ article.html?n](http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2006/article.html?n)> [Accessed 01 November 2019].

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В ПЕРИОД УКРАИНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917–1920 гг.

Василий Куприйчук

доктор наук по государственному управлению, доцент;

e-mail: kvm1968@ukr.net; ORCID: 0000-0001-7229-1749

Национальная академия государственного управления при Президенте Украины, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования заключается в раскрытии приоритетов и принципов государственной культурной политики в период национально-освободительной борьбы (1917–1920 гг.) в контексте значения опыта этой политики и возможностей его имплементации в практику публичного управления современной Украины. **Методология исследования** определяется целью и объединяет в себе четыре основных метода – исторический, абдуктивный, системный и сравнительно-аналитический, которые в совокупности позволили создать, на наш взгляд, достаточный методологический комплекс для достижения целей работы. **Новизна полученных результатов** заключается в комплексном обосновании научных положений о том, что именно национальные приоритеты культурной политики были движущей силой украинского государства в 1917–1920 гг., которые, с одной стороны, в значительной степени определяли направление и характер этого процесса, а с другой – находили свое воплощение в потребностях и ценностях значительной части украинского населения. **Выводы.** Национальные приоритеты государственной культурной политики различных государственных институций в 1917–1920 гг. базировались на прочной национальной почве, характеризовались преемственностью и общностью базовых подходов к развитию основных сфер культурной жизни, стремлением власти создать комфортные условия для культурной самореализации граждан и полноценного потребления ими имеющихся в обществе духовных благ. Такой подход к решению назревших культурных проблем во многих отношениях сохраняет свою актуальность и является поучительным и в наше время, что обуславливает необходимость критического обобщения тогдашнего опыта трансформаций различных составляющих культурной сферы и учета его в современных условиях.

Ключевые слова: национальные приоритеты; культурная политика; национально-освободительная борьба; Украинская революция

NATIONAL PRIORITIES OF THE STATE CULTURAL POLICY IN THE AGE OF THE UKRAINIAN REVOLUTION 1917–1920

Vasyl Kupriichuk

PhD in public administration, associate professor;

e-mail: kvm1968@ukr.net; ORCID: 0000-0001-7229-1749

National Academy of Public Administration under the President of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Abstract

The aim of the paper is to reveal the priorities and principles of state cultural policy in the age of the national liberation struggle (1917–1920) in the context of the experience's importance of this policy and the possibilities of its implementation in the practice of Ukrainian modern public administration. **The methodology** of the research is determined by its purpose and combines four basic methods – historical, abductive, systemic and comparative-analytical, which collectively allowed to create, in our opinion, a sufficient methodological complex for achieving the goals of work. **The novelty** of the results is the complex substantiation of the scientific statements that the national priorities of cultural policy were the driving force of the Ukrainian statehood in 1917–1920. On the one hand, it was largely determined the direction and nature of the state-building processes, and on the other hand, they found its embodiment at the needs and values of a large part of Ukrainian citizenship. **Conclusions.** The national cultural priorities of the policy of different state entities in the 1917–1920 years were based on a strong national ground. It characterized by the continuity and community of basic approaches of the development in main spheres of cultural life. The authorities' desire to create the most favorable conditions for the cultural self-realization of the citizens and the full consumption of the spiritual goods available in society. Such an approach of solving cultural problems in many aspects remains relevant and instructive in our time. It predetermines the need for a critical generalization of the time experience with transformations of various components in the cultural sphere and taking into account it in modern conditions.

Keywords: national priorities; cultural policy; national liberation struggle; Ukrainian revolution



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202655

УДК 654.197:070.422–051]:17.022.1

**СТВОРЕННЯ ІМІДЖЕВОГО ОБРАЗУ СУЧАСНОГО ТЕЛЕВЕДУЧОГО:
АСПЕКТИ ВИРАЗНОСТІ ТА ПЕРЕВТІЛЕННЯ**Галина Кот^{1а}, Марина Масюк^{2а}¹ кандидат психологічних наук;

e-mail: kgn50000@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4214-0648

² магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора;

e-mail: marinamarishka97@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5217-2838

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**телеведучий;
імідж;
телевізійний дискурс;
аспекти виразності
та перевтілення;
медійний образ**Анотація**

Мета дослідження – проаналізувати і узагальнити поняття феномену телеведучого у сучасному екранному дискурсі та методи, які впливають на створення впливового іміджу. За допомогою методів перевтілення визначити основні аспекти створення образу телеведучого у кадрі.

Методологія дослідження створена на основі міждисциплінарного підходу, яку складають методологічні принципи і підходи мистецтвознавства. Також залучені синхронно-порівняльний та порівняльно-історичний методи для більш детального аналізу і вивчення процесів формування образу телеведучого. **Наукова новизна** полягає у тому, що досліджено і узагальнено поняття феномену телеведучого. Виявлено основні моменти створення впливового іміджу. З'ясовано перелік компетенцій, яким має відповідати телеведучий для створення успішного іміджевого образу. **Висновки.** На підставі аналізу виявлено, що стаття презентує нові підходи до створення іміджу телеведучого, порівнює їх між собою та структурує. Уточнено ключові поняття дослідження та визначено перелік професійних компетенцій. Досліджено фактор впливу іміджу телеведучого на аудиторію.

Як цитувати:

Кот, Г. та Масюк, М. (2020). Створення іміджевого образу сучасного телеведучого: аспекти виразності та перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.48-56.

Постановка проблеми

В процесі телевізійного мовлення взаємодіють дві сторони: телеведучий і глядач. Ця взаємодія є предметом дослідження різних наук (соціологія, психологія, журналістика та інші).

Проте, сприйняття людини на телеекрані пов'язано з проблемою психології міжособистісного пізнання. Коло досліджень у сфері психології пізнання людьми один одного розглядає особистісні якості суб'єкта. Через образ ведучого, його поведінку автор програми транс-

лює відкритим текстом або в завуальованій формі свою основну ідею. Образ телеведучого є уособленням того стилю життя, який творці програми в прихованій формі пропонують глядачам як зразок для наслідування. Бувши стрижнем телевізійного виробництва, образ ведучого стає основним режисерським засобом, визначальним весь інший набір засобів і виразних екранних засобів.

Одна з головних проблем – незрозуміння молодим фахівцем необхідності свідомого і цілеспрямованого формування професійного іміджу, що сприяє успішній професійній самопрезентації. У зв'язку з цим виникає потреба в дослідженні проблеми формування професійного іміджу телеведучого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивчення професійного іміджу фахівців, пов'язаних з роботою на телебаченні, знайшло своє відображення в дослідженнях таких авторів, як: Т. Я. Анікеєва, Л. В. Матвєєва, Ю. В. Молчанова та ін. (імідж телеведучого); Л. М. Семенова (імідж майбутнього фахівця зі зв'язків з громадськістю).

Вплив на телевізійну аудиторію за допомогою образу телеведучого реалізується через механізми сприйняття і пов'язаний з проблематикою психології міжособистісного пізнання. Дане питання вже вивчене в психології певною мірою в наступних напрямках:

Особливості формування екранного образу телеведучого вивчалися в роботах Ж. В. Караганова, В. Х. Манерова, Л. В. Матвєєвої, В. Ф. Петренко та ін. Ними виявлено, що особистісні якості оцінки суб'єкта впливають на формування образу іншої людини;

Психологічні особливості телевізійних ведучих досліджували М. К. Андрєєва, Н. Б. Шкопоров, Т. Я. Анікеєва, та ін. Ними були виявлені особистісні риси, що сприяють або перешкоджають успішній професійній діяльності телеведучих, виявлені відмінності психологічних особливостей дикторів і ведучих;

Категоріальна структура образу ведучого очима телеглядача розкрита в роботах Л. В. Матвєєвої, Т. Я. Анікеєвої і Ю. В. Мочалової. Вони відзначили роль очікувань аудиторії від телеведучих, визначили якості, що характеризують ідеального ведучого, з точки зору телеглядача;

Приватні питання впливу способу телеведучого вивчалися в роботах І. П. Смирнової (проблема впливу рівнів комунікативної компетентності на професійну успішність телеведучого), Ж. В. Карагановим (формування екранного образу тележурналіста), Ю. В. Мочалова (самовираження особистості в телекомунікації на прикладі провідних телевізійних передач прямого ефіру).

Мета дослідження

Мета дослідження – проаналізувати і узагальнити поняття феномену телеведучого у сучасному екранному дискурсі та методи, які впливають на створення впливового іміджу. За допомогою методів перевтілення визначити основні аспекти створення образу телеведучого у кадрі.

Виклад основного матеріалу

Розглядаючи «медіаобраз» в широкому значенні, можна характеризувати його як якийсь образ реальності. Він, так чи

інакше, піддається конструюванню в текстах, які створюють професійні журнали, блогери, провідні в медіа-просторі.

Так, І. А. Балалуєва (2014) пояснює поняття різними трактуваннями, а саме: одне з них характеризує медіаобраз як: «одиночку виразних засобів ЗМІ, яка становить собою художню конструкцію, спрямовану на моделювання не тільки фактичної, як емоційною складовою медіаподії».

Деякі з дослідників пов'язують медіаобраз зі сферою підсвідомого. До таких належить Л. В. Хочунський (2011, с.12). У своїх дослідженнях він пише: «медіаобраз – це відбите в журналістському тексті кодування уявлення автора про дійсності або її фрагменти, детерміноване концепцією адресата і установкою на архетипічну орієнтацію аудиторії».

Однак у іншій своїй роботі Л. В. Хочунський (2013) дає інше визначення поняття: «медіаобраз – це своєрідний пазл, така форма фрагмента світу, яка вимагає лише індивідуально обраних, «заточених» під нього інших пазлів (адресатів)».

Якщо дотримуватися такої інтерпретації дослідниці, то можна сказати, що завдяки медіаобразу картина світу стає більш стійкою, відбувається розширення її кордонів. Саме ця особливість медіаобразу дуже важлива, адже таким способом, в інформаційному суспільстві у людини з'являється можливість відчувати відповідну його уявленням і цінностям картину світу, яка дозволяє зрозуміти сенс життя і сформулювати ефективний життєвий сценарій.

Зарубіжні психологи, досліджуючи поняття «медіаобразу», розглядають його як технічне зображення і як семіотику образу. Як зауважує науковець Г. Г. Почепцов (2006, с.238) : «Технічні зображення змінили процес сприйняття.

До епохи засобів масової комунікації сприйняття визначалося принципом близькості, продуктом сприйняття були артефакти речей. Засоби масової комунікації принцип близькості замінили принципом дистанції, вказуючи глядачам на знаковий характер зображення. Технічні зображення відображають не саму сутність речей, а знаки і символи, якими наповнений образ». Вся річ у тому, що саме технічне зображення кардинально змінило процес сприйняття людиною тієї або іншої інформації.

Якщо ж говорити про «медіаобраз» в більш вузькому розумінні, то можна характеризувати його як якийсь уривок дійсності, побачити який можливо лише в текстах або в мові компетентного тележурналіста. Причому, цей уривок дійсності обов'язково повинен відображати ставлення самого журналіста до глобальних проблем, його світогляд, визначати політичні уподобання, ціннісні орієнтації і, що важливо, передавати аудиторії психологічні якості професіонала.

Телевізійний медіаобраз має ряд важливих і своєрідних властивостей, властивих йому. І перш за все, це шаблонність, перебільшення, короткостроковість, суперечливість і чутливість. Медійний образ на телебаченні стає частково неприродно сформованим продуктом, який базується в справжніх перевагах аудиторії. Для сучасного суспільства характерне постійне зіткнення з величезним потоком інформації. З цієї причини, свідомість людей працює швидше, ми буквально сприймаємо все на ходу. Однак завдяки тому, що людина вже звикла вибудовувати свої роздуми за допомогою образів, інформація, що надходить у свідомість, стискається. Як відомо, імідж збирає в собі різноманітні

культурно-історичні значення і є певним результатом стиснення соціального знання.

Поняття «імідж» також як і термін «медіаобраз» з'явилося відносно недавно, проте значущість того чи іншого підкреслюють багато дослідників. Під словом «імідж» більшість людей розуміє якусь особливість, завдяки якій вони можуть знайти успіх в обраній сфері діяльності. Слово «імідж» походить від латинського «*imago*», яке означає «образ, відображення». У 60-ті роки минулого століття, американський економіст К. Болдуїн (2002, с.56) вивів дане поняття і довів, що без іміджу неможливо досягти успіху в діловій сфері. До України даний термін прийшов через кілька десятиліть. У 90-ті роки термін «імідж» починає входити в ужиток. Все тому, що саме в той час, були актуальні різні механізми політичного суперництва партій і їх лідерів. Звідси стає очевидним, що коріння цього поняття виходять з політичного середовища.

На думку дослідника Е. Галумова (2004, с.120), «досі іміджмейкери в основному працюють в режимі "невідкладної політичної допомоги"». Інакше кажучи, детально проблеми іміджу ніким не розглядаються. У наш час імідж є одним з найбільш значущих нематеріальних активів.

Деякі дослідники вважають, що поняття «образ» і «імідж» тотожні за своїм значенням. Очевидно, що ці два терміни близькі за своїм змістом. Тому, серед вчених існує безліч дискусій, пов'язаних з цим феноменом. До єдиної думки дослідникам, все ж, прийти не вдалося. Згідно з дослідженнями Ю. В. Миколаєвої та Н. М. Боголюбової, (2009, с.21) вони характеризують ці поняття так: «Образ – адекватно відображена

в людській свідомості реальність, що формується природним шляхом в процесі пізнання і сприйняття об'єктивної дійсності. Імідж – враження, думка про особу, предмет, колектив, державу і т. д., створюване зацікавленими особами відповідно до визначених цілей».

Науковець В. Л. Музикант (1998) пише, що імідж «штучна імітація або зовнішній вигляд об'єкта, людини. Основні характеристики іміджу – синтетичність, тобто створення з чітко визначеною метою, для досягнення мети, формування заздалегідь заданого уявлення».

Як видно з наведених визначень, найважливішими характеристиками складовими іміджу є: образ, доцільність, орієнтація на будь-яку мету і відповідність його вимогам і очікуванням цільової аудиторії. Виходячи з наведених інтерпретацій, можна зробити висновок про те, що образ більш об'єктивний, ніж імідж, який формується в результаті конкретних дій. Крім того, на відміну від способу, імідж має певну мобільність і може змінюватися під впливом ситуації.

З огляду на багатосторонність поняття «імідж», слід проаналізувати наявні типи даного терміну. Зазвичай, їх виділяють два – зовнішній і внутрішній імідж суб'єкта. Перший орієнтований на зовнішню цільову аудиторію і працює виключно в зовнішньому для самого суб'єкта місці. Прикладом може слугувати міжнародний імідж будь-якого міста. І абсолютно протилежний тип – внутрішній імідж. Він націлений на внутрішню цільову аудиторію. Відповідно, це вже буде населення будь-якого міста.

В іміджу завжди має бути присутнє емоційне забарвлення, він не може бути нейтральним. Якщо ж така оцінка все ж сталася, то ймовірно, що уявлення про нього склалося слабке або не склалося

зовсім. Зазвичай такі ситуації виникають, коли на ринку з'являється новий товар або організація, а інформація про них не поширена серед аудиторії.

Варто зазначити, що до іміджу існують різні підходи. Наприклад, Г. Г. Почепцов (2006, с.321) виділяє три основних таких підходи до іміджу:

- функціональний;
- контекстний;
- порівняльний.

Імідж також буває об'єктивним, суб'єктивним і модельованим. Якщо у цільової аудиторії вже сформувався своє уявлення, наприклад, про телеведучого або будь-якої компанії, організації, то це, звичайно об'єктивний імідж. Коли сам суб'єкт уявляє те, яким його бачать і представляють навколишні – це вже суб'єктивний імідж.

Модельований імідж – це так званий «штучний імідж», над яким працюють компетентні іміджмейкери та інші фахівці.

Ще одна особливість іміджу – це його здатність перебільшувати об'єкт. Додаючи ту чи іншу характеристику, він здатний або підкреслити позитивні риси, або виділити негативні моменти і погіршити становище об'єкта. Однак, попри те, що імідж і об'єкт практично нероздільні, він все-таки живе своїми законами і приймає позицію між дійсним і бажаним.

Телеведучий повинен відповідально підходити до створення свого іміджу. Забезпечити необхідний образ допоможуть професійні іміджмейкери. Багато фахівців з цього питання виділяють наступні еталонні якості:

- здоровий вигляд;
- гармонія рис обличчя;
- гарне волосся;
- струнка і пропорційна фігура;
- білі й рівні зуби;

- приємно звучний голос;
- виразність жестів;
- живий розум;
- конфіденційність.

Коли ми вмикаємо якусь передачу, перше, що кидається нам в очі це, звичайно, зовнішні дані телеведучого – обличчя, одяг, руки, зачіска. Трохи пізніше, телеглядач починає прислухатися до голосу ведучого, вивчати його міміку і жести, намагається зіставити ці складові.

Отже, важливим є питання про ключові компетенції телеведучого. Під професійними компетенціями розуміється сукупність особистісних і професійно значущих якостей, необхідних для ефективної роботи. При цьому слід розрізняти такі поняття як компетентність і компетенції. Компетенція – здатність, що відображає необхідні стандарти поведінки фахівця, що дозволяють йому вирішувати професійні завдання.

Компетенції можуть бути як бажаними, тобто обов'язковими, так і критично необхідними, тобто ключовими, без яких робота буде неефективною.

Компетенції включають:

- ділові та особистісні якості;
- знання, вміння і навички.

Компетенції – це показники, за якими оцінюється ефективність роботи співробітника.

Ефективність – досягнення оптимального результату при оптимальних витратах ресурсів.

Компетентність – сукупність компетенцій і наявність знань і досвіду, необхідних для ефективної діяльності в заданій предметній області. Компетенції зараз надають великої ваги в кадровій політиці будь-якої компанії, яка піклується про свій розвиток. Особливо гостро це питання стоїть при підборі творчих ка-

дрів. Розглянемо ключові компетенції, необхідні телеведучому для ефективної роботи.

Процес, яким професійно займається телеведучий, називається соціальною комунікацією. Комунікація – акт спілкування, зв'язок між двома і більше індивідами, засновані на взаєморозумінні; повідомлення інформації однією особою іншій або ряду осіб. Якщо не досягається взаєморозуміння, комунікації не відбулося.

Соціальна комунікація – це передача інформації, ідей, емоцій за допомогою знаків, символів; процес, який пов'язує окремі частини соціальних систем один з одним; механізм, за допомогою якого реалізується влада (влада як спроба визначити поведінку іншої людини).

Рекомендації Бі-Бі-Сі з підбору телеведучих засновані на предметному, прагматичному підходах:

1. Зовнішність. «Для телебачення прекрасно підходить приємне, правильне, тверде обличчя; дуже добре, якщо очі, рот, ніс, вуха невеликі. Колір обличчя ролі не грає, це справа гримера. Блакитні очі нерідко виглядають моторошно на телеекрані.

Диктори-жінки приблизно порівну діляться на світлих і темних. Однак, у більшості дикторів-чоловіків на англійському телебаченні темне волосся. Якщо ви блондин, ви, можливо, введете нову моду – на світловолосих дикторів. Якщо ви схильні до повноти, стежте за своєю вагою; на екрані люди здаються товщі і взагалі крупніше».

2. Голос і мова.

3. Здоров'я.

4. Освіта і життєвий досвід, знання життя і людей. Більшість глядачів швидко відрізняють зрілого і вдумливого диктора від «телевізійної зірки». Вони відразу

повірять людині, яка «знає, про що говорить».

5. Розум і винахідливість. Кмітливість і спритність – здатність швидко вирішувати нові проблеми. Саме це телевізійному ведучому доводиться робити все своє трудове життя.

6. Почуття гумору. «По-перше, глядачеві неприємно дивитися на похмурих обличчя. Він надивився похмурих фізіономій за свій робочий день. По-друге, без почуття гумору не винесеш дикторського життя. Дуже важко витримати таке нервово напруження. Треба вміти сміятися над собою і над своїм важким становищем. У телескоп доброго гумору бачиш все не так похмури».

7. Щирість. Вважається, що телебачення відсортовує людей нещирих. Це правда: явний ошуканець викривається тут вельми наочно. З іншого боку, першокласний журналіст телеекрану здатний імітувати щирість – вираз обличчя, голос, підбір слів можуть здаватися абсолютно природними.

8. Хороша реакція.

9. Витривалість.

10. Терпіння.

11. Уява.

12. Ентузіазм. Навряд чи можна уявити теледиктора, який холодно і мляво оголошує програму, читає текст реклами або новини.

13. Уміння працювати в колективі. Телебачення – самий колективний вид журналістики. Кожен залежить від кожного.

Список компетенцій може бути продовжений. Будь-яка творча особистість неповторна, індивідуальна, і має в своєму розпорядженні власний набір компетенцій, які дозволяють їй зберігати свою унікальність, підтримувати інтерес глядачів до своєї діяльності. Однак без розви-

нених ключових компетенцій діяльність телеведучого буде неповноцінною. На жаль, немає чітких критеріїв виміру рівня компетентності телеведучих, критеріїв ефективності їх діяльності. Проте психологічні тести дозволяють виміряти рівень тривожності, наскільки ведучий програми стресостійкий, адаптивний, відповідальний, комунікабельний тощо. І завжди слід пам'ятати, що телебачення – це перш за все картинка.

Висновки

На підставі аналізу виявлено, що стаття презентує нові підходи до створення

іміджу телеведучого, порівнює їх між собою та структурує. Уточнено ключові поняття дослідження та визначено перелік професійних компетенцій. Досліджено фактор впливу іміджу телеведучого на аудиторію.

Були розглянуті питання сучасних практик виразності і перевтілення телевізійного ведучого в системі мистецько-стильових взаємозв'язків. Вивчені стратегії перевтілення телеведучого крізь призму людського тіла та екранні практики виразності телеведучого. Це надає нові можливості, вибір, інструменти для опановування та розкриття бажаних навичок й вмінь.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Балалуєва, І.А., 2014. Медиаобраз и социообраз: процессы взаимоправления в информационном обществе. *Право и управление. XXI век*, 4(33), с.86-91.
- Боголюбова, Н.М., 2009. *Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен*. Санкт-Петербург: СПбКО.
- Галумов, Е.А., 2004. *Основы PR*. Москва: Летопись XXI.
- Музыкант, В.Л., 1998. *Теория и практика современной рекламы*. Москва: Евразийский регион. Ч. 2.
- Почепцов, Г.Г., 2006. *Имиджология*. Киев: Ваклер.
- Хочунський, Л.В., 2011. *Медиаобраз как диалог ценностей*. Москва: Российский университет дружбы народов.
- Хочунський, Л.В., 2013. Феномен медиаобраза: социально-психологический аспект. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*, 2, с.91-95.
- Шепель, В.М., 2002. *Іміджологія*. Київ: Народна освіта.

REFERENCES

- Balalueva, I.A., 2014. Mediaobraz i sotcioobraz: protsessy vzaimopravleniia v informatcionnom obshchestve [Media image and social image: the processes of mutual management in the information society]. *Pravo i upravlenie. XXI vek*, 4(33), pp.86-91.
- Bogoliubova, N.M., 2009. *Mezhkulturaia komunikatciia i mezhdunarodnyi kulturnyi obmen* [Intercultural communication and international cultural exchange]. St. Petersburg: SPbKO.
- Galumov, E.A., 2004. *Osnovy PR* [Fundamentals of PR]. Moscow: Letopis XXI.
- Khochunskii, L.V., 2011. *Mediaobraz kak dialog tcennostei* [Media image as a dialogue of values]. Moscow: Rossiiskii universitet druzhby narodov.

Khochunskii, L.V., 2013. Fenomen mediaobraza: sotcialno-psikhologicheskii aspect [The phenomenon of media image: socio-psychological aspect]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Serii: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 2, pp.91-95.

Muzykant, V.L., 1998. *Teoriia i praktika sovremennoi reklamy* [Theory and practice of modern advertising]. Moscow: Evraziiskii region. Ch. 2.

Pocheptov, G.G., 2006. *Imidzhelohiia* [Imageology]. Kyiv: Vakler.

Shepel, V.M., 2002. *Imidzhelohiia* [Imageology]. Kyiv: Narodna osvita.

СОЗДАНИЕ ИМИДЖЕВОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВЕДУЩЕГО: АСПЕКТЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

Галина Кот^{1а}, Марина Масюк^{2а}

¹ кандидат психологических наук;

e-mail: kgn50000@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4214-0648

² магистрант кафедры тележурналистики и мастерства актёра;

e-mail: marinamarishka97@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5217-2838

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

Аннотация

Цель исследования – проанализировать и обобщить понятие феномена телеведущего в современном экранном дискурсе и методы, которые влияют на создание влиятельного имиджа. При помощи методов перевоплощения определить основные аспекты создания образа телеведущего в кадре.

Методология исследования создана на основании междисциплинарного подхода, которую составляют методологические принципы и подходы искусствоведения. Также вовлечены синхронно-сравнительный и сравнительно-исторический методы для более детального анализа и изучения процессов формирования образа телеведущего. **Научная новизна** заключается в том, что исследовано и обобщено понятие феномена телеведущего. Выявлены основные моменты создания влиятельного имиджа. Выяснено перечень компетенций, которым должен соответствовать телеведущий для создания успешного имиджевого образа. **Выводы.** На основании анализа выявлено, что статья представляет новые подходы к созданию имиджа телеведущего, сравнивает их между собой и структурирует. Уточнены ключевые понятия исследования и определен перечень профессиональных компетенций. Исследован фактор влияния имиджа телеведущего на аудиторию.

Ключевые слова: телеведущий; имидж; телевизионный дискурс; аспекты выразительности и перевоплощения; медиаобраз

**CREATING THE IMAGE OF A MODERN TV PRESENTER:
ASPECTS OF EXPRESSIVENESS AND TRANSFORMATION****Halyna Kot^{1a}, Maryna Masiuk^{2a}**¹ PhD in Psychological Sciences;

e-mail: kgn50000@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4214-0648

² Undergraduate of the TV Journalism and Acting Department;

e-mail: marinamarishka97@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5217-2838

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

The purpose of the study is to analyze and generalize the concept of the TV presenter phenomenon in modern screen discourse and methods that affect the creation of an influential image. Using the methods of transformation to determine the main aspects of creating the image of a TV presenter in the frame. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach based on the methodological principles and approaches of art history methods are also involved for a more detailed analysis and study of the processes of forming the image of a TV presenter. **The scientific novelty** lies in the fact that the concept of the phenomenon of a TV presenter is investigated and generalized. The main moments of creating an influential image are revealed. The list of competencies that the TV presenter must meet to create a successful image character has been clarified. **Conclusions.** Based on the analysis, it was revealed that the fragment article presents new approaches to creating the image of a TV presenter, compares them with each other and structures them. The key concepts of research are clarified and a list of professional competencies is defined. The factor of influence of the image of the TV presenter on the audience is investigated.

Keywords: TV presenter; image; television discourse; aspects of expressiveness and transformation; media image



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202656
УДК 070(510)**АУДІОВІЗУАЛЬНІ, ДРУКАРСЬКІ ТА ІНТЕРНЕТ-ЗМІ КНР
В КОНТЕКСТІ ПРІОРИТЕТІВ ДЕРЖАВНОЇ
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ****Сергій Венідітков**

¹ кандидат філологічних наук, доцент, начальник кафедри соціально-гуманітарних дисциплін; e-mail: tv.lab.mogilev@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6859-9724
Могильовський інститут Міністерства внутрішніх справ Республіки Білорусь,
Могильов, Білорусь

Ключові слова:

Китай (КНР);
ЗМІ;
інформаційна політика;
телебачення;
радіо;
газета;
Інтернет

Анотація

Мета дослідження – аналіз діяльності аудіовізуальних, друкованих та інтернет-ЗМІ Китаю (КНР) в контексті пріоритетів державної інформаційної політики. **Методологія дослідження** представлена аспектним, концептуальним, процесним та прогностичним підходами. **Наукова новизна** дослідження полягає у встановленні стратегічних пріоритетів функціонування засобів масової інформації Китаю як ресурсу підтримки стабільності соціальної системи. Практичне значення одержаних результатів обумовлене можливістю застосування його результатів в інтересах вдосконалення національних моделей інформаційної політики. **Висновки.** Виявлено, що діяльність аудіовізуальних, друкованих та інтернет-ЗМІ, а також інформаційних агентств КНР, здійснюється в умовах «контрольованої інформаційної відкритості» і соціальної підтримки тиражованих ЗМІ ініціатив.

Як цитувати:

Венідітков, С. (2020). Аудіовізуальні, друкарські та інтернет-ЗМІ КНР в контексті пріоритетів державної інформаційної політики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.57-64.

Постановка проблеми

Державна інформаційна політика Пекіна спрямована на централізацію медіасистеми, створення в різних секторах великих корпорацій замість розрізнених локальних ЗМІ. Медіа, орієнтовані на зовнішню аудиторію, одночасно входять до структури національної системи масового інформування і до системи глобального обміну інформацією. Все це визна-

чає специфіку сучасного стану медійної системи Китаю і актуалізує проблему сполучення в інформаційній політиці Пекіна механізмів внутрішнього контролю і відносної зовнішньої автономії ЗМІ.

**Аналіз останніх досліджень
і публікацій**

Аналіз медійної системи Китаю визначив зміст численних досліджень.

© Сергій Венідітков, 2020

Надійшла 18.01.2020

Наприклад, в роботах А. А. Агапова (2013) встановлюються особливості інформаційного діалогу Китаю і провідних англо-саксонських країн, в роботах В. С. Ягья (2015) та ін. розглядається нарощування потенціалу «м'якої сили» в зовнішній політиці КНР. Національні особливості системи зовнішньої пропаганди КНР відображені в роботах Є. І. Конової (2018), О. В. Монастирської (2011), Лі Жань (2016) та ін. З цього приводу, Ю. М. Єршов (2010) пропонує порівняльний аналіз китайської та індійської політики в галузі телебачення.

Мета дослідження

Мета дослідження – аналіз діяльності аудіовізуальних, друкованих та інтернет-ЗМІ Китаю в контексті пріоритетів державної інформаційної політики.

58

Виклад основного матеріалу

Найбільш впливовий сегмент медіасфери Китаю представлений телебаченням. Нині в КНР налічується понад 300 телеканалів. З 1990-х рр. здійснює мовлення через супутник і мережу Інтернет телеканал CCTV (央视电视台, China Central Television – Центральне телебачення Китаю), який нерідко називають «китайським CNN». Загалом телевізійне мовлення в країні здійснюється з 1958 р. (перший канал мав назву «Телебачення Пекіна»).

На внутрішню аудиторію орієнтовані канали CCTV-1 (флагманський канал), CCTV-2 Фінанси (до 2009 року – економіка і життя), CCTV-3 Мистецтво та розваги, CCTV-5 Спорт, CCTV-6 Кіно, CCTV-7 Військова справа / сільське господарство, CCTV-8 Телесеріали, CCTV-9 Міжнародний (англ. мов.), CCTV-10 На-

ука і освіта, CCTV-11 Китайські опери, CCTV-12 Юридичний, CCTV-Новини, CCTV-Дитячий, CCTV-Музичний. CCTV має представництва в 21 місті світу, його програми доступні більш, ніж в 10 країнах і територіях Азії, Європи і Північної Америки.

Разом з міжнародним каналом CCTV-4, що здійснює мовлення китайською мовою (при цьому існують азіатська, європейська та американська версії), функціонують канали англійською (CCTV News, CCTV-9 Documentary), іспанською (CCTV-E), французькою (CCTV-F), арабською (CCTV-البرعالة), російською (CCTV-Русский) та українською (CCTV-Українська). Для вдосконалення міжнародного мовлення CCTV встановило партнерські відносини із зарубіжними медіакомпаніями (наприклад, з Time Warner Inc.). Після запуску каналу CCTV-Русский у 2009 р. (цей рік в Китаї був оголошений Роком російської мови) міжнародне телерадіомовлення Китаю вийшло в світові лідери за кількістю використовуваних в трансляціях мов.

З 2016 року стався ребрендинг CCTV News, результатом якого став запуск міжнародного каналу CGTN (China Global Television Network – «Китайська глобальна телевізійна мережа») зі слоганом «See the difference» (буквально – «Побач різницю»). З цього часу CGTN зайняв нішу міжнародного цілодобового мовлення, пропонуючи аудиторії в більш ніж 200 країнах світу новини, репортажі та аналітичні програми. У державах Південно-Східної Азії, Африки та Латинської Америки були створені представництва, звідки ведеться повноцінна трансляція CGTN, що робить канал по-справжньому глобальним в руслі політики «м'якої сили».

Цільовою аудиторією CCTV і CGTN є як етнічні китайці, які живуть в різних регіо-

нах світу, так і представники інших націй, тому подача інформації здійснюється не тільки з точки зору національних інтересів Китаю, але і з позиції світової громадськості: «Створення телевізійного продукту на різних мовах – це сприяння поданню образу китайців і поширенню китайської культури, політики і державної ідеології за межі держави. Найціннішою здатністю телебачення в даному випадку є можливість впливу на встановлення глобального порядку денного» (Жань, 2016, с.85). Для самих китайців телебачення – насамперед, ресурс формування та підтримки почуття національної ідентичності. Для КНР загалом – це засіб розширення цивілізаційної присутності в світовому просторі, де вже зараз 18,8% населення використовують діалекти китайської мови в спілкуванні (і ця цифра щорічно зростає): «У розвитку потенціалу «м'якої сили» величезне значення відіграє просування китайської мови як фактору розвитку світополітичних відносин, а також як потужний інструмент вибудовування зовнішньополітичного іміджу Китаю» (Ягья, 2015, с.80).

Загальнонаціональні телемовні компанії Китаю є прикладом організацій «державного капіталізму», що отримують від рекламної діяльності прибуток, який можна порівняти з державним фінансуванням. Прагнення зробити ефір привабливим для рекламодавців неминуче відбивається і на програмній політиці, не заперечуючи, проте, встановленої КПК місії згуртування нації: «Китайці виділили ряд телеканалів, яким дозволено заробляти великі гроші на рекламу. І зберегли ідеологічно витримані телеканали» (Єршов, 2010, с.44). Адміністративний контроль за рекламою в медіа, таким чином, залишаєть-

ся досить серйозним, існують категорії рекламної продукції, заборонені для поширення в КНР.

В інформаційній діяльності Китаю для зарубіжної аудиторії традиційно помітну роль відіграє радіо. У країні діє більше як 3000 радіостанцій. Серед радіостанцій, орієнтованих на зовнішню аудиторію, необхідно відзначити, насамперед, «Голос Китаю», утворений в результаті реформи 2018 року на базі міжнародної державної радіокомпанії «Міжнародне радіо Китаю» – МРК (China Radio International – CRI). Компанія має понад 40 зарубіжних представництв та кореспондентських пунктів, 60 дочірніх радіостанцій та 15 радіошкіл Конфуція за кордоном; партнерські відносини налагоджено з понад 160 медіа по всьому світу, що забезпечує щоденний обсяг ефіру 2700 годин.

«Голос Китаю» здійснює мовлення на 62 мовах (у т.ч. російською, українською та білоруською), випуск друкованої та телевізійної продукції, підготовку матеріалів для інтернет-ресурсів. За кількістю використовуваних іноземних мов станція займає перше місце у світі, перевершуючи за цим показником Voice of America та BBC. Причому російськомовний контент є одним з основних в пакеті мовлення, а в перспективі планується організація FM-мовлення на території Росії. Програми з позивними «Говорить Пекін» Московське радіо вперше передало в ефір ще 1954 року. 2013 року було підписано угоду про співпрацю зі станцією «Голос Росії», яке передбачало обмін програмами (переважно культурного змісту) для розміщення в ефірі.

О. В. Монастирєва (2011, с.78), аналізуючи комунікативну модель просування образу Китаю на прикладі російськомовного радіомовлення, виділяє наступні

її особливості: (а) систематичність та наступальність («пояснення політики Китаю» та «відбиття атаки на Китай»); (б) орієнтація на загальну для країн культурну концептосферу («ніхто не може сказати «ні» культурі або культурному обміну»); (в) увагу до національних концептів міжкультурного діалогу (насичення медіатекстів концептами, які однозначно позитивно оцінюються аудиторією).

У 2011 р. була утворена дочірня компанія Міжнародного радіо Китаю – CIBN (China International Broadcasting Network – Китайська міжнародна телерадіомовна мережа) з аудиторією близько 70 млн осіб. Водночас створюється Всесвітня мовна медіакорпорація «МРК-Планета» (Global Broadcasting Media Group), орієнтована на розширення використання ресурсів Інтернету та мобільної мережі.

Попри різноманітний контент і орієнтацію на гетерогенну аудиторію, в сітці мовлення домінують програми культурного змісту, що, на наш погляд, також відповідає концепції «м'якої сили». Соціальна експертиза рішень владних структур, організація громадських дискусій з найбільш актуальних питань для МРК не характерна.

Дещо іншу спрямованість має інтернет-сайт «Радіо Китаю» – CRI Online (діє з 1998 р), що являє собою один з найпопулярніших полімовних ресурсів Китаю, пропонуючи аудиторії матеріали на 65 мовах. На сайті публікується інформація, що стосується розвитку в країні туризму, особливостей ведення бізнесу, співпраці в галузі промисловості, спорту і культури. З 2004 р. службою радіомовлення здійснюється також випуск російськомовного журналу «Подих Китаю», матеріали якого відрізняються аналітичністю і орієнтацією на донесення до

зарубіжної громадськості пріоритетів зовнішньої політики КНР.

Державне інформаційне агентство «Сінхуа» (新华社) є однією з найбільших в світі медіакорпорацій, що має представництва в 105 країнах світу, поширюючи новини на 7 світових мовах і виступаючи основним джерелом інформації про події в країні для зовнішньої аудиторії. «Сінхуа» входить до структури Міністерства державної безпеки КНР, бувши офіційним медіаресурсом уряду. Після стратегічного рішення уряду 2009 року про збільшення кількості китайських ЗМІ, які виходять на іноземних мовах, число зарубіжних кореспондентських пунктів «Сінхуа» зросло з 2 до 186. ІА «Сінхуа» цілодобово готує для світових ЗМІ інформацію, фото- та відеоматеріали, тематичні прес-релізи на китайській, англійській, французькій, російській, іспанській, арабській та інших мовах, щодня генеруючи контент загальним обсягом понад 400 тис. китайських ієрогліфів.

Друге за значущістю міжнародне інформаційне агентство Китаю – China News Service (CNS), цільовою аудиторією якого є ЗМІ Китаю та китайська діаспора («хуацяо»), що проживає за кордоном. CNS має кореспондентські пункти в усіх провінціях КНР та за кордоном (США, Франція, Японія, Австралія та ін.).

У Китаї видається понад 2000 газет та 8000 періодичних журналів. Газета «Женьмін жибào» (人民日报, буквальний переклад – «Народна щоденна газета») є структурою Центрального комітету Комуністичної партії Китаю і має статус «голосу держави». Газета видається з 1949 р., нині доступна світовій аудиторії, адже виходить декількома мовами (китайською, російською, англійською, японською, французькою, іспанською,

арабською, монгольською, тибетською, уйгурською, казахською, корейською, а також на мовах двох малих народів лі та чжуан). Це найбільш впливове друковане ЗМІ Китаю, що виходить накладом близько 3 млн примірників і має понад 70 кореспондентських пунктів у різних регіонах світу.

До «Женьмінь жибао» відноситься також «Хуаньцзо шибао» (环球时报, еквівалентно англійському найменуванню Global Times) – щоденна загальнополітична газета англійською та китайською мовами, орієнтована на аналіз подій на міжнародній арені і донесення до національної аудиторії особливостей зовнішньої політики Китаю. Принципово, що публікації на зарубіжну тематику надходять до «Хуаньцзо шибао» із закордонних кореспондентських пунктів «Женьмінь жибао», що дозволяє підтримувати високий рівень редакційної автономії.

2009 року почався випуск англомовної версії Global Times (друге в Китаї щоденне видання англійською мовою після China Daily) з інтернет-версією globaltimes.cn, у 2013 р. запущено видання для американської аудиторії. Аналіз матеріалів видання показує наявність розбіжностей з центральним виданням «Женьмінь жибао» в трактуванні зовнішньої і внутрішньої політики Китаю. З 2015 року в газеті існує розділ «Один пояс – один шлях», присвячений інтеграційним питанням і включає розділи: «Версія», «Міжнародні коментарі», «Огляд ЗМІ», «Життя провінції», «Життя міст», «Діяльність вільної економічної зони», «Індустрія», «Інформаційні звіти про великі форуми» (Жань, 2016).

Найбільша міжнародна китайська газета China Daily (англійською мовою) видається компанією China Daily Group з 1981 р., буди першим в кра-

їні повністю англомовним суспільно-політичним виданням, підлеглим Відділу пропаганди ЦК КПК. Цільова аудиторія газети досить широка: співробітники чинних в Китаї посольств, прес-служб, представники бізнес-кіл, академічна спільнота, туристи, студенти та ін. Редакційний центр China Daily знаходиться в Пекіні, також відкриті представництва у великих містах країни і зарубіжжя (наприклад, в Нью-Йорку, Вашингтоні, Лондоні), у Європейському союзі, США і Гонконзі виходять спеціальні випуски видання.

До числа партійних видань КНР відноситься і щоденна газета «Гуанмін Жибао» (Guangming Daily), заснована в 1949 р. та орієнтована на інтелектуальну еліту країни. В епоху реформ і «керованої відкритості» значення політичного контенту в газеті знизилося, відбулася переорієнтація на культурні та освітні матеріали, а щоденний тираж видання знизився приблизно до 500 тис. примірників.

Мільйонні наклади мають зараз китайські газети «Бейцзін ваньбао» («Вечірній Пекін»), «Янчен ваньбао» («Вечірній Гуанчжоу»), «Янцзи Ванбао» («Вечірній Нанькін»), «Сіньмінь ваньбао» («Вечірній Шанхай»), «Сіньцзінбао» («Новини столиці»), «Бейцзін чженбао» («Ранковий Пекін»), «Чжунго цінняньбао» («Китайська молодіжна газета»), «Бейцзін цінняньбао» («Пекінська молодіжна газета») та ін.

Окрім діяльності телерадіомовних корпорацій і традиційних друкованих ЗМІ, в медійному діалозі з зовнішньою аудиторією зростає значення інтернет-простору. Поступаючись розвиненим країнам за відносними кількісними показниками (КНР відноситься до умовної третьої категорії країн, де доступ до Мережі мають 40-59% населення), Китай до цього часу має найбільшу кількість

інтернет-користувачів у світі і демонструє різку стійкість національного сегмента Мережі до прийняття західних принципів комунікації.

Китайська мова поступово набуває статусу «віртуальної мови» Азії, будучи однією з найбільш затребуваних в Мережі. Така ситуація також багато в чому обумовлена державним втручанням і підтримкою національних інтернет-корпорацій: «Сильні позиції в Інтернеті укупі з активним розвитком власної системи глобальних ЗМІ на іноземних мовах сприяють серйозному посиленню позицій Китаю в світовому інформаційному просторі» (Агапов, 2013, с.15).

Висновки

Таким чином, діяльність мас-медіа Китаю визначається пріоритетами державної інформаційної політики, основною з яких є затвердження зростаючої ролі КНР в глобальному просторі, прагнення до самостійного визначення свого

медійного образу. Тому перспективним для подальших досліджень є досвід КНР у формуванні сприятливого зовнішнього іміджу і подоланні негативних стереотипів.

Ми вважаємо, що адекватно сформований, стійкий, зрозумілий громадськості медійний образ держави може стати вагомим фактором успішності його функціонування. Також інтерес представляє діяльність мас-медіа КНР по формуванню «експортованих» комунікативних установок, орієнтованих на прогнозовану толерантне сприйняття зарубіжною аудиторією (наприклад, «миролюбність», «лідерство», «добросусідство», «відповідальність», «перевагу» тощо). Стратегія реалізації Китаєм політики «м'якої сили» в інформаційному просторі дозволяє перейняти досвід адаптації виробленого медіаконтенту під потреби різних національних і соціокультурних груп, дотримання балансу національних та наднаціональних інтересів в процесі інформаційного обміну.

© Переклад українською мовою
О. В. Безручка

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Ареева, М.В., 2014. Китайские средства массовой информации и их влияние на глобальные информационные процессы. *Актуальные проблемы современных международных отношений*, 4, с.65-69.
- Венидиктов, С.В., 2018. *Медиакоммуникация в развитии евразийского пространства: стратегический ресурс интеграции*. Минск: Белорусский государственный университет.
- Ершов, Ю.М., 2010. Сравнительный анализ индийской и китайской политики в области телевидения. *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*, 6(9), с.42-48.
- Жань, Ли, 2016. Журналистика Китая в реализации внутривнутриполитических и внешнеполитических проектов: опыт 2010-х годов. *Век информации*, 3, с.74-88.
- Монастырева, О.В., 2011. Коммуникативные матрицы диалога: роль СМИ в формировании современного медиапространства (опыт международного

радио Китая). *Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика*, 11(2), с.76-82.

Фань, Ц. и Кононова, Е., 2018. Концептуальное развитие телевидения Китая: задачи и возможности. *Современный дискурс-анализ*, 3(2), с.167-171.

Ягья, В.С., Ковалевская, Н.В. и Ли, М., 2015. Стратегия «мягкой силы» во внешней политике КНР в Африке. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, 9, с.78-81.

REFERENCES

Areeva, M.V., 2014. Kitaiskie sredstva massovoi informacii i ikh vlianie na globalnye informaciiionnye protsessy [Chinese media and their impact on global information processes]. *Aktualnye problemy sovremennykh mezhdunarodnykh otnoshenii*, 4, pp.65-69.

Ershov, Iu.M., 2010. Sravnitelnyi analiz indiiskoi i kitaiskoi politiki v oblasti televideniia [A comparative analysis of Indian and Chinese television policies]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorii, filologiya*, 6(9), pp.42-48.

Fan, Ts. and Kononova, E., 2018. Kontseptualnoe razvitie televideniia Kitaia: zadachi i vozmozhnosti [The conceptual development of Chinese television: challenges and opportunities]. *Sovremennyi diskurs-analiz*, 3(2), pp.167-171.

Yagya, V.S., Kovalevskaia, N.V. and Li, M., 2015. Strategiiia "miagkoi sily" vo vneshnei politike KNR v Afrike [The Soft Power Strategy in China's Foreign Policy in Africa]. *Gumanitarnye, sotcialno-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki*, 9, pp.78-81.

Monastyreva, O.V., 2011. Kommunikativnye matritsy dialoga: rol SMI v formirovanii sovremennogo mediaprostranstva (opyt mezhdunarodnogo radio Kitaia) [Communicative matrixes of dialogue: the role of the media in shaping the modern media space (the experience of China's international radio)]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 11(2), pp.76-82.

Venidiktov, S.V., 2018. *Mediakommunikatsiia v razvitii evraziiskogo prostranstva: strategicheskii resurs integratsii* [Media communication in the development of the Eurasian space: a strategic integration resource]. Minsk: Belorússkii gosudárstvennyi universitet.

Zhan, Li, 2016. Zhurnalistika Kitaia v realizatsii vnutripoliticheskikh i vneshnepoliticheskikh proektov: opyt 2010-kh godov [Chinese journalism in the implementation of domestic and foreign policy projects: experience of the 2010s]. *Vek informacii*, 3, pp.74-88.

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ, ПЕЧАТНЫЕ И ИНТЕРНЕТ-СМИ КНР В КОНТЕКСТЕ ПРИОРИТЕТОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ ПОЛИТИКИ

Сергей Венедиктов

кандидат филологических наук, доцент, начальник кафедры социально-гуманитарных дисциплин;
e-mail: tv.lab.mogilev@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6859-9724
Могилевский институт Министерства внутренних дел Республики Беларусь, Могилев, Беларусь

Аннотация

Цель исследования – анализ деятельности аудиовизуальных, печатных и интернет-СМИ Китая (КНР) в контексте приоритетов государственной информационной политики. **Методология исследования** представлена аспектным, концептуальным, процессным и прогностическим подходами. **Научная новизна** исследования заключается в установлении стратегических приоритетов функционирования средств массовой информации Китая как ресурса поддержания стабильности социальной системы. Практическое значение исследования обусловлено возможностью применения его результатов в интересах совершенствования национальных моделей информационной политики. **Выводы.** Выявлено, что деятельность аудиовизуальных, печатных и интернет-СМИ, а также информационных агентств КНР, осуществляется в условиях «контролируемой информационной открытости» и социальной поддержки тиражируемых СМИ инициатив.

Ключевые слова: Китай (КНР); СМИ; информационная политика; телевидение; радио; газета; Интернет

64

AUDIOVISUAL, PRINTED AND ONLINE MEDIA IN PRC IN THE CONTEXT OF THE STATE INFORMATION POLICY PRIORITIES

Siarhei Venidziktau

PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Social and Humanitarian Disciplines Department;
e-mail: tv.lab.mogilev@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6859-9724
The Mogilev Institute of the Ministry of Internal Affairs of the Republic of Belarus, Mogilev, Belarus

Abstract

The purpose of the study is to analyze the activities of the audiovisual, print and online media of China (PRC) in the context of national information policy priorities. **The research methodology** is presented in terms of aspects, conceptual, process, and prognostic approaches. **The scientific novelty** of the study is to establish the strategic priorities of China's media as a resource to support the stability of the social system. The practical significance of the obtained results is conditioned by the possibility of applying its results in the interests of improving national models of information policy. **Conclusions.** It is revealed that the activity of audiovisual, print and Internet media, as well as PRC news agencies, is carried out in the conditions of "controlled information openness" and social support of the replicated media initiatives.

Keywords: China (PRC); the media; information policy; TV; radio; newspaper; the Internet



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

DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660

УДК 791.229.2:791.633

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ
У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ФІЛЬМІ-СПОСТЕРЕЖЕННІ****Олександр Безручко^{1а}, Валерія Чайковська^{2а}**¹ доктор мистецтвознавства, професор;

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

² магістрант кафедри кіно і телемистецтва;

e-mail: valeryfalcon@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8844-4244

^а Київський університет культури, Київ, Україна**Ключові слова:**режисерський задум;
фільм-спостереження;
аудіовізуальний твір;
екранна реальність;
режисер;
документальний фільм**Анотація**

Мета дослідження – проаналізувати основні особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системно-комплексного підходу до розгляду даної проблеми, в рамках якої аналізуються складові режисерського задуму та його трансформація при втіленні в аудіовізуальному творі. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано теоретичну базу, а саме, спираючись на досвід вітчизняних та закордонних майстрів екрана, складових режисерського задуму: від точного розуміння ідеї до конкретних практичних питань роботи над кадром, звуковим вирішенням та іншими елементами екранного твору. **Висновки.** Проаналізовано, застосовуючи системно-комплексний підхід, особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні, а саме складових режисерського задуму: від ідеї до практичних питань.

Як цитувати:Безручко, О. та Чайковська, В. (2020). Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.65-74.**Постановка проблеми**

Фільм-спостереження – це найстаріша форма аудіовізуального твору. Перші фільми, які відомі з історії кінематографу, були фільмами-спостереженнями. Це фільми, які відображають реальне навколишнє життя. Вони знімаються без втручання, або при мінімальному

втручання у процес, який відбувається перед камерою, з боку авторів. Зазвичай їх знімають методом тривалого відеоспостереження. Зрозуміло, що для створення такого фільму неможливо докладно прописати сценарій. Режисер не може вказувати своєму герою що і як робити, він має вибудовувати драматургію свого твору виходячи з того, що відбуваєть-

ся перед камерою. Обрана для статті тема і її спрямованість дозволяють, спираючись на досвід вітчизняних та закордонних режисерів-документалістів, проаналізувати основні особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідниками у галузі створення нової екранної реальності методом відеоспостереження були здебільшого самі режисери-документалісти. Особливі уваги заслуговують книги відомого латвійського кінодокументаліста Герца Франка «Карта Птолемея. Записки кінодокументаліста» (1975) та «Озирнись біля порогу. Публікації різних років.» (2009), в яких автор, як режисер одного з найвідоміших фільмів-спостережень «На 10 хвилин доросліше», розповідає про свій досвід роботи над документальними фільмами.

Не менш важливі теоретичні та практичні аспекти втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні розглядаються у книжці відомого українського режисера-документаліста Р. Ширмана «Алхімія режисури. Майстер-клас» (2008) та монографії «Режисерський задум екранного твору» (2018), де автор досліджує цей один з найважливіших етапів роботи режисера над фільмами й телевізійними програмами.

Мета дослідження

проаналізувати основні проблеми, тенденції та принципи втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні.

Виклад основного матеріалу

З моменту появи кінокамери, перші кадри, які були зафіксовані на плівку, власне і були спостереженнями. Людина просто фіксувала те, що бачила перед очима. Варто згадати перші фільми братів Люм'єрів. Але ідея відтворити за допомогою відеоспостереження нову екранну реальність з'явилася дещо пізніше. Одним з першопрохідців цього напрямку у кіномистецтві вважається Дзиг'я Вертов. Доцільно зазначити, що Дзиг'я Вертов (Давід Аркадійович Кауфман, 1896–1954) відомий у всьому світі як видатний режисер, засновник нового жанру поетичного документального кіно та теоретик кіномистецтва. Методи зйомки та монтажу документального фільму, які він відкрив та вперше застосував, вплинули на весь подальший розвиток світового кінематографа.

Як вважав Д. Вертов (1966, с.55), людське око не здатне побачити того, що бачить «око» кінокамери. В одному зі своїх маніфестів він писав: «Я – кінооко... Я – око механічне. Я, машина, показую вам світ таким, яким тільки я можу його побачити. Я звільнюю себе відсьогодні назавжди від нерухомості людської, я в безперервному русі, я наближуюсь та віддаляюсь від предметів, я підлажу під них, я залажу на них, я рухаюсь поряд з мордою коня, що біжить, я вриваюсь на повному ходу у натовп, я біжу попереду солдатів, що біжать, я піднімаюсь разом з аеропланами, я падаю та злітаю разом з тілами, що падають та злітають».

Так, для підтвердження своєї теорії він зістрибнув з арки з висоти двох поверхів у московському дворі. З цього приводу доцільно зазначити, що О. Шама у своїй статті «Кіно як воно є» пише, що Д. Вертов (2016, с.63) попросив

оператора зняти все це в уповільненому темпі, «щоб показати те, що ніколи не видно звичайним зором, – емоцію страху перед стрибком та ейфорію від вдалого приземлення». Щоб відзняти більш вдалий кадр, оператор декілька разів лягав під потяг, що рухався, щоб зняти його знизу, здирався на найвищі точки міста, наприклад, на заводську трубу. Часто для зйомок використовувався спеціальний автомобіль, на якому була розташована камера. Це дозволяло знімати рухомі об'єкти. «Кіно-Око» повинне було бачити якомога більше і фіксувати те, що суто технічно не здатне побачити людське око. Слід зауважити, що Д. Вертов вважав, що кінокамера повинна неупереджено фіксувати навколишнє життя таким, яким воно є. В його фільмах не було жодного постановочного кадру. Але це не означає, що його фільми були лише хаотичним набором кадрів кінохроніки. Д. Вертов працював над створенням образної мови, яка була б зрозуміла без перекладу у багатьох країнах світу – кіномови. І це була не просто мова, а науково-експериментальний метод дослідження дійсності. Він відмовлявся писати сценарій для неігрових фільмів, вважав абсурдом сценарій для того, в чому не передбачалося жодного інсценування. Та разом з тим, вся робота проводилась за ретельно складеним заздалегідь планом, який відрізнявся від сценарію. Він полягав у тому, що тема, яку передбачалось знімати, ретельно вивчалась у всіх проявах. Сам Д. Вертов (1966, с.159) писав про це так: «Я пропонував більш високий тип плану. Такий організаційний та творчий план дій, який забезпечував би єдність аналізу та синтезу кіноспостережень, що проводяться... Ми домагалися одночасності сценарного, знімального та мон-

тажного процесів зі спостереженнями, які йшли безперервно».

Отже, після того, як дійсність була зафіксована на плівку за допомогою кіноапарату, її треба було певним чином «організувати», використовуючи монтаж. Д. Вертов (1966, с. 54) міг змонтувати кадри, які взагалі були відзняті в різні роки, в різних місцях та фіксували геть різні події. Він сам писав про це: «Опускають в могилу труни народних героїв (знято в Астрахані у 1918 р.), засипають могилу (Кронштадт, 1921 р.), гарматний салют (Петроград, 1920 р.), вічна пам'ять, знімають шапки (Москва, 1922 р.)...». Цим режисер домагався найбільшої виразності та емоційного впливу. Він намагався викликати у глядача певні асоціації, змусити замислитися над тим, що він напевне бачив у повсякденному житті, але навряд чи помічав. Втілюючи у життя свої сміливі новаторські ідеї, Д. Вертов створював нову екранну реальність.

В той самий час слід зазначити, що паралельно з експериментами Д. Вертова розвивався інший напрямок у документалістиці. Це були фільми-спостереження, у яких в умови реальності, за якою ретельно спостерігала кінокамера, були штучно внесені деякі зміни, згідно з задумом режисера. Автором цього напрямку у кіномистецтві вважається режисер Р. Флаєрті.

З цього приводу слід зазначити, що Р. Флаєрті вважають засновником школи постановочних документальних фільмів. Цей великий кінематографіст був дослідником і розвідником Крайньої Півночі Канади. У одну зі своїх дослідницьких подорожей він узяв з собою кінокамеру та відзняв близько 25 тисяч метрів плівки про своїх друзів по подорожі, про ескімосів. Але коли Р. Флаєрті

привіз плівку для монтажу у Торонто, вона згоріла під час пожежі. Однак режисер не засмутився, він вже розумів, що фільм був не тим, що йому потрібен. Він вирішив не знімати заново загиблий фільм, а підійти до процесу зйомок геть по-новому.

Так Ж. Садуль (1982, с.75) у своїй «Загальній історії кіно» пише: «Йому хотілося показати ескімосів не з точки зору цивілізованих людей, а так, як вони самі себе бачать. За фінансової підтримки великого торговця хутрами він приступив до зйомок фільму «Нанук з півночі», героями якого стали його друзі-ескімоси. Він прожив з ними п'ятнадцять місяців в 1920–1921 роках в районі порту Гурон (Гудзонової затоки), вимагаючи, щоб вони продовжували своє повсякденне життя перед камерою, до якої дуже швидко звикли». Р. Флаєрті вдалося використати своїх непрофесійних акторів у «документальній постановці». Щоб відтворити їхнє життя, режисерові довелося розробити сценарій і попросити Нанука, його дружину Нілу, їхніх дітей перетворитися в добровільних акторів. Цей новий метод зйомки документального фільму був повною протилежністю вертовському методу кіноока. Не в останню чергу це було обумовлено суто технічними обмеженнями. Камера не могла знімати Нанука та його сім'ю в іглу діаметром чотири метри. Р. Флаєрті звернувся до ескімосів з проханням побудувати «найбільшу з існуючих іглу». Фактично мова йшла про декорацію, побудовану для постановочних потреб документального кіно.

У ході дослідження з'ясовано, що Р. Флаєрті звинувачували в тому, що його документальні фільми не відображають реальність такою, яка вона є. Але істину в кіно іноді доводиться відтворювати.

І Нанук, під час полювання, і Нілу, що була зайнята шиттям, швидко забували про камеру. Одна з чеснот Р. Флаєрті – вміння з неймовірною терплячістю почекати потрібний момент і відобразити природний жест або подію. Під час зйомок фільму «Моана» на одному з островів Самоа сам Р. Флаєрті (1982, с.78) казав про це так: «Я люблю давати ролі місцевим жителям. Вони – чудові актори, оскільки вони не грають, а несвідомо відтворюють на екрані природні речі, що найважливіше. Ось чому гра великих акторів не схожа на гру. Але жоден з них не може відмовитися від зовнішнього світу, як дитя або тварина. А туземця південних островів кінокамера хвилює не більше, ніж дитину або кошеня».

Також слід сказати, що у своїх подальших роботах Р. Флаєрті продовжував пошук найбільш виразних засобів відтворення реальності на екрані. Коли він отримав замовлення від Нафтової компанії штату Нью-Джерсі на фільм «Луїзіанська історія», він довго не міг знайти рішення фільму. Він поїхав на місце майбутніх зйомок, був у захваті від місцевих краєвидів, об'їхав селища, де мешкали нафтовики, познайомився з цікавими людьми. Але остаточна ідея фільму ніяк не формувалася. Ту мить, коли він зрозумів, як треба знімати цей фільм, Р. Флаєрті (1980, с.183) згадував так: «Одного разу ми зупинили машину біля берега лиману. Перед нами над заболоченою травою видався рухомий силует вежі, яку тягнули на буксирі. У русі ця знайома конструкція раптом стала несподівано поетичною. Її мереживні лінії чітко вимальовувалися над безкрайнім простором болот. Я і Френсіс подивилися один на одного. В цю хвилину ми зрозуміли: ось вона – ідея фільму! Перед нами був наш фільм. І майже

відразу почав вимальовуватися сюжет. Це буде розповідь про нафтову вишку, яка магічно вторглася в дикий, необжитий простір».

Отже, Р. Флаерті, як ніхто, проводив багато часу в спогляданні і усвідомленні елементів сюжету, в глибокій розробці основного матеріалу. Він мав не тільки режисерський, а й великий операторський талант. Р. Флаерті можна назвати батьком документального фільму, який визначив розвиток документального кіно в усьому світі і дуже вплинув на кінематографістів всіх країн.

Необхідно відмітити, що суперечки щодо того, чи має право режисер вносити деякі постановочні зміни у реальність, яка фіксується на камеру, втілюючи свій режисерський задум, і які зміни є допустимими, тривають і дотепер. Деяка частина кіномитців вважає, що тільки репортаж – справжнє документальне кіно, а все, у чому простежується авторське ставлення, – вже лукавство. З цього приводу звернемося до думки Г. Франка – одного з найвідоміших режисерів-документалістів сучасності, який є автором фільму-спостереження, що вже більше сорока років показують студентам кіношкіл «На 10 хвилин доросліше».

У 1978 році видатний радянський режисер Г. Франк і оператор Ю. Поднієкс зняли шедевр документального кіно «На 10 хвилин доросліше». Протягом 10 хвилин камера невідривно стежила за особою маленького глядача в ляльковому театрі. На екрані дитина переживала стільки емоцій, що на очах глядача перетворювалася на нову особистість. Спостерігаючи за емоційними змінами особи, глядачі, разом із хлопчиком, переживають цілий спектр емоцій. Відомий український режисер-документаліст Р. Ширман (2008, с.351) у своїй книжці

«Алхімія режисури. Майстер-клас» так згадує про цю стрічку: «Фільм Герца Франка «На 10 хвилин доросліше» на людей недосвідчених може справити враження простої репортерської удачі. Знімали, мовляв, люди в дитячому театрі і помітили під час вистави живе і дуже рухливе дитяче личко. Стали стежити за тим, як ця мила та безпосередня дитина дивиться лялькову виставу. І отримали в результаті чудовий фільм, який став одним з найвідоміших у світовій кінодокументалістиці. Насправді все було не так».

Отже, насправді все дійсно відбувалося набагато складніше. Вважається, що ідея цього фільму прийшла Г. Франку під час однієї вистави, де він побачив досить яскраву реакцію якоїсь дитини на те, що відбувалося на сцені. Але її втілення потребувало неабияких зусиль.

У ході дослідження з'ясовано, що багато умов було продиктовано рівнем знімальної техніки того часу. Так, зокрема, тривалість фільму була обумовлена довжиною однієї коробки кіноплівки. Тривалість її була саме десять хвилин. Річ у тім, що режисер вирішив знімати цей фільм одним кадром, без склейок. Він планував показати всю гамму змін настрою хлопчика в реальному часі, щоб увесь процес «дорослішання» відбувався просто на очах у глядача. Щоб дитина не відволікалась від того, що відбувалося на сцені, зйомка повинна була вестись прихованою камерою. Водночас потрібно було ще якось розв'язати питання з освітленням: в залі було темно, а радянська плівка не дозволяла знімати без додаткового світла. Реалізація цього режисерського задуму зажадала близько чотирьох років ретельної підготовки. Р. Ширман (2008, с.353) зазначає, що «режисерський задум чітко диктував автору проект майбутнього фільму. Ві-

дразу стало ясно, що і як слід знімати. Скасовувалися, наприклад, зйомки того, як приходять в театр глядачі, як вони заповнюють зал. Не потрібно було знімати і сам спектакль – не в ньому справа! Був потрібен один-єдиний великий план дитини. Його очі. Його переживання».

Отже, Г. Франк (2004, с.128-129) ставився до документального кіно як до філософського виду мистецтва. Навіть десятихвилинний фільм-спостереження – це фільм не тільки про враження трирічного хлопчика. Це фільм про пізнання людиною навколишнього світу, самоусвідомлення себе в цьому світі, усвідомлення що таке добро, а що – зло. Це фільм про перші – найчистіші та найщиріші – пориви людської душі. Франк так описував те, що відбувалося під час зйомки: «Він був трепетний і чутливий, як сейсмограф. Його душа вібривала в унісон з усім, що відбувалося на сцені лялькового театру, де показували виставу «Доктор Айболить». Добрий доктор летів в Африку лікувати мавп на річці Лімпопо. По дорозі, десь над Нілом, він дізнавався, що там захворів комарик. Він робив посадку і приступав до операції ... Але тут за його спиною з'являвся злий Бармалей з двома бандитами, які погрожували його вбити і вже починали осушувати пляшки зі спиртом і ліками. Комарику загрожувала смерть, і доктор пускався на хитрість. Він говорив Бармалею: «Ти можеш випити все, що тут варто, але цю пляшечку не чіпай!». Природно, Бармалей саме цю пляшечку випивав, а в пляшечці була касторка!.. Бармалей і його супутники бігли з ганьбою в кущі, а Айболить, вилікувавши комарика, летів до річки Лімпопо рятувати мавп... Ось такий цілком сучасний сюжет про гуманитарну місію і терористів, про перемогу добра над злом».

Варто проаналізувати, як вдалося режисеру вкласти стільки смислів у такий, здавалося б, нехитрий сюжет, та якими фарбами вимальовує він свої філософські картини. Точного рецепта не міг дати і сам Г. Франк. Він вважав, що кожного разу створення фільму повинне бути справжнім відкриттям. У своїй книжці «Карта Птолемея» він порівнює процес створення фільму з далеким плаванням за недосконалою географічною картою, яка складена древнім картографом, та під час якого, подорожуючи до Індії можна несподівано відкрити Америку. Єдине, в чому напевне був переконаний режисер, що в документальному кіно тільки тоді можна додати глибокого філософського сенсу та яскравого об'єму, якщо вдається до мови образів. Г. Франк (1975, с.114) писав: «Фотографуючи, беручи участь у створенні фільму, я все частіше став переконуватися, що і людину, і подію, будь-який реальний факт, будь-який предмет, не позбавляючи його буденної достовірності, можна показати образно, якщо в ньому вдасться виявити і зафіксувати ось цей «слід душі». Він може проявитися як завгодно і в чому завгодно: в деталі, настрої, стані природи, несподіваному стику кадрів, поєднанні зображення, звуку і слова тощо».

Однак, науково-технічний прогрес несподівано зробив свій внесок у суперечку щодо визначення «справжності» документального кіно. Поява цифрових технологій привела до суттєвих змін. Річ, навіть, не в тім, як розширилися можливості професійних кінематографістів. Найявніть камери, яка здатна знімати досить якісне відео протягом довгого часу, у кожному мобільному телефоні та різноманітні монтажних програм – від зовсім примітивних до професійних – робить те, що раніше було «долею обраних», доступ-

ним кожному. Це змушує подивитись на сучасну кінодокументалістику під іншим кутом. Адже сьогодні «неупереджено фіксувати навколишнє життя таким, яким воно є» здатна цілодобово звичайна камера відеоспостереження, та навряд чи це має якусь художню цінність. Треба зазначити, що суперечки викликає і сам термін «документальне кіно». Один з відомих сучасних режисерів-документалістів, автор фільму-спостереження «Аустерліц» Сергій Лозниця у своїй статті «Ілюзія документа або документ ілюзії» пише: «Термін «документальне кіно» здається мені неправильним, помилковим, що вводить нас в оману щодо того, з чим ми маємо справу, коли дивимось і обговорюємо «документальне кіно». Слово «документ» (dokumentum – письмове свідчення, свідчення, доказ) змушує нас трактувати фільм як свідчення про ту чи іншу зафіксовану на плівці подію. Але ніяким свідченням або документом фільм не може бути за цілою низкою причин. По-перше, між подією, яка відбувається в житті, і режисером, який намагається її зафіксувати, лежить режисерське сприйняття цього факту. Тільки в стадії самадхи, як стверджують йоги, сприйняття події може бути адекватним їй самій. Вже на першому етапі – простого погляду на зовнішній світ – ми стикаємося з нашою обмеженістю в його осягненні. По-друге, між режисером і подією, яку спостерігають, стоїть камера. Вона вносить свої спотворення – неминучість прямокутної рамки. Можна, звичайно, використовувати і колом – тоді буде неминучість кола. Рамка змушує нас компонувати на площині предмети, розташовані в просторі, розставляти їх за принципом важливості або неважливості, з нашої, тобто оператора, точки зору. І тут в кадр втрачаються наші упередження і есте-

тичні уподобання, весь наш глядацький досвід, моральні й етичні критерії, які починають сортувати побачене згідно з нашими переконаннями: причому останні можуть не мати жодного відношення до відзнятої події. По-третє, якщо ми робимо стрічку, монтуємо матеріал, створюємо структуру твору, починають працювати закони сприйняття, співмірності довжин, закони драматургії, які вимагають від матеріалу певної форми або примушують представити його в певній формі ... Що ж залишається в результаті від події, яка відбулася? І чи можемо ми назвати фільм її документом? Чи справедливо говорити про нього як про свідчення? Якщо фільм є документом і свідченням, то чого саме? Ймовірно, можна стверджувати, що якоюсь мірою (якою?) фільм є свідченням події, яка сталася, а якоюсь (тут про міру можна говорити впевненіше) – погляду на нього творців фільму. Отже, ми переходимо до імовірнісних характеристик в оцінці нашого уявлення про дійсність. Чи може документ мати ймовірні характеристики?» (Лозниця, 2005, с.4).

Варто зазначити, що у сучасній кінодокументалістиці відбувається щось подібне до того, що відбувалося у живопису після появи фотоапарату, коли зображення реальності на картині з фотографічною точністю просто втратило сенс. Це призвело до появи цілої низки нових цікавих напрямків у мистецтві живопису, в яких на перший план виходило відношення самого художника до того, що він зображував, його особисте бачення. Так само сьогодні надважливим стає наявність у фільмі-спостереженні якоїсь філософської ідеї, авторського бачення та чітко продуманого режисерського задуму. Складність полягає в тому, що знімаючи фільм-спостереження, режисер повинен «вхопити» та відтворити на екрані дра-

матургію самого життя. Г. Франк (2010, с.115) висловлювався про це так: «Мені близьке документальне кіно, яке зливається з ігровим, не втрачаючи своєї документальності, яке піднімається так високо, що стає художнім. Я вірю, що реальність несе в собі художню цінність, її потрібно лише відчутти і побачити».

Висновки

Отже, фільм-спостереження не може бути відзнятий за конкретним сценарієм, тому що він апріорі базується на

спостереженні за реальним життям, у якому трапляються непередбачувані та несподівані події. Але він також не повинен спрощуватись до інформаційної фіксації навколишньої дійсності. Тоді, коли документальна реальність переломлюється кризь світосприйняття самого режисера, його філософію та світогляд, за допомогою образного відображення дійсності, якому підпорядковані всі складові режисерського задуму, можна говорити про народження нової екранної реальності аудіовізуального твору.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Беляева, Т.Г. ред., 1980. *Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Сценарии*. Москва: Искусство.
- Дробашенко, С. ред., 1966. *Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы*. Москва: Искусство.
- Лозница, С., 2005. Иллюзия документа или документ иллюзии. *Кино-коло*, 26, с.3-6.
- Садуль, Ж., 1982. Голливуд. Конец немого кино 1919-1929. В: Т. 4. *Всеобщая история кино*. Москва: Искусство.
- Франк, Г., 1975. *Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста*. Москва: Искусство.
- Франк, Г., 2004. Опыт голого человека. *Искусство кино*, 3, с.126-134.
- Франк, Г., 2010. Но главное все-таки свет. *Искусство кино*, 3, с.111-117.
- Шама, О., 2016. Кино как оно есть. *Новое время страны*, 23 сентября (35), с.62-65.
- Ширман, Р., 2008. *Алхимия режиссуры. Мастер-класс*. Киев: Телерадиокурьер.
- Ширман, Р., 2019. *Режисерське вирішення екранного твору*. Київ.

REFERENCES

- Beliaeva, T.G. ed., 1980. *Robert Flaerti: Stati. Svidetelstva. Stcenarii* [Robert Flaherty: Articles. Testimonies. Scenarios]. Moscow: Iskusstvo.
- Drobashenko, S. ed., 1966. *Dziga Vertov. Stati, dnevniki, zamysly* [Dziga Vertov. Articles, diaries, ideas]. Moscow: Iskusstvo.
- Frank, G., 1975. *Karta Ptolemeia. Zapiski kinodokumentalista* [Map of Ptolemy. Notes of a documentary filmmaker]. Moscow: Iskusstvo.
- Frank, G., 2004. *Opyt gologo cheloveka* [The experience of a naked man]. *Iskusstvo kino*, 3, pp.126-134.
- Frank, G., 2010. *No glavnoe vse-taki svet* [But the main thing is still light]. *Iskusstvo kino*, 3, pp.111-117.
- Loznitca, S., 2005. *Illiuziia dokumenta ili dokument illiuzii* [Illusion of a document or a document of illusion]. *Kino-kolo*, 26, pp.3-6.

Sadul, Zh., 1982. Gollivud. Konetc nemogo kino 1919-1929 [Hollywood. The end of silent films 1919-1929]. In: Vol. 4. Vseobshchaia istoriia kino [The general history of cinema]. Moscow: Iskusstvo.

Shama, O., 2016. Kino kak ono est [Cinema as it is]. *Novoe vremia strany*, 23 September (35), pp.62-65.

Shirman, R., 2008. *Alkhimiia rezhissury. Master-klass* [Alchemy of direction. Master Class]. Kyiv: Teleradiokurer.

Shyman, R., 2019. *Rezhyserske vyrishennia ekrannoho tvoru* [Directing a screenplay]. Kyiv

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ-НАБЛЮДЕНИИ

Александр Безручко^{1а}, Валерия Чайковская^{2а}

¹ доктор искусствоведения, профессор;

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

² магистрант кафедры кино и телеискусства;

e-mail: valeryfalcon@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8844-4244

^а Киевский университет культуры, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – проанализировать основные особенности воплощения режиссерского замысла в документальном фильме-наблюдении. **Методология исследования** базируется на применении системно-комплексного подхода к рассмотрению данной проблемы, в рамках которой анализируются составляющие режиссерского замысла и его трансформация при воплощении в аудиовизуальном произведении. **Научная новизна.** Впервые проанализирована теоретическая база, а именно, опираясь на опыт отечественных и зарубежных мастеров экрана, составляющие режиссерского замысла: от точного понимания идеи к конкретным практическим вопросам работы над кадром, звуковым решением и другими элементами экранного произведения. **Выводы.** Проанализированы, применяя системно-комплексный подход, особенности воплощения режиссерского замысла в документальном фильме-наблюдении, а именно составляющие режиссерского замысла: от идеи к практическим вопросам.

Ключевые слова: режиссерский замысел; фильм-наблюдение; аудиовизуальное произведение; экранная реальность; режиссер; документальный фильм

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR'S INTENT IN DOCUMENTARY SURVEILLANCE-FILM

Oleksandr Bezruchko^{1a}, Valeriia Chaikovska^{2a}

¹ Doctor of Art Studies, Professor;

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

² Undergraduate of Cinema and Television Arts Department;

e-mail: valeryfalcon@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8844-4244

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the main features of the embodiment of the director's intention in a documentary surveillance-film. **Research methodology.** The proposed article uses a systematic and integrated approach to the consideration of this problem, within the framework of which the components of the director's concept and its transformation are analyzed when embodied in an audiovisual work. **The scientific novelty** consists of a detailed analysis of, drawing on the experience of domestic and foreign screen masters, that make up the director's plan: from an accurate understanding of the idea to specific practical issues of working on the frame, sound solution and other elements of the screen work. **Conclusions.** Thus, an surveillance-film cannot be made according to a specific scenario, because it is a priori based on observing a real life in which unforeseen and unexpected events happen. But it also should not be simplified to informational fixation of the surrounding reality. Then, when the documentary reality is refracted through the director's worldview, his philosophy, and worldview, with the help of a figurative reflection of reality, to which all the components of the director's concept are subordinated, we can talk about the birth of a new screen reality of an audiovisual work.

Keywords: director's plan; surveillance film; audiovisual work; screen reality; producer; documentary



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202663

УДК 791.633+791.634

ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦИФІКИ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ЕКРАННОГО ТВОРУ

Роман Ширман^{1а}, Дарина Сиз^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України, професор;
e-mail: rom_nat@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4900-7791

² магістрант кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: siz.darina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2115-7184

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

Ключові слова:

режисер;
драматургія;
кіно;
режисерський задум;
конфлікт;
монтаж;
зйомка;
звук;
шум;
фільм

Анотація

Мета роботи – дослідити особливості специфіки втілення задуму режисера в екранних творах. **Методи дослідження.** У ході дослідження, на основі аналізу наукових праць видатних режисерів та їх екранних творів, було сформовано принципи втілення задуму режисера. Системний підхід виявив проблеми пошуку виразності ідеї у фільмі. За допомогою синтезу було виведено особливі принципи впливу на глядача через режисерський задум екранного твору. **Наукова новизна.** На основі наукового дослідження, вперше було визначено особливі інструменти для втілення ідеї режисера, розкрито природу кіномови та жанрові особливості створення екранного твору. **Висновки.** У ході дослідження нами було зроблено певні висновки на основі системного підходу до вивчення природи кіно. З'ясовано, що у зв'язку з жанровими особливостями специфіки втілення режисерського задуму екранного твору, інструментами вираження ідеї може бути монтаж, відповідно до жанру екранного твору. А також, семіотичні образні засоби можуть стати ключем для втілення ідеї у фільмі. Отже, питання вирішення режисерського задуму у кіно є завжди актуальним як у документальному, так і в ігровому форматі.

Як цитувати:

Ширман, Р. та Сиз, Д. (2020). Особливості специфіки втілення режисерського задуму екранного твору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.75-82.

Постановка проблеми

Науковий підхід до проблеми виникнення, формування і реалізації режисерського задуму у фільм є актуальним для багатьох світових науковців і дослідників. Кінематограф існує більше століття,

але з кожним новим етапом розвитку кіно зростає потреба в дослідницьких працях, щодо втілення режисерського задуму відповідно до часу і тенденцій у кінематографі. Індивідуальне бачення митця та реалізація ідей є основною складовою створення фільму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

До проблеми втілення режисерського задуму зверталися А. Тарковський, А. Базен, Ф. Трюфо, Ф. Фелліні, В. Індик. Специфіка реалізації ідеї залежить від жанрової особливості твору. Значну увагу цьому питанню приділив О. Мітта, Р. Маккі та І. Бергман. Окрім режисерської складової втілення задуму, питанням звукової драматургії, як інструменту для втілення загальної ідеї розглядає у своїх наукових працях І. Барба, В. Познін, Я. Харон. Питання втілення задуму в екранний твір за допомогою кольорових семіотичних образів розглядали у наукових працях Ю. Лотман, С. Юткевич. Слід зазначити поглиблене дослідження інструментарію кіномови у працях В. Горпенко. У своєму виданні «Архітектоніка фільму» науковець досліджує природу монтажу та вплив на глядача через динаміку кадрів. Слід зауважити, що особлива увага приділена особливості специфіки втілення режисерського задуму в екранному творі, яка представлена у монографії одним із співавторів даної публікації Р. Ширманом – «Режисерський задум екранного твору».

Мета дослідження

Мета дослідження – дослідити особливості специфіки втілення задуму режисера в екранних творах.

Виклад основного матеріалу

Кожен режисер, вже на етапі зародження ідеї вдається в питання втілення свого задуму. Адже режисерське вирішення екранного твору є чи не найважливі-

шим елементом режисерської роботи. Правильно підібрані інструменти для реалізації стають ключем до глядацького сприйняття. Такими інструментами може бути монтаж, з відповідною швидкістю для розкриття сюжету, чи звукове оформлення зображального ряду. Звук може контрастувати із тим, що відбувається на екрані, чи навпаки йти в унісон, підсилюючи драматургію твору. Слід зазначити, що існує безліч способів для втілення режисерського задуму в аудіовізуальний твір, але який засіб обере для себе режисер, вирішить подальший вплив на глядача. Плідний оригінальний задум дає можливість створити по-справжньому оригінальний мистецький твір. Яскраве, точне і адекватне авторському задуму режисерське вирішення твору дозволяє якнайкраще використати потенціал знімальної групи, націлити роботу фахівців різних спеціальностей на спільну, злагоджену роботу, дозволяє кожному, хто працює над екранним твором, вкласти свій хист та вміння задля загального успіху. Вдалий режисерський задум робить працю усього колективу згуртованою, цілеспрямованою і зрозумілою для кожного.

З цього приводу, ми зазначали, що «Народження режисерського задуму – це миттєвості високої творчості. І що особливо цікаво – творчості індивідуальної. Тут режисер більш за все розкривається як творча особистість» (Ширман, 2019, с.8). Слід зауважити, яким чином режисер може розкрити свою індивідуальність через втілення задуму у документальному кіно. Залежно від типу і напрямку фільму, засоби будуть різні. Припустимо, фільм-спостереження може мати різне емоційне забарвлення, в залежності від втілення режисером засобів монтажу. Глядач може спосте-

рігати за життям героїв на екрані довго і детально, або підглядати за історією людей чи тварин, весь час відчувати нервову напругу від страху бути поміченим. В такому випадку монтаж буде більш динамічним, і на екрані буде багато предметів, які закриватимуть частину кадру. Таким чином, обираючи засіб зйомки і монтажного викладення історії, режисер вже проявляє своє ставлення до історії. Проаналізуємо, чи застав він героя раптово, наскільки близько герой може підпустити до себе. Отже, відповідно до ступеня відвертості, режисер буде індивідуально реагувати через призму екрану на ситуацію в кадрі.

У фільмі С. Лозниці «Полустанок» режисерський задум втілений без слів і додаткових дикторських зауважень. Весь час глядач бачить лише як сплять люди в невеликому залі очікування на залізничній станції. Змінюються пори року, їх одяг, і пози, але жоден з них так і не прокинувся повністю від сну. В одному з інтерв'ю С. Лозниця (2017, с.55) зазначав, що його цікавить те, що відбувається у підсвідомості, що впливає на людей. Безумовно режисер би нічого не висловив на екрані, якщо не мав власної думки щодо обраної ним теми. У багатьох своїх документальних стрічках режисер дотримується принципу розповіді без слів автора чи диктора. Зображення набуває сили, коли може розповісти глядачеві все без коментарів.

Отже, розглянувши засіб вираження думки режисера через фільм-спостереження без закадрового дикторського тексту, стає зрозуміло, що інструментом може бути й «німа», зрозуміла усім мова кіно. Такий діалог зі світом через екран простий. Унікальність спілкування без пояснень з будь-яким іноземцем, є своє-

рідним ключем для вирішення втілення задуму режисера.

Синтез власного досвіду із обставинами героїв, емоційне наповнення, внутрішній аналіз подій та бачення живої історії – все це складові для влучного і чіткого вираження задуму у творі. Кінонауковець Г. Десятник (2018, с.43) зазначав, що режисера є процесом безперервного внутрішнього збагачення і реалізувати його можна лише шляхом поєднання вмінь, бажань і дій.

Специфіка втілення режисерського задуму на телебаченні відрізняється від загального ігрового чи документального кіно. Драматургічний підхід до дійсності на екрані буде створювати базу для майбутньої програми чи фільму. Насамперед слід розділити телевізійні фільми та ефірні програми. Творчі задачі постають перед режисером інакше, ніж у кіно. Адже глядача потрібно зацікавити матеріалом настільки, щоб він не мав бажання перемикнути канал. Прайм-тайм має бути заповнений найцікавішими програмами, і режисер має дослухатися до бажань глядача. Кожне шоу необхідно робити актуальним. Режисерський задум має рухати сюжет динамічно.

У книжці «Алхімія режисури» (2008, с.329) ми наводимо приклади програм, які завдяки ведучим і правильним завданням досягли успіху на телебаченні. Так, на основі передач Майкла Мура, чи Парфьонова, відкривається специфіка режисерського задуму на телебаченні. Екран любить рух, телебачення – подвійну динаміку. Команда не має права на помилку, кожна секунду вони повинні тримати увагу глядача. Зазначено, що потрібно вміти створювати і грати у гострі драматичні ситуації, шукати жарти і ставити ігрові сценки. Тоді ефект програми буде шоковим.

Слід зауважити, що окрім пошуку кумедних поворотів, слід відмовитись від звичайної драматургічної конструкції й засобу викладення історії. Отже, режисер має бути готовим до навмисного створення конфліктів, аби не втратити рейтинг.

Робота режисера в ефірний час при прямій трансляції, має свої особливості. Науковець Г. Десятник (2018, с.17) у текстах лекцій «Професія. Режисер кіно і телебачення» зазначає: «Ефірне телебачення дозволяє одночасно здійснювати зйомку, обробку зображення й звуку та їхній монтаж, не зупиняючи реального процесу розгортання подій, що транслюються, або записуються на плівку. Ця особливість суттєво формує специфіку режисерської праці на телебаченні, вимагаючи від режисера великої динамічності мислення». Сам процес об'єднання режисером і командою художніх й інформаційних складових у видовище, яке є своєрідним синтезом драматургічної дійсності та художньої образності є складним і багатофункціональним. Але від задуму програми, цільового направлення на аудиторію, час і транслювання аудіовізуального твору залежить задача режисера.

Варто зазначити, що вміння швидко включатися в подію, динамічно мислити і охоплювати масштаб драматургічного напрямку – все це важливі вміння у телевізійному світі. Специфіка полягає у синтезі засобів виразності для створення телевізійного продукту, що буде збирати рейтинг. У монографії «Режисерське рішення екранного твору» (2019, с.168) ми зазначили наступне: «Чимало режисерів негативно ставляться до такого явища, як формат. І справді, як можна поєднати стандартизацію з унікальним мистецьким твором? Формат нібито ні-

велює творчі можливості, робить всі фільми схожими і навіть примітивними».

Проте існування цікавих телевізійних програм із високим рейтингом доводять, що формат може бути мистецьким. У монографії наведені приклади таких програм, як «Птаха-Гоголь» (2009) із ведучим Леонідом Парфьоновим, та британський документальний телевізійний серіал «Сила мистецтва» (2006) із ведучим Саймоном Шамою. Обидва випадки доводять, що втілити цікавий режисерський задум можна і на телебаченні, попри всю швидкість системи та її динаміку, що прослідковується не тільки в монтажі, а й в конфліктах героїв на екранах телевізорів. Отже, режисер повинен орієнтуватися в інформативному просторі, швидко реагувати на події, ритмічно вибудовувати драматургію програми чи телевізійного фільму, мати естетичний смак, аби виокремлювати у процесі зйомок рейтинговий матеріал та створювати концепцію.

Одним з інструментів втілення режисерського задуму в екранний твір є монтаж. Про нього написано багато книг, але кожен раз, створюючи новий фільм митець звертається до засобів монтажу, аби вплинути на глядача, донести свій «меседж». Яким засобом буде закодована інформація, за допомогою якого синтезу зображальних семіотичних маркерів буде викладена історія кожен автор обирає самостійно відповідно до задачі екранного твору.

Науковець В. Горпенко (2000, с.3) у монографії «Архітектоніка фільму» зазначає: «Насамперед, монтаж є поєднанням окремо зафіксованих кадрів відповідно до сценарно-режисерського задуму. Звичайно, це не лише технологічний процес складання цілого з частин. З якою б мірою точності за режисерським сцена-

рієм та розкадровкою не було зафіксовано матеріал, він відрізнятиметься від задуманого. Отже, і в процесі збирання з'являтимуться нові рішення». Вже на початковому етапі створення екранної роботи режисер має приділити увагу змістовному відображенню драматургії. Через різні форми зв'язку кадрів картина може мати різний емоційний окрас.

Варто наголосити, що жанрова особливість фільмів впливає на способи зв'язку між кадрами. Відповідно до емоційного окрасу, монтаж може мати різний ритм. Так у «хоррорі» буде змінюватись динаміка кадрів в залежності від наростання напруги сюжету. В «драмі» швидка зміна кадрів не завжди доцільна. Аби ввести глядача у певний напружений стан, автор може звертатися до не комфортного монтажу. Але такі винятки із правил можливі лише тоді, коли режисер навмисно добивається певного ефекту дисбалансу. Існують правила комфортного монтажу. Глядачу зручно сприймати фільм, коли склейки між кадрами не відволікають його від сюжету.

У книжці «Алхімія режисури» (2008, с.172) ми описали розбір матеріалу на частини, та виокремлення з них головних, сюжетно рушійних аби потім знов зібрати воедино на монтажно-тонувальному етапі створення фільму. Варто наголосити, що режисеру важливо розуміти як буде виглядати майбутня картина, аби на зйомках розуміти, що потрібно знімати, а що жодним чином не увійде в полотно фільму. Драматургія диктує майбутнє вирішення режисерського задуму через монтаж. Зауважимо, що драматургія є невід'ємною складовою будь-якого аудіовізуального твору. Без конфлікту фільм не може існувати.

Через візуальне поєднання можна розкрити конфліктну складову. Через звуко-

вий монтаж можна конфлікт підсилити, або показати з зовсім іншого боку. Способів поєднання зорового і слухового ряду існує безліч, але обраний режисером має посилювати драматургію твору.

У монографії «Режисерське вирішення екранного твору» (2019, с.10) нами зазначено: «Коли у режисера є чіткий, цікавий і оригінальний задум, на екрані можуть відбуватися найнесподіваніші речі». Оригінальний і неочікуваний монтаж можливий лише тоді, коли у фільм покладений завчасно глибокий режисерський задум. Багатогранні можливості синтезу виражальних авторських виявлень у творі з кожним роком набувають нових способів зіставлення зображення, звуку і шумів. Складання думок режисера в єдиний аудіовізуальний твір, за допомогою звукозорових образів можливою за допомогою монтажу. Він є не тільки способом розповісти історію, а й викликати у глядача певні емоції. Засобів експериментального поєднання стає все більше на екранах. У результаті цього, сміливі режисерські вираження задуму досягають влучного донесення ідеї екранного твору.

Висновки

Феномен кінематографічної реальності досі до кінця не розкрив свої складові та важелі впливу на глядача. Проаналізувавши досвід режисерів, можемо дійти до висновку, що кожна екранна робота є унікальною в своєму часі. Підходів до вираження режисерського задуму існує безліч. Режисерові необхідно чітко виразити засіб втілення свого задуму у фільм. Тоді вся знімальна група буде правильно розуміти напрям руху і задачі на знімальному майданчику. Семіотичні поєднання зображення і звуку, колір,

монтаж та хронометраж кадру – все це кооперується із власним світобаченням автора. Режисер сам обирає свою модельність, через неї він діє і впливає на

глядача. Варто наголосити, що режисерський задум – найважливіша складова у створенні фільму і без неї екранний твір не буде існувати.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Горпенко, В.Г., 2000. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В: Т. З. *Монтажна архітектоніка фільму*. Київ: ДІТМ.
- Десятник, Г.О., 2018. *Професія: режисер кіно і телебачення*. Київ: Інститут журналістики Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Лозниця, С.В., 2017. Глазом художника: с українским режиссером разговаривала Екатерина Богданович. *Новое время страны*, 42, с.54-56.
- Ширман, Р.Н., 2008. *Алхимия режиссуры. Мастер-класс*. Киев: Телерадиокурьер.
- Ширман, Р.Н., 2019. *Режисерське вирішення екранного твору*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.

REFERENCES

- Desiatnyk, H.O., 2018. *Profesiia: rezhyser kino i telebachennia* [Profession: director of cinema and television]. Kyiv: Instytut zhurnalistyky Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka.
- Horpenko, V.H., 2000. Arkhitektonika filmu: Rezhyserski zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovshcha [Film architectonics: Directing tools and ways of forming the structure of the screen spectacle]. In: Vol. 3. *Montazhna arkhitektonika filmu* [Editing Architecture of the Movie]. Kyiv: DITM.
- Loznitsia, S.V., 2017. Glazom khudozhnika: s ukrainskim rezhisserom razgovarivala Ekaterina Bogdanovich [Through the eye of the artist: Ekaterina Bogdanovich spoke with the Ukrainian director]. *Novoe vremia strany*, 42, pp.54-56.
- Shirman, R.N., 2008. *Alkhimiia rezhissury. Master-klass* [Alchemy of direction. Master Class]. Kyiv: Teleradiokurer.
- Shyman, R.N., 2019. *Rezhyserske vyrishennia ekrannoho tvoruv* [Directing the screenplay]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM.

ОСОБЕННОСТИ СПЕЦИФИКИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА В ЭКРАННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Роман Ширман^{1а}, Дарья Сиз^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины, профессор;

e-mail: rom_nat@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4900-7791

² магистрант кафедры кино-, телеискусства;

e-mail: siz.darina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2115-7184

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

Аннотация

Цель работы – исследовать особенности специфики воплощения замысла режиссера в экранных произведениях. **Методы исследования.** В ходе исследования, на основе анализа научных трудов выдающихся режиссеров и их экранных произведений, были сформированы принципы воплощения замысла режиссера. Системный подход выявил проблемы поиска выразительности идеи в фильме. С помощью синтеза были выведены особые принципы воздействия на зрителя через режиссерский замысел экранного произведения. **Научная новизна.** На основе научного исследования, впервые были определены особые инструменты для воплощения идеи режиссера, раскрыта природа киноязыка и жанровые особенности создания экранного произведения. **Выводы.** В ходе исследования нами были сделаны определенные выводы на основе системного подхода изучения природы кино. Установлено, что в связи с жанровыми особенностями специфики воплощения режиссерского замысла экранного произведения, инструментами выражения идеи может быть монтаж, в соответствии с жанром экранного произведения. А также, семиотические образные приемы могут стать ключом для воплощения идеи в фильме. Вопрос решения режиссерского замысла в кино всегда актуальный как в документальном, так и в игровом формате.

Ключевые слова: режиссер; драматургия; кино; режиссерский замысел; конфликт; монтаж; съемка; звук; шум; фильм

**PECULIARITIES OF THE IMPLEMENTATION SPECIFICITY
OF THE DIRECTOR'S IDEA IN THE SCREEN WORK****Roman Shyrman^{1a}, Daryna Syz^{2a}**¹ Honored Artist of Ukraine, Professor;

e-mail: rom_nat@ukr.net; ORCID: 0000-0003-4900-7791

² Undergraduate of Cinema and Television Arts Department;

e-mail: siz.darina@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2115-7184

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

The purpose of the work is to investigate the peculiarities of the embodiment of the director's design in screen works. **Research methods.** In the course of the research, based on the analysis of scientific works of outstanding directors and their screen works, the principles of an embodiment of the director's plan were formed. The systematic approach identified the problem of finding an idea of the idea in the film. With the help of synthesis, the special principles of influencing the viewer were deduced through the directorial design of the screenplay. **Scientific novelty.** On the basis of scientific research, for the first time, specific tools for the realization of the director's idea were identified, the nature of cinema and the genre features of creating a screen work were revealed. **Conclusions.** In the course of the study, we made some conclusions based on a systematic approach to the study of cinema nature. Due to the genre peculiarities of the screenplay embodiment, tools for expressing an idea can be film editing, according to the genre of the screenplay. Semiotic imagery can be the key to translating an idea into a movie. Therefore, the issue of filmmaking is always relevant in both documentary and feature format. The programs or films conflict on television is no exception.

Keywords: director; dramaturgy; cinema; director's plan; conflict; editing; shooting; sound; noise; film



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664
УДК 791.229.2**ПОСТАНОВЧА РЕАЛЬНІСТЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО:
ПРОЯВИ ТА СМИСЛИ**Сергій Гончарук^{1а}, Олексій Проволовський^{2а}¹ кандидат педагогічних наук, доцент;

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

² магістрант кафедри кіно-, телемистецтва;

e-mail: 1alex111ray1@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4802-6640

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**документальний
фільм;
маніпуляція свідомістю;
сенси
документального кіно;
інформаційний простір**Анотація**

Мета дослідження – вивчення постановочної реальності, яка формується у документальному кіно, на основі теоретичних аспектів відображення реальності. **Методологія дослідження** ґрунтується на реалізації пошукового методу; порівняльному аналізі існуючих концептів, пов'язаних з механізмами проявів реальності у документальному кіно; також ми використали описовий метод для деталізації існуючих сучасних механізмів формування реальності у документальному кіно у XXI столітті. **Наукова новизна** полягає у тому, що викладені матеріали не лише систематизують, але й поглиблюють існуючі уявлення про документальний кінематограф з позиції інформативної реалістичної домінанти, що конкретизує вектор галузі XXI століття з позиції побудови постановочної реальності. **Висновки** підкреслюють здійснену структурування провідних понять; здійснено теоретичний огляд наукової літератури, що допоміг визначити проблемні галузі документальної реальності як чинника формування не лише культурної одиниці, але й маніпулятивної. Це дозволило визначити стратегію до вивчення механізмів проявів та смислів постановочної реальності у сучасному кінематографі, що ґрунтуються на відображенні різних тенденцій сучасних взаємин між кіно та глядачем.

Як цитувати:

Гончарук, С. та Проволовський, О. (2020). Постановочна реальність документального кіно: прояви та сенси. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.83-91.

Постановка проблеми

У XXI столітті інформаційний ринок є перенасиченим, а інформаційні потоки стають дедалі стрімкішими. Через це невід'ємною особливістю якісного

інформування залишаються факти. Галузь сучасної тележурналістики прагне демонструвати найактуальніші новини, формувати відповідний світогляд аудиторії, розраховуючи виключно на найсвіжішу інформацію. Друкована жур-

налістика та видавнича справа також прагнуть йти у ногу з часом та презентувати якісний матеріал, який був створений за реальних умов та відображає лише «реальні» події.

Інформаційний простір сьогодення не завжди дає можливість відмежувати правдиві факти від вигадки, що здатне генерувати неправдиві інформаційні потоки, паплюжити факти, синтезувати недостовірну реальність у свідомості аудиторії. Натомість, презентація фіктивної історії та створеної штучної проблеми – дають можливість переживати емоції бурхливіше, адже сюжет під «обгорткою» завжди яскравіший ніж реалістичний.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Актуальність обраної теми дослідження ми вбачаємо у недостатньому ступені наукової розробки. Дуже важливі дослідження суті окресленої галузі розглядаються у загальнофілософських позиціях в роботах А. Бергсона, Е. Панофського, Ж. Дельоза, Ж. Бодрійяра, З. Кракауера. Для дослідження документального кіно важливими вважаємо праці О. Шпенглера, М. О. Бердяєва, Х. Ортеги-і-Гассета, Л. Уайта, Е. Кассіраера, що визначає його з позиції культури ХХ століття. Питання історії вітчизняного кінематографа піднято у працях В. Л. Скуратівського, В. Г. Горпенко, С. Д. Безклубенка, Л. І. Брюховецької, О. В. Брюховецької, І. С. Корнієнка, Ю. Г. Ілленка, Л. Госейка та інші. Глибокий аналіз кінематографа здійснено у працях М. Б. Ямпольського, О. В. Аронсона, В. А. Куреного, В. О. Подороги, В. О. Утілова, М. А. Ізволова, К. Е. Разлогова, О. В. Петровської, Є. М. Вейцмана, Г. К. Пондопуло, а та-

кож Н. Б. Маньковської, А. Р. Усманової, О. М. Шпараги, М. І. Жабського, М. А. Хренова, Ю. У. Фохт-Бабушкіна, К. А. Тарасова та інших.

Документалістика та документальний продукт безпосередньо досліджується у працях таких науковців, як: Л. Брюховецька, П. Гаврилюк, Н. Данькова, Г. Десятник, С. Горевалов, В. Гоян, М. Кондратьєва, В. Стасюка, Л. Уайта, С. Тримбач. Роботи саме цих авторів стали безпосередньою джерельною базою нашого дослідження.

Мета дослідження

Мета дослідження – вивчення постановочної реальності, яка формується у документальному кіно.

Виклад основного матеріалу

На даний час актуальним виступає дослідження проблеми постановочної реальності у сучасному інформаційному просторі, в кінематографі зокрема. Кінознавець Володимир Виноградов зазначав, що виключно кінематограф, що став першим екранним засобом, підштовхнув світ до формування моделі, яка стала фундаментом культури: «...людина та перешкода, яка обмежує її погляд» (Гаврилюк, 2002). На думку Гаврилюка П. І. (2002): «Кінематографічний, телевізійний чи комп'ютерний екран, як непроникний матеріал, відчужує реальність, а разом з тим перетворює її на об'єкт нового візуального інтересу для людини».

Варто підкреслити, що саме екран здатен передавати візуальну інформацію, через що він формує культуру сприйняття фактажу, тобто визначають його повноцінну форму існуючої сучасної

телевізійної культури, де носієм інформаційного ресурсу виступає екран (Гоян, 2011). На рахунок специфіки кінематографа сучасники зазначають, що варто «...говорити про екранну культуру, як про нову комунікативну парадигму, яка йде за усною та книжковою культурою» (Десятник, 2015).

Варто підкреслити, що одним із основних аспектів екранної культури сьогодні виступає аспект інформаційний. Як відомо, саме документальне кіно нині є таким жанром, що здатний правильно репрезентувати постановочну реальність, ґрунтуючись на її смислах, віднаходячи можливим єдиною правильним шляхом її прояву – сферу створення якісного сучасного кіно.

XXI століття здатне відтворювати реалії шляхом інфографіки, веб-графіки та змішаним стилем. Ці механізми дають можливість створювати візуальну наочність, а такою прерогативою раніше володіло лише кіно. Тож не дивним є те, що сьогодні можна говорити про гібридизацію екранного зображення, що «...є засобом створення інформаційно-детальних фантастичних історій» (Десятник, 2015). На нашу думку, така тенденція призвела до того, що документальне кіно стало шукати проявів у багатьох площинах, а інформація – у потоках. Еклектичність запропонувала по новому поглянути на панівну роль середнього та загального планів у документальних фільмах. Смісл в документальному кінематографі досягається шляхом створення типології образів: образу-дії та образу-перцепції, щоб влучно та достовірно показати факт, «Образ-перцепція надає можливість відчувати інформаційну широту фантастичного світу через сприйняття його детальності» (Десятник, 2016). Образ-дія може бути ефективно реалізованим під час

динамічного інформування про цікаву чи актуальну подію, адже він здатен передавати рух через використання сучасних інноваційних технологій.

Важливою тут є правильна побудова візуальної стратегії інформатизації у документальному кіно, що спроможна визначити вектор репрезентації проблеми зміни відношення до інформації. Це може бути обумовлене можливою втратою змістової характеристики, а як наслідок – її переміщення до естетичної форми. Тут може бути простежена тенденція втрати інформацією фундаментальної суті, тобто важливішими стають не якісні параметри та характеристики, а переважно кількісні, факт присутності. Актуальним стає питання вивчення та аналізу візуальної стратегії індивідуалізації, що підкреслює «... перехід від масового рецептивного екранного досвіду до індивідуального» (Десятник, 2015). Така тенденція здатна перетворити глядача документального кіно на справжнього протагоніста історії, бо воно здатне спровокувати виникнення мінливої персональної «точки зору» на подію.

Слід зауважити, що бачення кінематографа та телебачення з позиції механізмів, що «володіють здатністю розширювати почуття людини «до ступеня високої визначеності» – стану наповненості даними, як запропонував М. Маклюен у своїх працях (Данькова, 2007). По-перше, це пояснює те, що саме документальне кіно здатне передавати велику кількість реалістичної інформації, по-друге, виступає феноменом, який генерує іншу реальність та надає можливість увійти до неї. Науковець визначав кінематограф як «гаряче медіа», що є живим та провокує виникнення в уяві аудиторії великої кількості різнопланових образів, які будуть вибудовувати

ставлення індивіда до демонстрованої події.

Сучасною особливістю документального кіно можна вважати можливість бути проявленим у індивідуальних технічних характеристиках, що можуть бути здійснені на основі виробництва, тобто пов'язані з можливостями технічного створення. Подібні принципи функціонування сучасного кінематографа здатні окреслювати акт медіа посередництва, з урахуванням принципів безпосередності та гіпермедіації. Тобто, варто говорити про тандем принципів взаємодії кіно з людиною, що допомагають створити реальність, правильно презентувати для аудиторії факт. Сучасні науковці серед таких принципів виділяють: «...позицію глядача – позицію всередині екранного простору, позицію спостерігача – позицію зовні та всередині, а також, інтерактивну позицію – позицію користувача» (Десятник, 2015).

На нашу думку, чільне місце тут належить тенденції кінематографа формувати диференційовані темпоральні характеристики сприйняття візуального простору у кіно. Наприклад, різні типи часу – концептуальний, реальний та інтерсуб'єктивний. Сучасні технологічні можливості кінематографа функціонують, ґрунтуючись на технічних особливостях екранних медіа, підсилюють та модифікують їх. Більше того, саме сучасні технологічні можливості презентують «принципи постіндустріального суспільства: акцент на постійну змінність та інтереси індивідуальної особистості» (Кондратьєва, 2004).

Окремої уваги заслуговують шляхи обмеження в способах досягнення реальності. «Перші течії в документальному кіно, у яких відтворення безпосередньої об'єктивної реальності було найголов-

нішою цінністю, з'явилися наприкінці 50-х років у Канаді й США – «пряме кіно» (Direct Cinema) та у Франції – Cinema Verite (кіноправда)» (Кондратьєва, 2014). Обидва з зазначених напрямів виникли як наслідок технічної еволюції під час того, як фахівці вчилися створювати фільми. І перша, і друга течії бажали продемонструвати реальність, здійснюючи це різними методами.

Першим варто розглянути Direct Cinema або Пряме кіно. «Пряме кіно» – це одна із тих систем зйомки, яка найбільше обмежує творця фільму. Правила «прямого кіно» спрямовані на те, щоб автор мав якнайменше інструментів для маніпуляції реальністю (Гоян, 2011). До них сучасники відносять зйомку однією камерою. Це відображає реальність з позиції природності. Заборона на голос за кадром для уникнення зайвого тиску на глядача, тобто відбувається свідоме відмовлення від механізму маніпулювання свідомістю глядача. Заборона на штучне освітлення кадру, що посилює драматичний ефект у кіно, що також визначається як один із механізмів маніпулювання свідомістю глядацької аудиторії. Шляхом маніпуляції можна розглядати заборону на музику за кадром, що виступає засобом емоційного підсилення зображуваного, певною підказкою як саме сприймати демонстрований епізод. Концептуально важливим є прийом невтручання автора в безпосередній процес зйомки, адже тоді він не може поглибити демонстрацію власного бачення, а кіно буде мати можливість розгортати сюжет у природності плинності факту. Прикладами таких документальних робіт були фільми братів Мейзлз «Salesman» («Продавець») за 1969 р., стрічка Фредеріка Уайзмена «Titicut Follies» за 1967 р. («Тітікат фолліз»), що визнана класичним прикладом

«прямого кіно», але, на жаль, не була перекладена українською мовою; фільм Д. А. Пеннебейкера «Do not Look Back» («Не озирайся») за 1967 р.

Французька школа кінематографа представила світові «сінема веріте» або кіно-правду як окремий жанр. *Cinema Verite* дещо схожий на попередній жанр прямого кіно, метою якого було відображення реальності та репрезентація правди. Але існує концептуальна відмінність – засновники «сінема веріте» Жан Руш та Едгар Морен принципово важливою вважали активну позицію автора кіно, чого ніколи не було помітно у їх попередників, які прагнули не втручатись у процес. Яскравим прикладом *Cinema Verite* варто назвати фільм «Хроніки одного літа» («*Chronique d'un été*») знятий у 1961 році.

Безспірним лишається те, що постановка реальності у документальному кіно залежить від монтажу, адже звичайна пропорція відзнятого матеріалу може становити години, а результат отриманого продукту – фільм на 30 хвилин. Така особливість буде відносити матеріал до жанру «прямого кіно» та підкреслюватиме бажання зняти виключно об'єктивну реальність. Фільм стає продуктом бачення автора – уся репрезентація фактів проходить крізь призму його бачення.

Слід також зазначити, що одним із провідних механізмів проявів реальності у документальному кіно є система дій, направлених на маніпуляції з реальністю, що націлені на досягнення правди. Одними з таких шляхів є ігрові епізоди, що не належать до елементів документального кіно, але разом з тим використовуються там. «Вони не підміняють документальну реальність того, що трапилося, на відтворення. Як видно з фільму, ці епізоди відтворення що-

разу змінюються залежно від того, хто розповідає про центральні події фільму. Саме так Морріс запитує про те, що ж усе-таки відбулося, і показує, що будь-яка реальність є лише віддзеркаленням того, хто на неї дивиться й про неї розповідає» (Десятник, 2015).

Отже, якщо дотримуватись окресленої тенденції за Моррісом, то реальність та механізми її відтворення не є підміною, а лише шляхом до окреслення проблеми. Тобто, глядач має право вирішити, що саме є правдивою версією подій у фільмі, адже постійні ігрові підміни реальності у документальному матеріалі сприяють уявленню, що саме за ними стоїть, не наголошуючи на справжній версії перебігу подій. Разом з тим, маніпулювання реальністю може мати на меті демонстрацію невидимої правди, наприклад, штучно зроблене оточення для головного героя, щоб той розкрився по-справжньому.

Сучасні документальні фільми створюються, ґрунтуючись на політичних силах та їх відображенні. Бажання досягти справедливості через оприлюднення фактів у кіно сприяє тому, що сьогодні збільшується попит не лише на документальний фільм як продукт, але й на збільшення кількості молодих режисерів, які починають свою кар'єру в зазначеному жанрі. Такі матеріали можуть бути представлені як сатиричні есе, як, наприклад, роботи Майкла Мура.

Ще одним шляхом прояву реальності та демонстрації реальних смислів фактів нині є ідея поетичної правди, а саме існуючої істини, що є прихованою за правдою з різних причин. Це фільми, що складаються з набору фактів. Для створення такої стрічки використовується імітація реальності. Це досягається дотриманням механізмів спеціального

маніпулювання героями фільму. Такі відеопродукти можуть не визначатись як суто документальні. Прикладами подібного підходу до створення стрічок є роботи Вернера Херцога.

Висновки

Стаття містить аналіз таких фундаментальних понять як документальне кіно, реалізація факту, екранна реальність, маніпуляція свідомістю глядача, культурна реальність. В осмисленні та подальшій структуризації визначених понять нами був здійснений аналіз проблеми дослідження з позиції теоретичного базису та розуміння документальної реальності як чинника формування не тільки культурної одиниці, але й маніпулятивної. Разом з тим, окреслений нами підхід дозволив продемонструвати, що прояви та смисли постановочної реальності виражають різні тенденції сучасних взаємин людини з кіно, людини зі світом та людини з людиною.

Ставлення у сучасному кінематографі до реальності, що підкреслюється з позиції візуального феномена, що бере свої витоки з початку минулого століття, деталізація якостей монтажу та репрезентації візуальності подій та явищ, осмислення низки необхідних особливостей та елементів конструкції зображуваного з метою відтворення реальності – зробило тему документального кінематографа дійсно науково-глибокою.

Усвідомлення факту, що реалізується крізь призму бачення режисера, формулює свідомість глядача з позиції не лише правдивого відображення факту, але й з боку культурного. Усе це дає підстави стверджувати, що є необхідність здійснювати подальші наукові розвідки у галузі конкретизації розуміння дійсності у документальному кіно через низку візуальних механізмів: схеми, типи, знаки, мову, фізіогноміку (як науку, що здатна межувати з кінематографом під час вивчення образу персонажа тощо).

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брюховецька, Л., 2003. *Приховані фільми. Українське кіно 1990-х*. Київ: АртЕк.
- Гаврилюк, П.І., 2009. Особливості монтажу в документальному кіно та телебаченні. *Культура України*, 9, с.113-119.
- Горевалов, С.І. та Десятник, Г.О., 2014. *Вступ до спеціальності кіно-телемистецтво*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут журналістики.
- Гоян, В.В., 2011. *Журналістська творчість на телебаченні*. Київ: Київський університет.
- Данькова, Н., 2007. Українське неігрове кіно на шляху до комерціалізації. *Телекритика*, [online] 4. Доступно: <<http://www.telekritika.ua/events/2007-04-23/8761>> [Дата звернення 08 жовтня 2019].
- Данькова, Н., 2009. Зірково-таємниче життя української документалістики. *Телекритика*, [online] 2. Доступно: <<http://www.telekritika.ua/telebachennya/2009-02-09/43669>> [Дата звернення 06 жовтня 2019].
- Десятник, Г.О., 2015. *Від задуму до екрана*. Київ: Київський національний університет.
- Десятник, Г.О., 2015. *Історичні етапи розвитку світового кіномистецтва*. Київ: Видавництво Київського національного університету.
- Десятник, Г.О., 2015. *Українське кіномистецтво*. Київ: Видавництво Київського національного університету.

Десятник, Г.О., 2016. *Основи екранної документалістики*. Київ: Видавництво Київського національного університету.
 Кондратьєва, М., 2004. Цифрові технології в документальному кіно. *Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку*. Київ: Музична Україна, с.48-52.
 Тримбач, С., 2018. Українське кіно. *День*, [online] 11 вересня. Доступно: <<http://ucf.org.ua/films>> [Дата звернення 10 жовтня 2019].

REFERENCES

Brukhovetska, L., 2003. *Prykhovani filmy. Ukrainske kino 1990-kh*. [Hidden films. 1990s Ukrainian Cinema]. Kyiv: ArtEk.
 Dankova, N., 2007. Ukrainske neihrove kino na shliakhu do komertsializatsii [Ukrainian non-feature film on the way to commercialization]. *Telekrytyka*, [online] 4. Available at: <<http://www.telekritika.ua/events/2007-04-23/8761>> [Accessed 08 October 2019].
 Dankova, N., 2009. Zirkovo-taiemnyche zhyttia ukraïnskoï dokumentalistyky [Star-mysterious life of Ukrainian documentary]. *Telekrytyka*, [online] 2. Available at: <<http://www.telekritika.ua/telebachennya/2009-02-09/43669>> [Accessed 06 October 2019].
 Desiatnyk, H.O., 2015. *Istorychni etapy rozvytku svitovoho kinomystetstva* [Historical stages of development of world cinema]. Kyiv: Vydavnytstvo Kyivskoho natsionalnoho universytetu.
 Desiatnyk, H.O., 2015. *Ukrainske kinomystetstvo* [Ukrainian cinema]. Kyiv: Vydavnytstvo Kyivskoho natsionalnoho universytetu.
 Desiatnyk, H.O., 2015. *Vid zadumu do ekrana* [From concept to screen. Kiev]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet.
 Desiatnyk, H.O., 2016. *Osnovy ekrannoi dokumentalistyky* [Fundamentals of Screen Documentary]. Kyiv: Vydavnytstvo Kyivskoho natsionalnoho universytetu.
 Havryliuk, P.I., 2009. Osoblyvosti montazhu v dokumentalnomu kino ta telebachenni [Features of editing in documentary and television]. *Kultura Ukrainy*, 9, pp.113-119.
 Hoian, V.V., 2011. *Zhurnalistska tvorchist na telebachenni* [Journalistic creativity on television]. Kyiv: Kyivskiy universytet.
 Horevalov, S.I. and Desiatnyk, H.O., 2014. *Vstup do spetsialnosti kino-, telemystetstvo* [Introduction to the specialty of cinema, television]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, Instytut zhurnalistyky.
 Kondratieva, M., 2004. Tsyfrovі tekhnolohii v dokumentalnomu kino [Digital technologies in documentary cinema]. *Ekranna osvita v Ukraini. Suchasnyi stan, problemy rozvytku*. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.48-52.
 Trymbach, S., 2018. *Ukrainske kino* [Ukrainian Cinema]. *Den*, [online] 11 September. Available at: <<http://ucf.org.ua/films>> [Accessed 10 October 2019].

ПОСТАНОВОЧНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО: ПРОЯВЛЕНИЯ И СМЫСЛЫ

Сергей Гончарук^{1а}, Алексей Проволовский^{2а}

¹ кандидат педагогических наук, доцент;

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

² магистрант кафедры кино-, телеискусства;

e-mail: 1alex111ray1@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4802-6640

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

Аннотация

Цель исследования – изучение постановочной реальности, которая формируется в документальном кино, на основе теоретических аспектов отражения реальности. **Методология исследования** основывается на реализации поискового метода; сравнительном анализе существующих концептов, связанных с механизмами проявлений реальности в документальном кино; также мы использовали описательный метод для детализации существующих современных механизмов формирования реальности в документальном кино в XXI веке. **Научная новизна** заключается в том, что изложенные материалы не только систематизируют, но и углубляют существующие представления о документальном кинематографе с позиции информативной реалистической доминанты, что конкретизирует вектор отрасли XXI века с позиции построения постановочной реальности. **Выводы** статьи подчеркивают осуществленную структуризацию ведущих понятий; имеет место теоретический обзор научной литературы. Все это помогло определить проблемные области документальной реальности как фактора формирования не только культурной единицы, но и манипулятивной. Это позволило определить стратегию к изучению механизмов проявлений и смыслов постановочной реальности в современном кинематографе, основанных на отражении различных выражающих дифференциацию тенденций современных взаимоотношений между кино и зрителем.

Ключевые слова: документальный фильм; манипуляция сознанием; смыслы документального кино; информационное пространство

THE STAGED REALITY OF DOCUMENTARY FILMS: MANIFESTATIONS AND MEANINGS

Serhii Honcharuk^{1a}, Oleksii Provolovskyi^{2a}

¹ PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor;
e-mail: goncharucs@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0878-6143

² Undergraduate of Cinema and Television Arts Department;
e-mail: 1alex111ray1@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4802-6640

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

Abstract

The aim of the study is to examine the staged reality that is being formed in documentary films. **The research methodology** is based on the implementation of the search method, which allows us to study the basic theoretical aspects of the reflection of reality in cinema. A comparative analysis of existing concepts related to the mechanisms of reality manifestation in documentary cinema. Also, the study used a descriptive method to detail existing modern mechanisms of reality in documentary cinema in the 21st century. **The scientific novelty** is that the presented materials not only systematize but also deepen the existing ideas about documentary cinematography from the standpoint of informative realistic dominant, which specifies the vector of the 21st-century industry from the standpoint of constructing a staged reality. **The conclusions** highlight the ongoing structuring of leading concepts; a theoretical review of the scientific literature was carried out, which helped to identify the problematic areas of documentary reality as a factor in forming not only a cultural unit but also a manipulative one. This allowed us to define a strategy for studying the mechanisms of manifestations and meanings of staged reality in contemporary cinema, which are based on reflecting the different trends of contemporary relationships between cinema and the viewer.

Keywords: documentary; consciousness manipulation; documentary film meanings; information space



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202666

УДК 791:398 (477)"1960/1970"

**ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ
В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1960–1970-Х РОКІВ:
ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ****Катерина Степаненко***асистент кафедри тележурналістики та майстерності актора;**e-mail: yamborska@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3254-4558**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна***Ключові слова:**історіографічні джерела;
поетичне кіно;
радянське кіномистецтво;
кінокритика**Анотація**

Мета статті полягає у вивченні історіографічних джерел за проблематикою поетичного кіно радянського періоду, коли УРСР (Українська Радянська Соціалістична Республіка) входила до складу об'єднаної державно-політичної формації – СРСР (Союзу Радянських Соціалістичних Республік). **Методологія дослідження** дозволила використати наступні методи: історичний, абдуктивний (пізнавальний), системний, порівняльно-аналітичний. **Новизна** отриманих результатів полягає у комплексному обґрунтуванні наукових положень щодо історіографічних джерел за проблематикою поетичного кіно радянського періоду, який характеризувався наявністю жорсткої авторитарної цензури.

Висновки. Досліджено історіографію періоду, розгляд проблеми представлено великою кількістю кінознавчих робіт, також було доведено, що поетичність більшості кіноробіт досягалася завдяки різноманітним стилістичним елементам. Практичне значення одержаних результатів зумовлене можливістю використання фактичного історичного та методологічного матеріалу для всебічного осягнення проблем вітчизняного кінознавства середини ХХ століття.

Як цитувати:

Степаненко, К. (2020). Фольклорні традиції в українському кінематографі 1960–1970-х років: історіографія проблеми радянського періоду. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.92-102.

Постановка проблеми

«Фольклорне» як мистецький феномен найбільшого розвитку набуло у 1960–1970-ті роки в період, коли визначальною для формування стилістики в українському кіно стала «поетична» традиція народної культури. На перший план у фільмах поетичного напрямку виступа-

ли цінності, пов'язані головним чином, з національним життям, які виражалися в етнографічному різноманітті та багатосажності його матеріальної (вбрання, архітектура, хатній інтер'єр, зброя, ремісничий інструмент тощо) та духовної складової (автентичний спів, інструментальна музика, хореографія, народне образотворче мистецтво, мовлення тощо).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналіз фахових досліджень і публікацій довів, що історіографічні джерела з вивчення кінофільмів, в яких «фольклорне» як особливий мистецький феномен розкрилося найбільше, неодноразово ставали предметом наукової уваги сучасних мистецтвознавців: О. Безручка (2017), О. Бут (2007), Л. Госейка (2005), Н. Капельгородської (2002) та інших науковців. Проте, аналіз кінознавців мав певною мірою, опосередкований характер, пов'язаний з дослідженням окремих аспектів розвитку українського поетичного кіно. У даній науковій розвідці ми намагалися представити загальну історіографію з проблематики метафоричного у вітчизняному кіномистецтві.

Мета дослідження

Метою публікації стало вивчення історіографічних джерел за проблематикою поетичного кіно радянського періоду, коли УРСР (Українська радянська соціалістична республіка) входила до складу об'єднаної державно-політичної формації – СРСР (Союзу радянських соціалістичних республік). Зазначена історична доба характеризувалася наявністю жорсткої цензури, яка, використовуючи певні маніпулятивні технології, формувала необхідні соціально-політичні думки серед населення країни. Попри те, що період «поетичного» у вітчизняному кінематографі тривав продовж 1960–1970-х років, хронологічні межі наукової розвідки охоплюють 1960–1980-ті роки: нижня дата пов'язана із появою перших мистецтвознавчих публікацій щодо «метафоричного» в українському кіномистецтві; верхня – із зниженням аналітичної активності вітчизняних кінокритиків щодо вивчення «живописного», «авторського» в радянському кінематографі.

цтвознавчих публікацій щодо «метафоричного» в українському кіномистецтві; верхня – із зниженням аналітичної активності вітчизняних кінокритиків щодо вивчення «живописного», «авторського» в радянському кінематографі.

Виклад основного матеріалу

Аналіз «поетичного» кіно активно відбувався продовж 1960–1980-х років насамперед на сторінках періодичних видань в публікаціях радянських сценаристів, письменників, режисерів, зарубіжних та вітчизняних кінокритиків. Причому риторика щодо новаторського стилю в кіно у різні десятиліття зазначеного хронологічного періоду змінювалася відповідно до характеру міркувань, які мали провладні структури щодо нової естетики в радянському кінематографі.

У 1960-ті роки новий «поетичний» стиль переважна частина культурних діячів, так чи інакше належних до сфери кіномистецтва (М. Бажан (2001), Я. Ґазда (2001), І. Дзюба (2001), І. Драч (2001), С. Мацайтіс (2001), М. Петровський (2001) та інші кінознавці¹) вважали триумфом національного кіно. Її представники наголошували, що нарешті радянське кіномистецтво відійшло від оповідної рутини й здивувало художньою сміливістю і непередбачуваністю.

Так, відомий літературознавець та громадський діяч І. Дзюба в публікації «День пошуку» (вперше опубліковано: «Мистецтво кіно», 1965, № 5) наголошував на тому, що вперше автори прагнули не до скрупульозного копіювання сюжетних ліній, а замислювалися над народним життям, шукали відповіді на

¹ Публікації перелічених авторів увійшли до збірника «Поетичне кіно: заборонена школа» (Київ, 2001, укладач – Л. Брюховецька).

одвічні філософські питання про людину та сенс її життя. Так, з позитивом І. Дзюбою було сприйнято намагання С. Параджанова у фільмі «Тіні забутих предків» створити широкий декоративний базис, який режисер черпав з української етнографії та фольклору й апелював ними до глядацького зору, слуху і моторного почуття, примушував мислити «фактурою, кольором, рисунком, ритмом, натурою, звуком, композицією кадру – і всією їх міцною сукупністю» (2001, с.21-26).

Схожі думки можна знайти у публікаціях кінознавців М. Петровського «Гуцульська поема» (вперше опубліковано: «Учительська газета», 1965, 7 січня) (2001, с.27-30) та Я. Газди (2001, с.31-32) «Гуцульська балада» (вперше опубліковано: «Екран», 1966, № 45). Перший з кінокритиків відзначав наявність у кінострічці С. Параджанова «Тіні забутих предків» багатство етнографічного матеріалу (фольклорні пісні, автентичні танці, оригінальне народне мовлення, традиційні елементи матеріальної культури тощо), що, у свою чергу, позначилося на кольоровій гамі кінокартини, яка виступила антитезою стражданню головних героїв. На думку М. Петровського, «Тіні забутих предків» стали не просто кольоровою кінострічкою, а «фільмом кольорів», який демонстрував як багато можна висловити не лише одними барвами (осмислити предмети різними емоційними відтінками, нав'язати психологічний настрій тощо). Аналізуючи структуру «Тіней», Я. Газда зацентрував на різноманітті звукового супроводу, досягнутому завдяки використанню значної кількості різножанрової автентичної музики, вдало синхронізованої з ритмом зображень. Газда підкреслив, що фільм Параджанова продовжив вже відому споконвічну філософську тематику про

місце кожної людини у суспільстві, дослідив поведінку його окремих членів, які не можуть вміститися в межі стереотипу й прагнуть реалізувати власний ідеал.

Продовженням режисерських традицій, започаткованих С. Параджановим, назвав фільм «Вечір на Івана Купала» відомий український сценарист та літературознавець І. Драч (2001, с.79-81) у публікації «Коли художник щедрий» (вперше опубліковано: «Екран», Москва, 1969). За його власними словами, кінокартина насамперед вражала розмахом режисерської фантазії – сміливо насиченою у кожному кадрі багатством етнографічного й фольклорного матеріалу. Це, на думку Драча певною мірою наближувало творчість Ю. Ілленка духом І. Босха та М. Шагала. Автор наголосив, що фільм «Вечір на Івана Купала» межував із казкою та народною притчею, переданими мовою кіногротеску та барвами народних художніх майстрів. Окрему увагу рецензента привернув епізод-триптих спогадів Петра з маленькими чорними церквами і ченцями-«мурахами». Називаючи Ю. Ілленка щедрим митцем, І. Драч підкреслив обізнаність режисера з народною творчістю (літературою, малярством, музикою) виразив власне сподівання щодо подальших зростань режисера у сфері метафоричних авангардистських пошуків.

Цікаві думки з приводу творчості Ю. Ілленка (2001, с.83-84) виклав у публікації «Жива вода» (вперше опубліковано: «Новини кіноекрану», 1969, № 10) литовський кінознавець С. Мацайтис. Він, насамперед, зацентрував на пластиці кінокартини «Вечір на Івана Купала» та безмежній фантазії режисера, яка огортала фабулу стосунків головних героїв. На думку кінокритика, особливістю

фільму стало поступове набуття його змісту сюжетної сили: епічні українські краєвиди вільно змінювалися картинками з використанням соляризації (крізь сіру плівку подано силуети, злиті в одноманітний м'який золотий тон). С. Мацайтіс наголошував, що фільм Ілленка був сповнений складних асоціацій з використанням мотивів усної фольклорної творчості (казок, оповідей, притч тощо). Автор статті підкреслив, що «Вечір на Івана Купала» безперечно збагатив мову кіномистецтва та повернув глядача до прозорих народних джерел.

Варто наголосити, що позитивні відгуки кінокритиків викликала також творчість режисера Л. Осика, й, зокрема, прем'єра його художньої стрічки «Камінний хрест». Приміром, письменник М. Бажан (2001, с.95-103) у публікації «Три фільми довженківців» (вперше опубліковано: «Новини кіноекрану», 1968, № 9) зазначив, що з належною трагічним обставинам суворістю і стриманістю викладення, кінотворці передали глибокий зміст новел В. Стефаніка. Автор публікації наголосив, що бажання режисера передати найбільшу автентичність змісту, наблизити його до правди минулого, спонукало до зйомок кінокартини у справжніх побутових обставинах в одному з прикарпатських сіл. Використання чорно-білого тону у структурі кінороботи, хронікальна манера викладення кіномови, на думку М. Бажана, наближували фільм до народної оповіді, насиченої елементами трагізму та фатальності.

На відміну від 1960-х років, 1970-ті стали початком негативних зрушень у радянській кінокритиці щодо кіномистецьких процесів в Україні. Так, у 1970 році в журналі «Мистецтво кіно» вийшла стаття кінодраматурга і критика М. Блеймана (2001, с.187-208) «Ар-

хаїсти чи новатори?» (назва публікації переігравалася із назвою статті драматурга, літературознавця і представника російського формалізму Ю. Тинянова «Архаїсти і новатори»). Зауважимо, що незадовго до виходу публікації, Блейман відвідав Київську кіностудію ім. О. Довженка, цікавився творчими пошуками режисерів, переглянув нові фільми. Як згадував Л. Осика, аргументуючи згодом свою позицію, «критик звернувся до фільмів, які ніякого відношення до нашого напрямку не мали» (Брюховецька, 1989, с.9). Отже, узагальнені висновки автора вказували на те, що поетичне кіно – явище безперспективне. Причому окремі думки Блеймана, на перший погляд, були переконливими. Він, приміром, стверджував, що будь-яка кіностилістика має право на екранне існування лише в тому разі, якщо за її допомогою можна відобразити не лише фольклор та етнографію, а й сучасність і фантастику. Кінознавець наголошував: поетичне кіно пасує перед сучасністю і тяжіє виключно до етнографічного матеріалу. Тому, якщо відображення не вдається, це означає, що стилістика нежиттєва, не використовує можливостей всемогутньої виразності екрана» (Юрченко, 1999, с.4).

Опонентами М. Блеймана виступили одразу кілька вітчизняних та зарубіжних кінокритиків. Приміром, вже згадуваний Я. Ґазда (2001, с.115-117) у публікації «Іду до тебе» (вперше опубліковано: «Екран», 1970, № 7) акцентував, що нарешті в радянському кінематографі, саме на Київській кіностудії ім. О. Довженка, «постав певний пункт опертя, навколо якого почалось щось діяти, заіснував певний розумовий і художній фермент». Автор також підкреслював, що українське кіно стало різноманітнішим, реалізовувало

як основні програмні обов'язки (типу політичних), так і створило можливість для новаторських пошуків, отже, з'явилися кінострічки – художні відкриття, зроблені з розмахом і високою візуальною культурою. Позитив в Я. Газди викликала й поява амбітних творців, які з успіхом поєднували відповідність програмній політиці керівництва студії та індивідуальну творчість.

Інший кінокритик – очільник кіностудії ім. М. Горького М. Донський – також вважав пошуки молодих українських кінематографістів закономірним явищем й продовженням великих традицій, закладених С. Ейзенштейном, О. Довженком, І. Савченком та іншими видатними режисерами. У публікації «Поезія боротьби» (вперше опубліковано: «Екран. Огляд кінороку 1971–1972», Москва, 1972) (2001, с.121) він докладно розглянув своєрідність кінострічки Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою», як приклад яскравого поетичного кінотвору із складною будовою, де у художніх метафорах та живописній образній стилістиці, збагаченій етнографічними та фольклорними елементами, було згруповано кадри різних часових відрізків. М. Донський наголосив, що постановчій манері авторів фільму була притаманна гранична наближеність до реального життя, яка слугувала вирішенню гострих моральних конфліктів, а живописно-пластичне рішення нагадувало казковість полотен російських художників М. Нестерова, І. Білібіна та інших майстрів. Отже, нелегкий для сприйняття, фільм вимагав, на думку Донського, певного глядацького досвіду для глибшого проникнення у його живописну логіку.

Погоджувалася із кінознавчим аналізом М. Донського польський кінокритик

Л. Матулевич. У статті «Захар Беркут» (вперше опубліковано: «Екран», 1972, № 8) вона підкреслювала, що українське поетичне кіно не лише воскрешало на екрані давні події, а й активізувало відродження народних традицій, які слугували підґрунтям для пошуку відповідей на питання історичної генерації українців. Аналізуючи художню кінострічку Л. Осики «Захар Беркут», Матулевич (2001, с.127-128) наголосувала, що фільм був побудований на протиставленні двох систем суспільної організації: тоталітаризму та безоглядної диктатури (татари) й вільного суспільства, існуючого на демократичних засадах (тухольці). Звісно, подібні заяви ще більше загострювали негативне сприйняття «поетичного» в українському кінематографі з боку провладних структур. Не додавала позитиву й думка кінокритика щодо відтворення на екрані певних ритуальних форм (навіяних фольклором), які виникали завдяки вмінню Л. Осики увійти в царину поезії, відобразити пластичний синтез прадавніх звичаїв.

Думки, озвучені Л. Матулевич, цілком підтримували інші кінокритики та майстри кінематографічної галузі, приміром, Сергій Параджанов (2001, с.129-133). У публікації «Сходження до майстерності» (вперше опубліковано: «Радянський екран», 1971) він зацентрував на цікавих якостях поетичних фільмів, створених Ю. Ілленком («Білий птах з чорною ознакою»), Л. Осикою («Захар Беркут») та Г. Коханом («Жива вода»): видовищному і смислому навантаженні, конструкції та композиції кінострічок, кольоровій насиченості кожного кадру, гостроті порушених суспільних та особистих проблем кіногероїв, відтворенні на тлі дивовижної карпатської природи оригінальних сюжетних картин, змістовно

пов'язаних із звичаєвістю українців, їх фольклорною спадщиною. Водночас, Параджанов вказував на певні режисерські недоліки авторів: надмірну декоративність та статуарність, певну «оперність» (невиправдану надмірність не завжди доречних музичних уривків), нестачу необхідної для епосу поетичної метафоричності, мінімізовану режисерську увагу акторам тощо. Проте, попри доброзичливу критику, С. Параджанов наголошував на значущості створених кіноробіт, правильності художнього мислення їхніх авторів, спроможності віднайти шлях до великої глядацької аудиторії та захопити її емоції і почуття.

З середини 1970-х років у кінознавчих колах риторика щодо поетичного кіно різко змінилася. У травні 1974 року на пленумі ЦК КПУ Першим її секретарем В. Щербицьким було проголошено доповідь, в якій він згадав про сучасне українське кіно з його «недоліками, які долаються» (із посад були зняті керівник Держкіно УРСР С. Іванов та очільник кіностудії ім. О. Довженка В. Цвіркунов). Причому недоліком вважалося саме поетичне кіно з його етнографізмом, фольклористикою та абстрактною символікою. Після доповіді В. Щербицького в офіційних джерелах словосполучення «поетичне кіно» (в тому числі й «метафоричне», «зображальне», «фольклорне») надалі супроводжувалося епітетом «так зване» і нагадуванням, що з ним покінчено. І дійсно, С. Параджанова ув'язнили і він не міг доводити художню життєздатність поетичного кіно; Ю. Ілленко і Л. Осика завершували роботу над своїми «сучасними» сценаріями, але було ясно, що обох спіткає «невдача»; сценарій В. Коротича та І. Миколайчука «По той бік ночі», який потім перетворився на фільм «Така пізня, така тепла осінь», було закрито.

Намагаючись пом'якшити вирок щодо самого існування живописного кіно, вже згадуваний кінокритик і літературознавець І. Дзюба, відповідаючи на негативну критику М. Блеймана, підготував статтю «Відкриття і закриття школи», де наголошував, що ніякої школи поетичного кіно не існує, а є лише група різних художників, які прагнуть до оновлення кіномови, шляхом введення до неї фольклорних та етнографічних елементів, шукають власне обличчя, прагнучи віднайти щось оригінальне. На жаль, негласним розпорядженням статтю опубліковано не було. Її надрукували лише 1989 року (вперше опубліковано: «Культура і життя», 26 березня – 2 квітня) (2001, с.209-228).

У 1980-ті роки в джерелах періодики тематика «поетичного» зрідка з'являлася у публікаціях М. Белікова, І. Драча, Ю. Ілленка (1988, с.4-5), Й. Вударта (2001, с.67-68), Л. Мельвиль (2001, с.161-165), О. Сизоненка, Л. Осики (1988, с.116-124), Л. Череватенка (2001, с.47-53). В них було висвітлено складові національної кінокультури, висунуто пропозиції та озвучено сумніви щодо її подальшого розвитку, розглянуто вітчизняний кінематограф у контексті загальної радянської історії. Так, у критичній розвідці кінознавця Л. Мельвиль «Одвічні закони землі обітованої (Вавилон ХХ)» (вперше опубліковано: «Екран. 1979–1980», Москва, 1982), присвяченій однойменній кінострічці І. Миколайчука, авторка підкреслювала, що побачене глядачем на екрані поставало оригінально загорнутим у невловиму пелену народних переказів й водночас закликала до співучасті сучасника у вирішенні нагальних проблем соціуму (Мельвиль, 2001, с.161). Стилїстика фільму, на думку Мельвиль, йшла від гоголівського гротескного реалізму – однієї з найвпливовіших тради-

цій в українській літературі. Аналізуючи пластичне рішення фільму, кінокритик з'ясувала, що головною метою режисера стало відтворення неповторного світу українського села 1920-х років, яке ґрунтувалося на спостереженнях за характером життя його найкolorитніших мешканців (Фабіян, Мальва, брати Лук'ян і Данько, Явтушок, Клим Синиця, Бубела тощо). Позитивний відгук Мельвиль (2001, с.161) викликало зображальне рішення фільму, яке, з одного боку, дивувало своєю розірваністю, уривчастістю, фрагментарністю, з іншого, передавало «плавну внутрішню єдність, вічність життя і культури народної».

Критичну розвідку Й. Вударта «Кіно для спраглих» (вперше опубліковано: «The Independent», 1989, 16 лютого) було присвячено фільму Ю. Ілленка «Криниця для спраглих», який після понад двадцятирічного приховування показали в межах Першого фестивалю українського кіно в Канаді (2001, с.67-68). Автор слушно наголосив, що кінострічка була присвячена гострій проблемі нашої сучасності – втраті зв'язку з природою та споконвічним ладом народного буття. Фільм, на думку Й. Вударта, містив кілька актуальних тем, найважливішою з яких стала доля самотніх літніх людей. У кінострічці – це старий, що оберігає колодязь – містичний образ предка, як совісті в автентичній українській культурі. Аналізуючи візуальну структуру фільму, авторка виділила його «дивовижну здатність вражати глядача концептуально закладеною відсутністю сталої точки зору» (Вударт, 2001, с.68) та широку етнографічну панораму, на тлі якої розгорталася подія.

Монографічні дослідження в історіографії проблеми були представлені в цей період досить вузьким колом академічних

робіт, провідне місце серед яких належало науковим розробкам Л. Лемешевої та Л. Брюховецької. Так, у монографії кінознавця та сценариста Л. Лемешевої «Українське кіно: проблеми одного покоління» (1987) йшлося про творчість режисерів 1960–1970-х років – Л. Осіку, І. Миколайчука, Ю. Ілленка, Р. Балаяна, М. Мащенко – тих, хто так чи інакше використовував у своїй постановчій стилістиці мистецькі надбання українського народу. Авторкою було визначено етичні ідеали кіномитців, досліджено поєднання у їх творчості історичної достовірності з поетичною умовністю, проаналізовано індивідуальну кінопоетику кожного з режисерів, висвітлено використання ними в роботі найрізноманітніших філософських концепцій (від язичницької міфології до християнського світогляду), визначено місце фольклорного та етнографічного елементу у зображальній стилістиці.

Чільне місце серед літератури радянського періоду посіли наукові праці відомого кінознавця Л. Брюховецької, надруковані продовж 1980-х років, в яких було детально розглянуто кіномистецький процес в українському кінематографі 1960–1970-х років: «Випробування творчістю: молоді режисери українського кіно» (1985); «Література і кіно: проблеми взаємин. Літературно-критичний нарис» (1988); «Поетична хвиля українського кіно» (1989).

У роботі «Випробування творчістю: молоді режисери українського кіно» авторкою було розглянуто доробок вітчизняних кіномитців, що увійшли в світ кіно продовж 1970-х років (Брюховецька, 1985). Зокрема, до видання увійшли творчі портрети Р. Балаяна, М. Белікова, В. Греся, М. Ілленка, Я. Лупія, І. Миколайчука та інших режисерів. Л. Брюховецька

розповіла про творчий шлях кожного з митців (починаючи з кінодебютів до зйомки найвідоміших кінострічок); висвітлила окремі художні фільми, створені ними; проаналізувала їх тематичний, жанровий та стилістичний діапазон; простежила подальший напрям творчих пошуків режисерів. Порівнюючи художні кінотвори різних авторів («Своє щастя» В. Криштофовича, «Скляне щастя» Я. Ланчака, «На короткій хвилі» М. Белікова, «Побачення» О. Ітигілова, «Пробивна людина» О. Фіалко тощо), Л. Брюховецька підкреслила їхні спільні риси й водночас вирізняла індивідуальну неповторність кожного окремого фільму, створила цілісну картину мистецьких здобутків покоління режисерів 1970-х років. Кінознавець наголосила, що висвітлене нею у монографії покоління режисерів заявило про себе потужним утвердженням високих гуманістичних ідеалів суспільства, етичних, моральних та духовних цінностей українського народу; посилило вимоги до режисури, чистоти стилю та культури зображення; активно використало весь потенціал традиційної культури українців.

Не менш цікавим в межах заявленої дисертаційної проблематики стало інше монографічне дослідження Л. Брюховецької – «Поетична хвиля українського кіно» (1989), видана у період, так званої, «перебудови» (кардинальної реформи економічної, соціальної та політичної платформи СРСР, проголошеної генеральним секретарем ЦК КПРС М. Горбачовим). Книга цілком присвячувалася здобуткам українського кінематографа 1960–1970-х років. Авторка розбиралася в тому, наскільки потужною стала поетична хвиля в українському кінематографі, як саме вона виникла, і де знаходилися джерела її розвитку. Роз-

повідаючи історію створення фільмів «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Вечір напередодні Івана Купала» та інших кінократин, аналізуючи їх значення для оновлення естетики в радянському мистецтві, Л. Брюховецька (1989, с.11) наголосила, що успіх кінокартин в першу чергу пов'язувався із зверненням їхніх авторів до народних джерел (літературних, музичних, хореографічних, народного живопису тощо). Серед причин, які гальмували процес подальшого розвитку унікальної кінематографічної стилістики, авторка називає: вилучення окремих фільмів з кінопроцесу ще на стадії сценарію; панування на кіностудіях атмосфери нетерпимості до різних естетичних платформ, симпатій і смаків; втручання кіновиробничої адміністрації у творчий процес, вносячи дестабілізацію у роботу талановитих митців, що, у свою чергу, призводило до тривалих і затяжних простоїв в роботі; надання переваги режисерам, які свідомо відходили від етнографічного та фольклористичного спрямування й були готові знімати будь-що «за найменшим порухом кон'юнктурного флюгера».

Висновки

Підсумовуючи, розглянутий у статті матеріал, наголосимо на наступних висновках: досліджений історіографічний період представлений великою кількістю кінознавчих робіт, в яких висвітлювалися різноманітні аспекти розвитку українського кіно метафоричного напрямку. Авторами (М. Бажан, Л. Брюховецька, І. Драч, М. Донський, Й. Вударт, Я. Газда, Л. Лемешева, Л. Маулевич, С. Мацайтис, Л. Мельвиль, С. Параджанов, М. Петровський та ін.) було доведено, що поетизм більшості кіноробіт досягався завдяки

різноманітним стилістичним елементам, важливе місце серед яких належало народній культурі в усіх її побутових та мистецьких проявах. Практичне значення отриманих результатів обумовлено

можливістю використання фактичного історичного і методологічного матеріалу для всебічного розуміння проблем вітчизняного кінознавства середини ХХ століття.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О.В., 2017. *Формування кінематографічної школи в Україні*. Київ: Київський національний університет і культури і мистецтв. Т.2.
- Беліков, М., Драч, І. та Ілленко, Ю., 1988. Українське кіно: складова національної культури: твердження, запитання, сумніви, пропозиції. *Культура і життя*. 22 травня, с.4-5.
- Брюховецька, Л.І. упоряд., 2001. *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ: АртЕк.
- Брюховецька, Л.І., 1985. *Випробування творчістю: Молоді режисери українського кіно*. Київ: Мистецтво.
- Брюховецька, Л.І., 1988. *Література і кіно: проблеми взаємин. Літературно-критичний нарис*. Київ: Радянський письменник.
- Брюховецька, Л.І., 1989. *Поетична хвиля українського кіно*. Київ: Мистецтво.
- Бут, О., 2007. *Звук як компонент образної структури фільму*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ.
- Госейко, Л., 2005. *Історія українського кінематографа. 1896–1995*. Київ: КІНО-КОЛО.
- Капельгородська, Н., 2002. *Ренесанс вітчизняного кіно: Нотатки сучасниці*. Київ.
- Лемешева, Л., 1987. *Украинское кино: проблемы одного поколения*. Москва.
- Осика, Л., Беліков, М. та Сизоненко, О., 1988. Кіно в контексті української культури. *Київ*, 5, с.116-124.
- Юрченко, В., 1999. Остання глава. *Кіно-Театр*, 1, с.2-5.

REFERENCES

- Bezruchko, O.V., 2017. *Formuvannia kinematografichnoi shkoly v Ukraini*. [Formation of a film school in Ukraine]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet i kultury i mystetstv. Volume 2.
- Bielikov, M., Drach, I. and Illienko, Yu., 1988. *Ukrainske kino: skladova natsionalnoi kultury: tverdzhennia, zapytannia, sumnivy, propozyysii* [Ukrainian cinema: a component of national culture: affirmations, questions, doubts, suggestions]. *Kultura i zhyttia*, 22 May, pp.4-5.
- Briukhovetska, L.I. comp., 2001. *Poetychne kino: zaboronena shkola* [Poetic Cinema: Prohibited School]. Kyiv: ArtEk.
- Briukhovetska, L.I., 1985. *Vyprobuvannia tvorchistiu: Molodi rezhysery ukrainskoho kino* [Tests of creativity: Young directors of Ukrainian cinema]. Kyiv: Mystetstvo.
- Briukhovetska, L.I., 1988. *Literatura i kino: problemy vzaiemyn. Literaturno-krytychnyi narys* [Literature and cinema: problems of relations. A literary-critical essay]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk.
- Briukhovetska, L.I., 1989. *Poetychna khvyliia ukrainskoho kino* [Poetic wave of Ukrainian cinema]. Kyiv: Mystetstvo.

- But, O., 2007. *Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu* [Sound as a component of the film's figurative structure]. Abstract of PhD Dissertation. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho. Kyiv
- Hoseiko, L., 2005. *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinema. 1896–1995]. Kyiv: KINO-KOLO.
- Iurchenko, V., 1999. Ostannia hlava [Last Chapter]. *Kino-Teatr*, 1, pp.2-5.
- Kapelhorodska, N., 2002. *Renesans vitchyznianoho kino: Notatky suchasnytsi* [Renaissance of domestic cinema: Notes of the contemporary]. Kyiv.
- Lemesheva, L., 1987. *Ukrainskoe kino: problemy odnogo pokoleniia* [Ukrainian cinema: problems of one generation]. Moscow
- Osyka, L., Bielikov, M. and Syzonenko, O., 1988. Kino v konteksti ukrainskoi kultury [Cinema in the context of Ukrainian culture]. *Kyiv*, 5, pp.116-124.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В УКРАИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960–1970-Х ГОДОВ: ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Екатерина Степаненко

ассистент кафедры тележурналистики и мастерства актёра;

e-mail: yamborska@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3254-4558

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

101

Аннотация

Цель исследования заключается в изучении историографических источников по проблематике поэтического кино советского периода, когда УССР (Украинская Советская Социалистическая Республика) входила в состав объединенной государственно-политической формации – СССР (Союза Советских Социалистических Республик). **Методология исследования** позволила использовать следующие методы: исторический, абдукторный (познавательный), системный, сравнительно-аналитический. **Новизна** полученных результатов заключается в комплексных обоснованиях научных положений по историографическим источникам по проблематике поэтического кино советского периода, которое характеризовалось наличием жесткой авторитарной цензуры. **Выводы.** Исследовано историографию периода, рассмотрение проблемы представлено большим количеством киноведческих работ, также было доказано, что поэтичность большинства киноработ достигалась благодаря разнообразным стилистическим элементам. Практическое значение полученных результатов обусловлено возможностью использования фактического исторического и методологического материала для всестороннего постижения проблем отечественного киноведения середины XX века. **Ключевые слова:** историографические источники; поэтическое кино; советское киноискусство; кинокритика

FOLKLORE TRADITIONS IN UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY OF 1960–1970S: HISTORIOGRAPHY OF THE SOVIET PERIOD'S PROBLEM

Kateryna Stepanenko

Assistant at TV Journalism and Acting Department;
e-mail: yamborska@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3254-4558
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to study historiographical sources on the problems of the poetic cinema of the "Soviet" period when the USSR (Ukrainian Soviet Socialist Republic) was a part of the united states-political formation – the USSR (Union of Soviet Socialist Republics). **The methodology** of the study allowed us to use the following methods: historical, adductive (cognitive), systemic, comparative-analytical. **The scientific novelty** of the obtained results is a comprehensive substantiated scientific position on historiographical sources on the problems of the poetic cinema of the "Soviet" period, which was characterized by the presence of rigid authoritarian censorship. **Conclusions.** The historiography of the period has been researched, the problem is represented by a large number of film studies, and it has been proved that the poetry of the majority of film works was achieved due to various stylistic elements. The practical significance of the obtained results is conditioned by the possibility of using actual historical and methodological material to comprehensively comprehend the problems of domestic film studies of the mid-twentieth century.

Keywords: historiographical sources; poetic cinema; Soviet cinema; film criticism



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202669

**МАГІСТЕРСЬКИЙ ФОТОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ
«ЧОРНОБИЛЬ: ЖАХИ РЕАЛЬНОСТІ»****Сергій Горевалов^{1а}, Ірина Рудь^{2а}**

¹ доктор філологічних наук, професор, професор кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: gorevalov_s@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5918-1403

² магістрант кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: rudirinaaaa@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0349-0020

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

**МАГИСТЕРСКИЙ ФОТОХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ
«ЧЕРНОБЫЛЬ: УЖАСЫ РЕАЛЬНОСТИ»****Сергей Горевалов^{1а}, Ирина Рудь^{2а}**

¹ доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: gorevalov_s@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5918-1403

² магистрант кафедры кино-, телеискусства;
e-mail: rudirinaaaa@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0349-0020

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

103

**MASTER'S ART PHOTO PROJECT
"CHORNOBYL: THE HORRORS OF REALITY"****Serhii Horevalov^{1а}, Iryna Rud^{2а}**

¹ Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at the Department of Cinema and Television Arts; e-mail: gorevalov_s@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5918-1403

² Undergraduate of the Department of Cinema and Television Arts;
e-mail: rudirinaaaa@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0349-0020

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

Фотографія № 1

**Налаштування:**

18 мм | F1.8 | ISO 50 | 1/2200 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в ч/б
- Кадрування
- Експозиція: +0.37
- Контраст: +71
- Яскравість: -1
- Зернистість: +18

Схема світлаДжерело світла для кадрів:
денне світло.**Авторський задум фотографії № 1**

Чорнобильська трагедія сколихнула світ наприкінці минулого століття, проте її наслідки людство відчуватиме на собі ще сотні років. Мистецтво завжди відгукується на нові історичні події, стаючи тим дзеркалом, у якому відображається реакція людства на все, що відбувається довкола.

Ніхто не боїться невидимого ворога, хоч прекрасно знає, що не зможе від нього втекти. Цей невидимий ворог із року в рік завдає удару по занедбанім населеним пунктам у зоні відчуження. Саме на фотографіях катастроф стає чітко зрозуміло, що в житті абсолютно в кожному аспекті дух превалює над матерією, сенс – над формою, настрій – над зовнішньою оболонкою.

Ворог поширює свої «щупальця» швидко, непомітно та безжально, не даючи змоги повернути все у початкове русло щасливого життя. Щасливим здавалося б життя на цих знімках, якби їх відзняли 33 роки назад. Та на жаль, Чорнобильська трагедія 1986 року вплинула на життя всієї планети, а не лише України. І в людській свідомості з'явилася думка, що кінець світу – це не така вже й ірреальність, і що людина може знищити людство через власну некомпетентність і самовпевненість.

Фотографія № 2



105

Фотографія № 3



Фотографія № 2**Налаштування:**

4 мм | F1.8 | ISO 50 | 1/800 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.37
- Контраст: +15
- Яскравість: -1
- Зернистість: +27

Схема світла

Джерело світла для кадрів: денне світло.

Фотографія № 3**Налаштування:**

4 мм | F1.8 | ISO 50 | 1/6400 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.47
- Контраст: +16
- Яскравість: -2
- Зернистість: +37

Авторський задум фотографій № 2 та № 3

В останні роки особливий інтерес у населення країни викликає таке явище, як радіоактивність. Аварія Чорнобильської АЕС загострила увагу людей на цій проблемі. Енергію, яку випромінюють радіоактивні речовини, поглинає навколишнє середовище, де знаходиться і людина.

Аварія на Чорнобильській АЕС назавжди змінила долі мільйонів людей. Колись тут було цілком розвинене життя і сучасна інфраструктура, але після глобальної катастрофи на цій території утворилася своя особлива атмосфера з принципово новим порядком і життєдіяльністю. Причому необхідними компонентами цієї атмосфери виступають такі категорії як занедбаність, пустельність, самотність.

Дуже хочеться вірити – людина, що відвідала це місце, вже не зможе жити так, щоб після неї залишалися мертві міста.

Фотографія № 4



Фотографія № 5



Фотографія № 4**Налаштування:**

18 мм | F11 | ISO 100 | 1/125 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.02
- Контраст: +54
- Яскравість: +1
- Зернистість: +45

Схема світла

Джерело світла для кадрів: денне світло.

Фотографія № 5**Налаштування:**

21 мм | F11 | ISO 200 | 1/125 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.02
- Контраст: +34
- Яскравість: +1
- Зернистість: +35

Авторський задум фотографій № 4 та № 5

Чорнобильська трагедія стала об'єктом фотофіксації буквально з перших хвилин, а Прип'ять із квітучого й дуже молодого міста перетворилася на вирок людському невігластву.

Якщо всі фотографії, зроблені в зоні ЧАЕС, виставити на огляд у хронологічній послідовності, то одразу стане помітна градація почуттів, які завмерли на аматорських світлинах. Спершу – хаос, сум'яття, страх, відчай, біль і відчуття невідомої смерті. Зруйнований 4-й реактор, ліквідатори пожежі, з яких більшості немає в живих, люди, які ще не знають, наскільки серйозною виявиться проблема, купа речей і валіз, пропускні пункти, переповнені машини, розгублені обличчя, діти, що плачуть – усе це фрагменти великого людського горя, яке вмить охопило не лише причорнобильську зону, а весь світ.

Ніхто не дбає про світло, фокус, перспективу – усе це не має значення, коли настає апокаліпсис. В даний момент знімки та все місто наповнені тривогою. Тривога – це щось невидиме, що впливає на людину. Можна провести паралель з нашим незримим ворогом – радіацією. Тривога, і є тим самим невидимим ворогом.

Фотографія № 6



109

Фотографія № 7



Фотографія № 6**Налаштування:**

20 мм | F8 | ISO 3200 | 1/100 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.37
- Контраст: +19
- Яскравість: +3
- Зернистість: +35

Схема світла

Джерело світла для кадрів: денне світло.

Фотографія № 7**Налаштування:**

18 мм | F11 | ISO 100 | 1/125 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.02
- Контраст: +54
- Яскравість: +1
- Зернистість: +45

110

Фотографія № 8**Налаштування:**

12 мм | F6 | ISO 100 | 1/125 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.03
- Контраст: +34
- Яскравість: +1
- Зернистість: +45

Схема світлаДжерело світла для кадрів:
денне світло.

Авторський задум фотографій № 6, № 7, № 8

Дослідимо в якій галузі фотомистецтва можна застосовувати монохром. Однотонно, на першому місці стоїть художня фотографія, яка вирізняється з-поміж інших високим рівнем естетичності, дотриманням канонів візуального мистецтва, зокрема живопису, виразністю й чіткістю кадру.

Монохромна гама перетворює будь-який сюжет художнього фото на щось особливе: портрети стають більш характерними й індивідуальними; пейзажні та сюжетні фото набувають певного настрою, який теж залежить від індивідуального бачення автора. Відсутність кольору, а отже – можливого відволікання – вимагало продуманої композиції під час зйомки монохромного зображення. Чергування світла й тіні задає особливий ритм та рух архітектурним і пейзажним знімкам, причому це найкраще працює в урбаністичній тематиці.

У наш час репортажна фотографія не так часто послуговується чорно-білою палітрою, але в багатьох випадках фотограф може вдатися до неї, якщо прагне передати настрій, що панує в реальності, або посилити той чи інший ефект, що виникає під час спостереження за певною сценою. Крім того, монохромна гама відроджує в читачеві почуття ностальгії, тому що в більшості глядачів вона асоціюється саме з чорно-білими плівковими фото.

Фотографія № 9



Налаштування:

4 мм | F8 | ISO 50 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив

Canon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm

Обробка зображення

в Adobe Lightroom Classic CC:

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.03
- Контраст: +34
- Яскравість: +1
- Зернистість: +45

Схема світла

Джерело світла для кадру:
денне світло.

Фотографія № 10



Налаштування:

4 мм | F11 | ISO 1600 | 1/1800 с.

Камера \ об'єктив

Canon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm

Обробка зображення

в Adobe Lightroom Classic CC:

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.03
- Контраст: +25
- Яскравість: +3
- Зернистість: +55

Схема світла

Джерело світла для кадру:
денне світло.

Фотографія № 11



Налаштування:

4 мм | F6 | ISO 100 | 1/125 с.

Камера \ об'єктив

Canon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm

Обробка зображення

в Adobe Lightroom Classic CC:

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.4
- Контраст: +16
- Яскравість: +1
- Зернистість: +45

Схема світла

Джерело світла для кадру:
денне світло.

Фотографія № 12



Налаштування:

5 мм | F6 | ISO 50 | 1/125 с.

Камера \ об'єктив

Canon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm

Обробка зображення

в Adobe Lightroom Classic CC:

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.03
- Контраст: +25
- Яскравість: +3
- Зернистість: +55

Схема світла

Джерело світла для кадру:
денне світло.

Фотографія № 13



Налаштування:

18 мм | F1.8 | ISO 2000 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив

Canon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm

Обробка зображення

в Adobe Lightroom Classic CC:

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.37
- Контраст: +75
- Яскравість: -1
- Зернистість: +25

Схема світла

Джерело світла для кадру:
денне світло.

Авторський задум фотографій № 9, № 10, № 11, № 12, № 13

Дитинство є однією з найпрекрасніших частин нашого життя. Відразу в думках на одному ряду зі словом «дитинство», з'являються сміх, радість, смачні солодощі, веселі ігри та звичайно атракціони. Молоде місто Прип'ять не могло бути винятком, щоб не створити чудовий парк атракціонів для дітей, яких в молодому місті було багато.

Фотографія № 14

**Налаштування:**

4 мм | F1.8 | ISO 50 | 1/6400 с.

Камера \ об'єктивCanon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mm**Обробка зображення****в Adobe Lightroom Classic CC:**

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.4
- Контраст: +25
- Яскравість: +3
- Зернистість: +45

Схема світлаДжерело світла для кадру:
денне світло.**Авторський задум фотографії № 14**

Окрім усім відомих Чорнобиля та Прип'яті, існує ще й колись таємний об'єкт Чорнобиль-2. Це містечко, якого ніколи не було на мапах. До аварії тут жило близько 1 тисячі людей. Це – військові, їхні родини та обслуговуючий персонал. Стороннім потрапити сюди було неможливо, адже по всьому периметру місто суворо охоронялося.

Причиною такої над секретності стала загоризонтна радіолокаційна станція для раннього виявлення запуску балістичних ракет «Дуга». Завдяки їй радянські військові мали миттєво отримати сигнал, якщо Сполучені Штати надумали б випустити по території СРСР ядерні ракети. Розміри установки дійсно вражають. За колючим дротом крім самої «Дуги» ховалось військове містечко – багатопверхівки для родин військових, казарми, їдальня, склади, об'єкти з апаратурою, а ще – дитячий садок, школа, магазин та готель.

Раз за разом тут можна натрапити на стели з комуністичними гаслами та деталі військової апаратури. Найцінніше після аварії розібрали та вивезли до Росії. Громадські активісти закликають зробити тут Музей холодної війни, а самій антені надати статус пам'ятки.

Фотографія № 15



Налаштування:

28 мм | F4 | ISO 1600 | 1/40 с.

Камера \ об'єктив

Canon EOS 1100D \
Canon EF-S 18-55 mmОбробка зображення
в Adobe Lightroom Classic CC:

- Переведення знімка в чб
- Кадрування
- Експозиція: +0.43
- Контраст: +29
- Яскравість: -1
- Зернистість: +25

Схема світла

Джерело світла для кадру:
денне світло.

Авторський задум фотографії № 15

В 1986 році через катастрофу на Чорнобильській АЕС в повітря злетіла велика кількість радіоактивних матеріалів. У ліквідації наслідків аварії від перших хвилин після неї й впродовж наступних кількох років взяли участь 520 тисяч ліквідаторів. Їм довелося погасити пожежу і розчистити місце катастрофи від отруйних речовин, ризикуючи життям.

Ліквідатори, які працювали в Чорнобилі в 1987–1990 роках отримали серйозне опромінення на рівні 120 мілізівертів, згідно з даними Всесвітньої організації охорони здоров'я. Це більш ніж в тисячу разів більша доза, ніж при проведенні рентгену грудної клітини. Про це пише Fox News, зауважуючи, що під час медичної процедури люди зазвичай піддаються опроміненню на рівні 0,1 мілізіверта. Тож в Чорнобилі ті, хто першими приїхали гасити пожежу, отримали астрономічні дози радіації, що загрожують життю людини.

Фотографія № 16



117

Авторський задум фотографії № 16

Деякі вчені вважають, що образ зірки Полин – символ гіркоти, що буде наповнювати світ у часи неспокою. Існує досить цікава теорія, що стосується безпосередньо України: відомо, що «чорнобиль» це синонім слова «полин». Чорнобилем у народі називають полин звичайний. Згідно з цією версією Чорнобильська катастрофа 1986 року й символізує зорю Полин – «велика зоря спала з неба, палаючи, як смолоскип». Радіонукліди чорнобильського викиду забруднили поверхневі водні системи не лише в районах поруч із реактором, але й в інших регіонах Європи. Початкове забруднення води спочатку було викликано прямим випаданням радіонуклідів на поверхню річок і озер, й основну його частину склали радіонукліди.

Існує думка, що Нострадамус у своєму вірші передбачив майбутню трагедію. «Засурмив третій Ангел, – і велика зоря спала з неба палаючим смолоскипом. І спала вона на третину річок та водні джерела. А ймення зорі тій Полин. І стала третина води як полин, і багато людей повмирили з води, бо згіркла вона...».



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

DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202672

БАКАЛАВРСЬКИЙ ФОТОПРОЕКТ «МИТТЄВІСТЬ»

Юрій Гармаш^{1а}, Юлія Зубко^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України;

e-mail: swirepujdp@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0646-575X

² бакалавр фотомистецтва, фотохудожник;

e-mail: ZubV@meta.ua; ORCID: 0000-0003-0636-4406

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

БАКАЛАВРСКИЙ ФОТОПРОЕКТ «МГНОВЕНИЕ»

Юрий Гармаш^{1а}, Юлия Зубко^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины;

e-mail: swirepujdp@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0646-575X

² бакалавр фотоискусства, фотохудожник;

e-mail: ZubV@meta.ua; ORCID: 0000-0003-0636-4406

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

BACHELOR'S PHOTO PROJECT "THE INSTANT"

Yurii Harmash^{1а}, Yuliia Zubko^{2а}

¹ Honored Art Worker of Ukraine;

e-mail: swirepujdp@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0646-575X

² Bachelor of Art Photography, Art Photographer;

e-mail: ZubV@meta.ua; ORCID: 0000-0003-0636-4406

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

Фотографія № 1



Налаштування:
F5,6 | ISO 800 | 1/60 с.

Камера \ об'єктив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

119

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна, фон з паперу, фрукти та тканину на столі.



Картина
П'єра Огюста Ренуара
«Груші з яблуками»
1890 р.

Фотографія №2



Налаштування:

F5,6 | ISO 1000 | 1/80 с.

Камера \ об'єктив

Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини
було використано світло
від вікна, фон з тканини,
троянди, схожу вазу та стіл.

120



Картина
Сорена Еміля Карлсена
«Червоні троянди»
1895 р.

Фотографія №3



Налаштування:
F5,0 | ISO 600 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

121

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна, фон зі шпалер у кімнаті, тканину.



Картина
Єви Гонсалес
«Троянди у вазі»
1882 р.

Фотографія № 4



Налаштування:

F5,6 | ISO 400 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив

Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини
було використано світло
від вікна, фон з білого паперу,
відбивач справа
для пом'якшення тіні.

122

Картина
Едуарда Мане
«Квіти в кришталевій вазі»
1882 р.



Фотографія №5



Налаштування:
F5,6 | ISO 800 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

123

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна, фон з кольорової та синьої тканини, тканину на столі, фрукти, глечик.



Картина
Поля Сезанна
«Натюрморт
з драпіруванням»
1895 р.

Фотографія №6



124

Налаштування:
F5,6 | ISO 1000 | 1/800 c.

Камера \ об'єтив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна, яблука, квіти, стіл на фоні шпалер вдома.



Картина
П'єра Огюста Ренуара
«Яблука і квіти»
1896 р.

Фотографія №7



Налаштування:
F5,0 | ISO 800 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла
Для відтворення цієї картини
було використано світло
від вікна, бузок, вазу,
книгу та тканину,
фон з зеленого паперового
пакету.

Картина
Поля Гогена
«Букет бузку»
1885 р.



Фотографія № 8



126

Налаштування:
F5,6 | ISO 800 | 1/80 с.

Камера \ об'єktiv
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна, тканину на фоні та на столі, персики.



Картина
П'єра Огюста Ренуара
«Натюрморт з персиками»
1881 р.

Фотографія № 9



Налаштування:
F5,0 | ISO 600 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла
Для відтворення цієї картини
було використано світло
від вікна зліва
та відбивач справа
для зменшення тіні.



Картина
Поля Сезанна
«Квіти та фрукти»
1880 р.

Фотографія № 10



Налаштування:

F5,0 | ISO 600 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив

Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

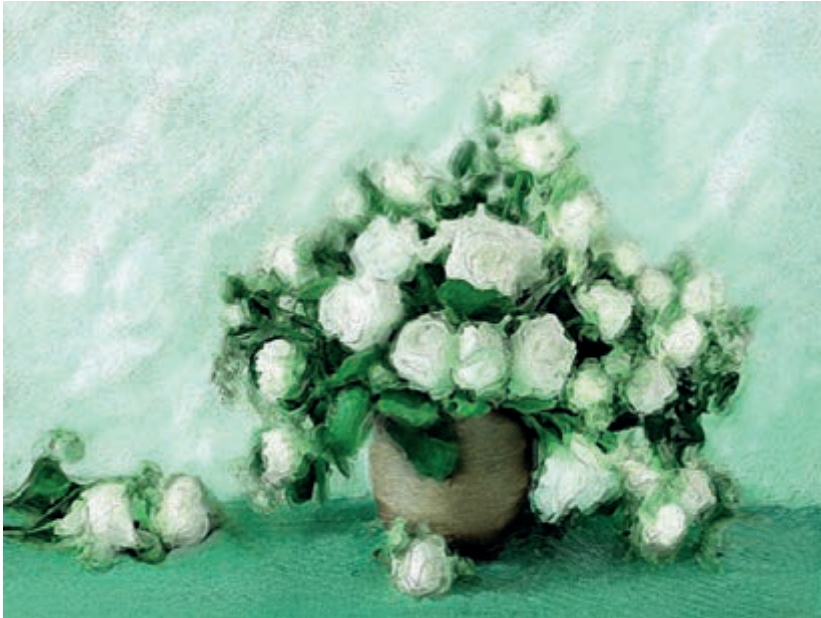
Для відтворення цієї картини
було використано світло
від вікна зліва, фон,
який було намальовано
аквареллю на листках А4
та три гілки квітучої верби.

128

**Картина
Вінсента Ван Гога
«Квітуча гілка мигдалю
в стакані»
1888 р.**



Фотографія № 11



Налаштування:
F5,0 | ISO 800 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

129

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна і спеціальний зелений фон.



Картина
Вінсента Ван Гога
«Троянди у вазі»
1890 р.

Фотографія № 12



130

Налаштування:
F5,0 | ISO 800 | 1/100 с.

Камера \ об'єтив
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна і лампу зліва, для кращої передачі тіней.



Картина
Клода Моне
«Натюрморт з динею»
1872 р.

Фотографія № 13



Налаштування:
F5,0 | ISO 800 | 1/100 с.

Камера \ об'єktiv
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

131

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна,
фон з різних тканин.



Картина
Поля Гогена
«Помідори і олов'яна
кружка на столі»
1883 р.

Фотографія № 14



Налаштування:
F5,6 | ISO 600 | 1/100 с.

Камера \ об'єktiv
Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини було використано світло від вікна,
фон з різних тканин.



Картина
Поля Сезанна
«Яблука на аркуші»
1900 р.

Фотографія № 15



Налаштування:

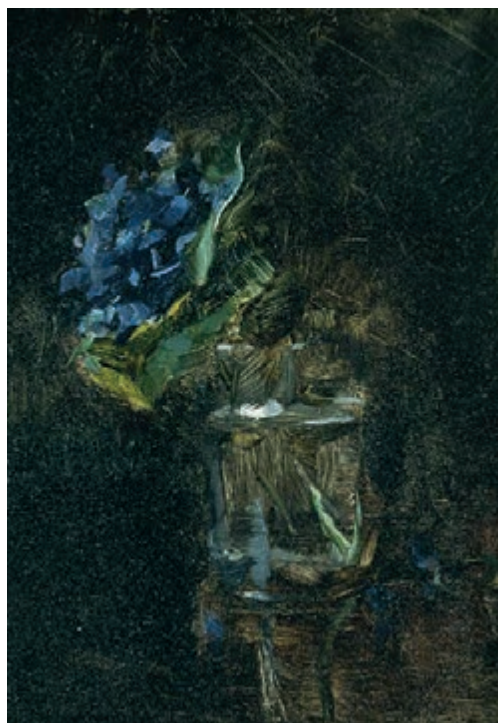
F5,0 | ISO 800 | 1/100 с.

Камера \ об'єктив

Canon 5D mark III \
Canon 50mm f/1.4.

Схема світла

Для відтворення цієї картини
було використано світло
від вікна, фон з чорної тканини.



Картина
Анрі Тулуза-Лотрека
«Букет фіалки у вазі»
1882 р.



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202687

БАКАЛАВРСЬКИЙ ФОТОПРОЄКТ «ПАНЕЛЬНИЙ ТРАФАРЕТ»

Юрій Гармаш^{1а}, Євгеній Кершков^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України;

e-mail: swirepujdp@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0646-575X

² бакалавр фотомистецтва, фотохудожник;

e-mail: kershzheka3@meta.ua; ORCID: 0000-0002-5202-4691

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

БАКАЛАВРСКИЙ ФОТОПРОЕКТ «ПАНЕЛЬНЫЙ ТРАФАРЕТ»

Юрий Гармаш^{1а}, Евгений Кершков^{2а}

¹ заслуженный деятель искусств Украины;

e-mail: swirepujdp@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0646-575X

² бакалавр фотоискусства, фотохудожник;

e-mail: kershzheka3@meta.ua; ORCID: 0000-0002-5202-4691

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

BACHELOR'S PHOTO PROJECT "PANEL STENCIL"

Yurii Harmash^{1а}, Yevhenii Kershkov^{2а}

¹ Honored Art Worker of Ukraine;

e-mail: swirepujdp@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0646-575X

² Bachelor of Art Photography, Art Photographer;

e-mail: kershzheka3@meta.ua; ORCID: 0000-0002-5202-4691

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

Фотографія № 1



Налаштування:
70 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1000 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце.

Час: 9 година ранку.

Фотографія №2



Налаштування:
50 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1000 с.

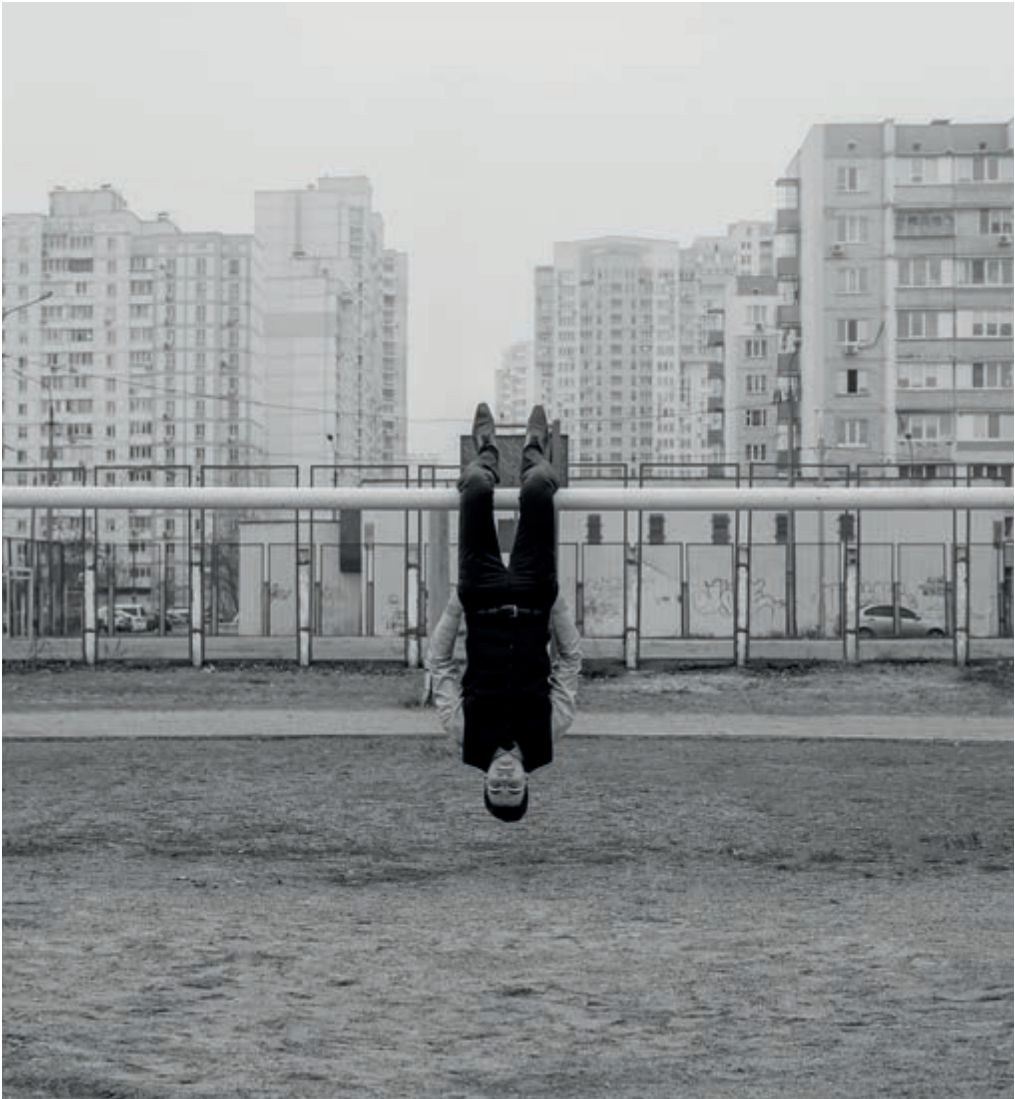
Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 12 година дня.

Фотографія № 3



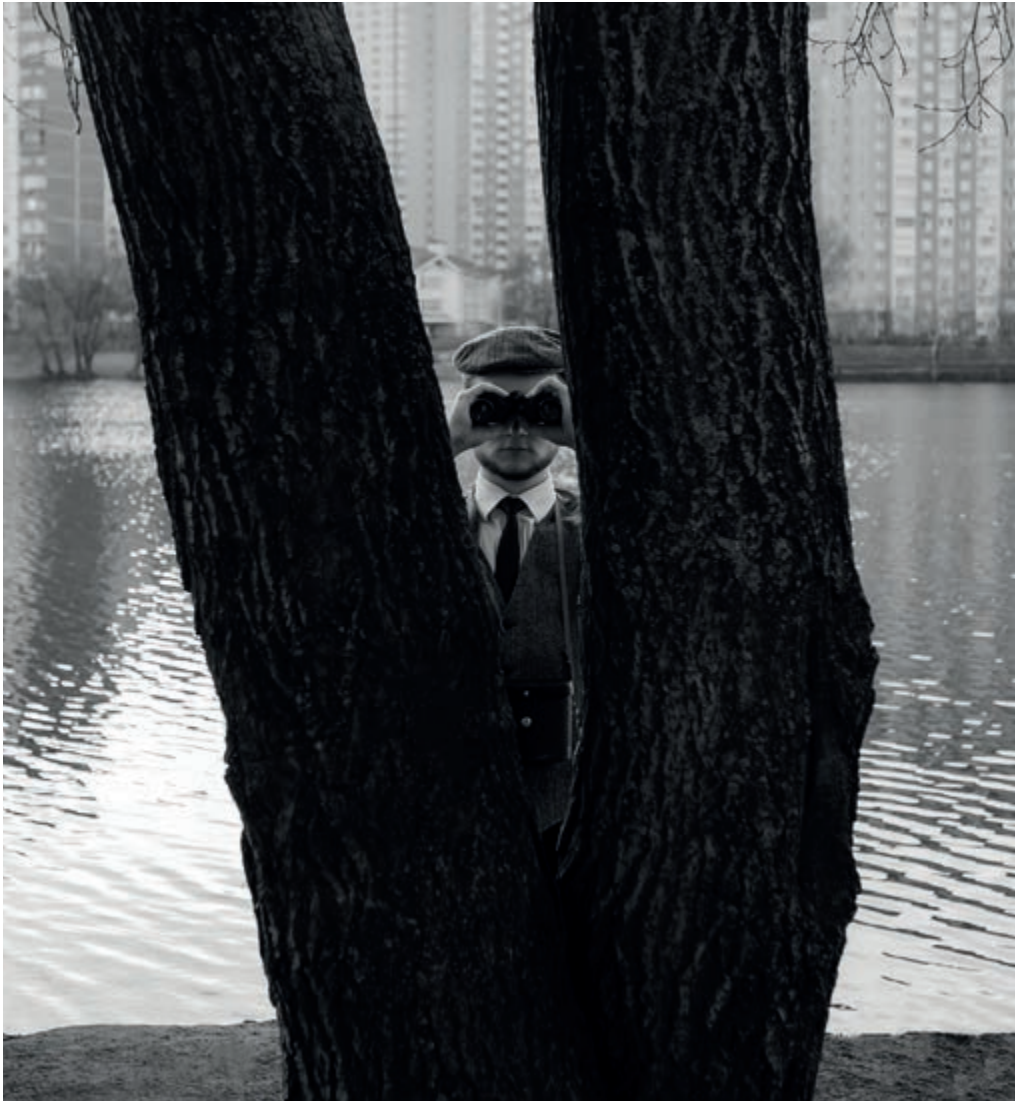
Налаштування:
35 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1000 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).
Час: 11 година ранку.

Фотографія № 4



Налаштування:
35 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1000 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 14 година дня.

Фотографія № 5



Налаштування:
55 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1000 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце.

Час: 16 година дня.

Фотографія №6



Налаштування:
34 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1000 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце.

Час: 15 година дня.

Фотографія № 7



141

Налаштування:

24 мм | F5 | ISO 400 | 1/320.

Камера \ об'єктив

Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 10 година ранку.

Фотографія № 8



Налаштування:
35 мм | F3.5 | ISO 400 | 1/250 с.

Камера \ об'єktiv
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 14 година дня.

Фотографія № 9



143

Налаштування:

24 мм | F2.8 | ISO 200 | 1/400 с.

Камера \ об'єктив

Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 10 година ранку.

Фотографія № 10



Налаштування:
24 мм | F2.8 | ISO 100 | 1/500 с.

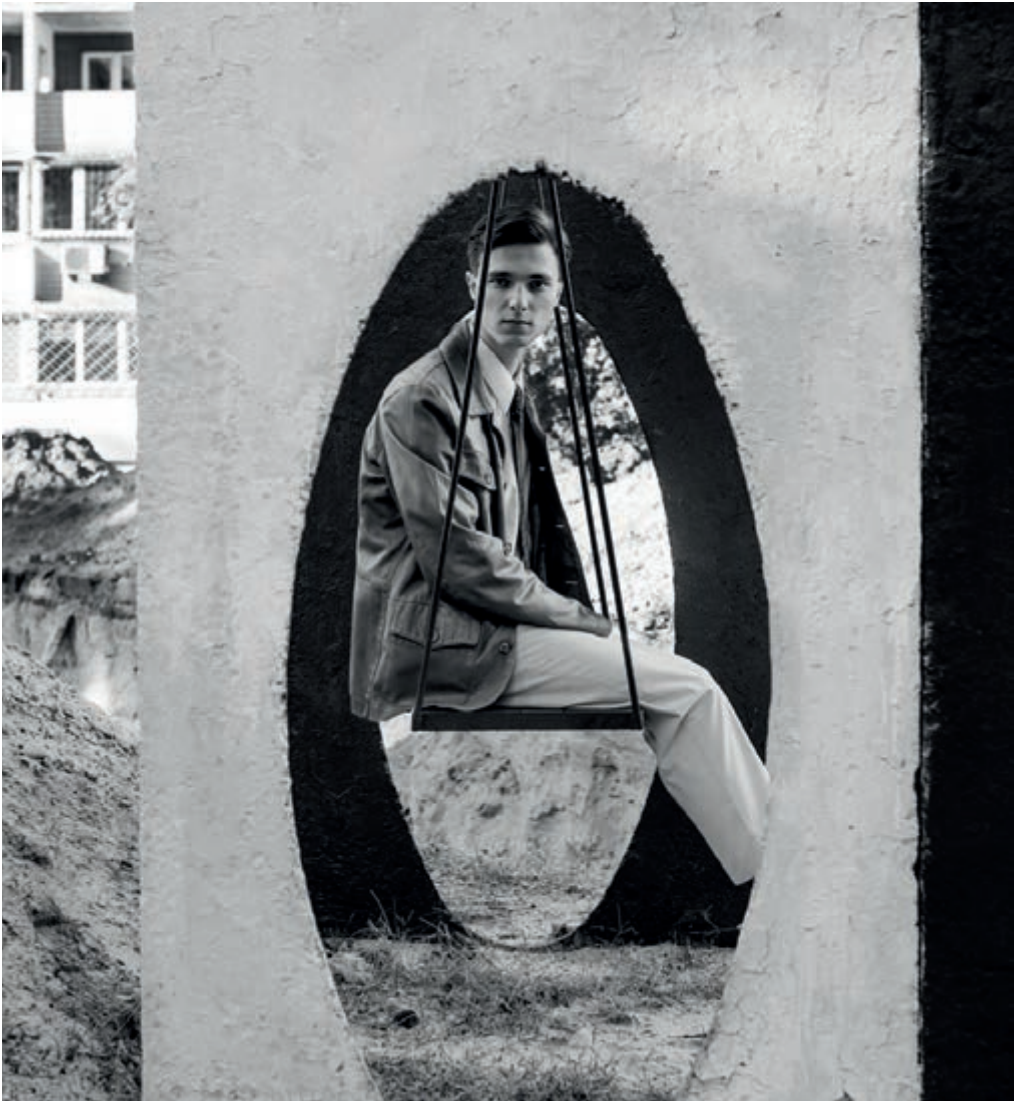
Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 11 година ранку.

Фотографія № 11



Налаштування:
40 мм | F3.5 | ISO 200 | 1/320 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла
Джерело світла: сонце.
Час: 16 година дня.

Фотографія № 12



146

Налаштування:
70 мм | F5 | ISO 800 | 1/320 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 10 година ранку.

Фотографія № 13



147

Налаштування:

24 мм | F3.5 | ISO 100 | 1/1160 с.

Камера \ об'єктив

Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце.

Час: 16 година дня.

Фотографія № 14



148

Налаштування:
24 мм | F4 | ISO 400 | 1/250 с.

Камера \ об'єктив
Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 11 година ранку.

Фотографія № 15



149

Налаштування:

42 мм | F2.8 | ISO 400 | 1/250 с.

Камера \ об'єktiv

Canon 6D \
Canon 24-70mm f/2.8 L

Схема світла

Джерело світла: сонце (похмура погода – розсіяне світло крізь хмари).

Час: 10 година ранку.



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

DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202688

Ганна Чміль

доктор філософських наук, доцент;

e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

Київський національний університет культури і мистецтв;

академік, директор Інституту культурології,

Національна академія мистецтв України, Київ, Україна



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

Москаленко-Висоцька О. М.
Основи продюсерської діяльності.
Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. 259 с.

Москаленко-Висоцька, О.М., 2019.
Основи продюсерської діяльності.
Київ : Видавничий центр КНУКіМ.

Moskalenko-Vysotska, O.M., 2019.
Osnovy prodiuserskoi diialnosti [Fundamentals
of Producer Activity]. Kyiv: KNUKIM Publishing Center.

Навчальний посібник О. М. Москаленко-Висоцької становить собою концептуально-цілісне наукове осмислення основ продюсерської діяльності в сучасних кіно-телепроцесах.

Актуальність та цінність посібника зумовлюється найперше тим, що він спрямований на підготовку студентів факультету кіно і телебачення КНУКіМ до майбутньої практичної, творчої та виробничої співпраці з кіно-телепродюсерами, які є ключовими фігурами в забезпеченні процесу кінотелепродукування.

Для України це особливо значимо, оскільки на сьогодні процес становлення і розвитку кінотелепродюсерської

діяльності набув зримих ознак, а, відповідно, наукове узагальнення як світового, так і національного досвіду кінотелепродюсування є вкрай необхідним як для подальшого стимулювання розвитку означеного процесу, так і введення його концептуальних засад до наукового дискурсу та навчального процесу.

Відтак, навчальний посібник має не вузько навчальне призначення, а й концептуально світоглядне, пов'язане насамперед з сучасною тенденцією наукового розвитку-переходу від поглибленої спеціалізації до розширеної інтеграції: кіно-, телепродюсування з іншими мистецькими, медійними, культуротворчими процесами.

© Ганна Чміль, 2020

Посібник має чітку структуру, складається з п'яти розділів та десяти підрозділів, які й формують смислове осердя основ кіно-, телепродюсування.

Розпочавши з аналізу продюсерської системи у сфері аудіовізуального бізнесу, етапів його становлення, правового регулювання та фінансового забезпечення, авторка доходить до кінцевої мети: формування мистецької вартості – кіно-, телефільму як бізнес-проєкту. Отже, маємо чи не вперше у кінотелебізнесі України його серйозне наукове осмислення з ре-

тельною аналітичністю, конкретністю та фактологічною систематизацією у помір естетичній і світоглядній оцінці.

Автор рецензованого навчального посібника – О. М. Москаленко-Висоцька – збирила та систематизувала величезний матеріал, що розкриває основи виробництва аудіовізуальної продукції, головні положення авторського права, правила укладання авторських, трудових та ліцензійних угод, технологію складання бізнес-плану продюсерського проєкту, кошторису тощо.

Hanna Chmil

*Doctor of Philosophy, Associate Professor;
e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066
Kyiv National University of Culture and Arts;
Academician, Director of the Institute for Cultural Research,
National Ukrainian Academy of Arts, Kyiv, Ukraine*

Review of Olena Moskalenko-Vysotska's Training Manual "Fundamentals of Producer Activity"

O. M. Moskalenko-Vysotska's textbook is a conceptual and holistic scientific understanding of the production basics in modern cinema and television processes.

The relevance and value of the training manual are primarily due to the fact that it is aimed at preparing students of the Cinema and Television Faculty of KNUC&A for the future practical, creative and production cooperation with cinema producers, which are key figures in the process of cinema production.

This is especially important for Ukraine because today the process of formation and development of cinema production has become visible and accordingly scientific generalization of both world and national experience of cinema production is essential

both for further stimulation of the specified process development and introduction of its conceptual principles to scientific discourse and the educational process.

Therefore, the textbook has not only a narrow educational purpose, but also a conceptual outlook, connected primarily with the modern tendency of scientific development, the transition from advanced specialization to advanced integration: film, television production with other artistic, media, and cultural processes.

The guide has a clear structure, consists of five sections and ten sections, which form the semantic core of the basics of film and television production.

Starting with an analysis of the audiovisual business production system,

the stages of its formation, the legal regulation and financial support, the author reaches the ultimate goal: formation of artistic value – a film, television as a business project. Therefore, for the first time in the cinema industry of Ukraine, we have a serious scientific understanding of it with careful analyticity, specificity and factual systematization in the aid of aesthetic and ideological assessment.

The author of the peer-reviewed textbook O. M. Moskalenko-Vysotska has collected and systematized a great deal of material that reveals the basics of audiovisual production, the main provisions of copyright, the rules of making copyright, employment and licensing agreements, the technology of drafting a business plan for a production project, estimates, etc.



DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202690

Олександр Безручко

доктор мистецтвознавства, професор;

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

Київський університет культури, Київ, Україна



Рецензія на монографію Романа Натановича Ширмана «Режисерське вирішення екранного твору»

Ширман Р. Н.

Режисерське вирішення екранного твору.

Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. 205 с.

Ширман, Р.Н., 2019.

Режисерське вирішення екранного твору.

Київ : Вид. центр КНУКіМ.

Shyрман, R.N., 2019. *Rezhyserske vyryshennia ekrannoho tvoruv* [Director's solution of a screen work]. Kyiv : KNUKIM Publishing Center.

153

Монографія «Режисерське вирішення екранного твору» підготовлена на факультеті кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв видатним українським кінорежисером, заслуженим діячем мистецтв України, професором, завідувачем кафедри кіно-телемистецтва, керівником секції режисури кіно і телебачення Р. Н. Ширманом.

Безсумнівною перевагою нової книжки Романа Натановича Ширмана є ґрунтовне дослідження надважливих елементів режисерської майстерності. Адже, за свідченням видатних майстрів кіно, саме цей етап роботи режисера над екранним твором стає одним з вирішальних для майбутнього успіху чи невдачі екранного проекту.

Монографія Р. Н. Ширмана будується на глибокому аналізі різноманітних екранних творів (від навчальних студентських мініатюр до фільмів класиків світового кіномистецтва). Режисерський задум трактується автором дослідження як багатозаровий комплекс питань, до якого входять численні рівні проблем, що потребують свого розв'язання (від з'ясування найкращих засобів трансляції ідейних меседжів твору, його видового та жанрового визначення, до таких пов'язаних з цим речей, як робота над окремим кадром та навіть шумами).

Значна частина дослідження присвячена роботі режисера над різними типами документальних фільмів. Аналіз режисерської роботи, запропонований

© Олександр Безручко, 2020

Р. Н. Ширманом спирається не лише на наукові дослідження та узагальнення теоретичного досвіду, а й на великий особистий творчий доробок автора – одного з провідних майстрів українського документального кіно.

Можна зробити висновок про те, що монографія написана на належному теоретичному і фаховому рівні, містить еле-

менти новизни, торкається актуальних проблем мистецтва і, безумовно, буде корисною студентам, що вивчають режисуру, операторську майстерність, звукорежисуру та тележурналістику. Вона стане у нагоді як викладачам вищих навчальних закладів, так і практикам кіно і телебачення.

Oleksandr Bezruchko

Doctor of Art Studies, Professor;

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

Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

The monograph “Director’s Solution of a Screen Work” was prepared at the Department of Cinema and Television of the Kyiv National University of Culture and Arts by a prominent Ukrainian film director, Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Head of the Cinema and Television department, and Director of the Film Directing Section.

An undoubted advantage of Roman Shyrman’s new book is a thorough exploration of the crucial elements of directing. After all, according to the testimonials of outstanding filmmakers, it is this stage of the director’s work on the screenplay that becomes one of the decisive factors for the future success or failure of the screen project.

R. N. Shyrman’s monograph is based on an in-depth analysis of various screen works (from teaching student miniatures to films of world cinema classics). The director’s conception is interpreted by the author of the study as a multilayered complex of questions, which includes numerous levels

Review of Roman Shyrman’s monograph “Director’s solution of a Screen Work”

of problems that need to be solved (from finding out the best means of broadcasting ideological messages of a work, its specific and genre definition, to such related things, like working on a single frame and even noise).

Much of the research is devoted to the director’s work on various types of documentaries. The analysis of the director’s work offered by R. N. Shyrman relies not only on scientific research and generalization of theoretical experience but also on the great personal creative work of the author – one of the leading masters of the Ukrainian documentary film.

It can be concluded that the monograph is written at a proper theoretical and professional level, contains elements of novelty, touches current problems of art and will certainly be useful to students studying directing, cinematography, sound directing and television journalism. It will be of use to both higher education teachers and film and television practitioners.



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

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

2020 Том 3 № 1

2020 Volume 3 No 1

Літературний редактор
Рибка А. Т.

Literary editor
Rybka A. T.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н. І.

English texts editor
Sarnovska N. I.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

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

Technical editing
and computer layout
Berezhna O. V.

Підписано до друку: 10.06.2020. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 12,68. Обл.-вид. арк. 11,01.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4438

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