

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Аудіовізуальне
мистецтво і виробництво

Науковий журнал

2023

Том
Vol. **6**

№ **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 науковими дослідженнями і намагаються знайти ціннісно-сміслові обрії сучасних мистецьких, виробничих та аудіовізуальних процесів.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 1017 (додаток № 3) від 27.09.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво».

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 12 від 27.04.2023 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр Безручко – головний редактор, д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ірина Гавраи** – заступник головного редактора, канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Алла Медведова** – відповідальний секретар, канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Костянтин Грубич** – канд. наук з соц. комунікацій, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Лі Ерои** – канд. мистецтвознавства, доц., Академія мистецтв КНР «Цзянсі університет фінансів та економіки», Цзянсі, Китайська Народна Республіка; **Наталія Зикун** – д-р наук із соц. комунікацій, проф., Університет державної фіскальної служби України, Ірпінь, Україна; **Галина Кот** – канд. психол. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Василь Купрійчук** – д-р держ. упр., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна; **Олена Левченко** – д-р філол. наук, ст. наук. спів., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Володимир Миславський** – чл.-кор. Національної академії мистецтв України, д-р мистецтвознавства, доц., Харківська державна академія культури, Харків, Україна; **Галина Погребняк** – д-р мистецтвознавства, доц., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна; **Олександр Прядко** – канд. техн. наук, доц., засл. працівник культури України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Вадим Скурятійський** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р мистецтвознавства, проф., засл. діяч мистецтв України, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна; **Ганна Чміль** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р філол. наук, проф., Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна.

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Сергій Гончарук – голова редакційної ради, канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Зоя Альфорова** – д-р мистецтвознавства, проф., Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна; **Михайло Барнич** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Христина Баталіна** – канд. мистецтвознавства, Київський університет культури, Київ, Україна; **Ірина Вільчинська** – д-р політ. наук, проф., Київський університет культури, Київ, Україна; **Зоряна Гуатів** – канд. філол. наук, доц., Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич, Україна; **Сергій Горевалов** – д-р філол. наук, проф., засл. ж-ст України, Київський університет культури, Київ, Україна; **Росіна Гуцал** – канд. мистецтвознавства, доц., Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, Україна; **Серафим Желзняк** – д-р філол., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Міхаель Константинов** – канд. філол. наук, Хайфський університет, Хайфа, Ізраїль; **Наталія Костюк** – д-р мистецтвознавства, доц., ст. наук. спів., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Тетяна Кравченко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Іван Круцький** – д-р іст. наук, проф., Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна; **Оксана Мусієнко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Володимир Михальов** – канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ольга Мітчук** – д-р наук із соц. комунікацій, проф., Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука, Рівне, Україна; **Оксана Мисієнко** – чл.-кор. Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Лариса Нумцова** – канд. філол. наук, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Кітла Фіш** – д-р гуманіт. наук, доц., Жешувський університет, Жешув, Польща; **Ганна Холод** – канд. філол. наук, Інститут реклами, Київ, Україна; **Олександр Холод** – д-р філол. наук, доц., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна; **Наталія Черкасова** – канд. мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, Харків, Україна; **Андрій Чужиков** – д-р екон. наук, доц., Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана, Київ, Україна.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: *BASE, Crossref, DOAJ, EuroPub, Google Академія, Lens, MJAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УПАИ).*

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, 2023
© Автори, 2023

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 Bulletin highlights topical problems of general theoretical, artistic, historical, practical aspects in the field of audiovisual art and production.

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.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No 1017 (Annex 3) dd. 27 September 2021, the Scientific Journal is included in category "B" of the List of professional scientific publications of Ukraine which publish the results of dissertations for the DSc and PhD degrees in the field of study "Art Studies", programme subject area 021 "Audiovisual Arts and Production".

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No 12 from 27.04.2023)*

EDITORIAL BOARD

Oleksandr Bezruchko – Editor-in-Chief, Doctor of Study of Art, Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Iryna Gavran** – Deputy Editor-in-Chief, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Alla Medvedieva** – Executive Editor, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Kostiantyn Hrubyshch** – PhD in Social Communication, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Li Eryun** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Academy of Arts of China "Jiangxi University of Finance and Economics", Jiangxi, People's Republic of China; **Nataliia Zykun** – Doctor of Sciences in Social Communication, Professor, National University of the State Tax Service of Ukraine, National University of the State Fiscal Service of Ukraine, Irpin, Ukraine; **Halyna Kot** – PhD in Psychology, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Vasyl Kupriichuk** – Doctor of Public Administration, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine; **Olena Levchenko** – Doctor of Sciences in Philosophy, Senior Research Fellow, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Volodymyr Myslavskiy** – Associate Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Associate Professor, Kharkiv, Ukraine; **Halyna Pohrebniak** – Doctor of Study of Art, Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Associate Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Oleksandr Priadko** – PhD in Technology, Associate Professor, Honored Culture Worker of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Vadym Skurativskiy** – Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art, Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Institute of Cultural Studies, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Hanna Chmil** – Academician of the National Ukrainian Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Institute for Cultural Research of National Ukrainian Academy of Arts, Kyiv, Ukraine.

EDITORIAL COUNCIL

Serhii Honcharuk – Chief of Editorial Council, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Zoia Aliforova** – Doctor of Study of Art, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine; **Mykhailo Barnych** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Khrystyna Batalina** – Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Kyiv National University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Iryna Vilchynska** – Doctor of Science in Politics, Professor, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Zoriana Hnativ** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine; **Sergii Horevalov** – Doctor of Science in Philology, Professor, Honored Journalist of Ukraine, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Rosina Hutsal** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Khmelnytskyi Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytskyi, Ukraine; **Serafym Zheliezniak** – PhD in Cultural Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Mihael Konstantinov** – PhD in Philosophy, Department of Hebrew and Comparative Literature, University of Haifa, Haifa, Israel; **Natalia Kostjuk** – Doctor of Art Studies, Associate Professor, Senior Research Fellow, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Tetiana Kravchenko** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Ivan Krupskiy** – Doctor of Sciences in History, Professor, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine; **Serhii Marchenko** – PhD in Cinematographic Art, Television, Associate Professor Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Volodymyr Mykhalov** – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Olha Mitchuk** – Doctor of Sciences in Social Communication, Professor, Academician Stepan Demianchuk International University of Economics and Humanities, Rivne, Ukraine; **Oksana Musiienko** – Associate Member of National Ukrainian Academy of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Larysa Naumova** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Kinga Fink** – Doctor of Humanities Sciences, University of Rzeszów, Rzeszów, Poland; **Hanna Kholod** – PhD in Philology, Advertising Institute, Kyiv, Ukraine; **Oleksandr Kholod** – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine; **Nataliia Cherkasova** – Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine; **Andrii Chuzyhkov** – Doctor of Sciences in Economics, Associate Professor, Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman, Kyiv, Ukraine.

The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, EuroPub, Google Scholar, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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, 2023
© Authors, 2023

ЗМІСТ

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Людмила Дементьєва, Дар'я Сукова	Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа	8
Олена Левченко, Ольга Білан	Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану	20

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Ірина Гавран, Єлизавета Ніколайченко	Звукорежисер у сучасному програмному контенті телеканалів	29
Олександр Безручко, Володимир Черкасов, Тіберій Шютів	Формування готовності до творчої діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва	38
Галина Погребняк	Режисерські прийоми відтворення культури цирку на екрані та арені	47
Вадим Скуратівський, Владислав Глуценко	Музична та шумова палітра звукового супроводу зображення пейзажів в аудіовізуальному творі	64
Петро Мага, Василь Богайчик	Спортивний коментар в українському телевізійному ефірі	75
Олена Венгер, Максим Коцький	Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії	83

ОПЕРАТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Ігор Печеранський	Культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття	92
Олександр Ковш, Олексій Копачинський	Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи	105

ФОТОМИСТЕЦТВО

Ірина Заспа	Фотомистецький проєкт «Образ вільної України "Шлях відродження"»	118
--------------------	---	-----

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Володимир Миславський

Релігійно-правові аспекти
у світовому кінематографі

141

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

<i>Liudmyla Dementieva, Daria Sukova</i>	Impact of Fake News and Disinformation in Audiovisual Media	8
<i>Olena Levchenko, Olha Bilan</i>	TV Journalism under Martial Law	20

FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

<i>Iryna Gavran, Yelyzaveta Nikolaichenko</i>	Sound Director in Modern Program Content of TV Channels	29
<i>Oleksandr Bezruchko, Volodymyr Cherkasov, Tiberii Shiutiv</i>	Formation of Readiness for Creative Activity in the Field of Audiovisual Art and Production	38
<i>Galyna Pogrebniak</i>	Director's Techniques of Recreating Circus Culture on the Screen and in the Arena	47
<i>Vadym Skurativskyi, Vladyslav Hlushchenko</i>	Musical and Noise Palette of the Soundtrack for Landscape Images in an Audiovisual Work	64
<i>Petro Maha, Vasyl Bohaichyk</i>	Sports Commentary on Ukrainian Television Broadcast	75
<i>Olena Venher, Maksym Kotskyi</i>	Artistic and Technical Means of Realizing the Director's Idea in the Modern Film Industry	83

FILM AND TV CINEMATOGRAPHY

<i>Ihor Pecheranskyi</i>	Culture-Creating Potential of Audiovisual Technologies in the Mass Art of the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries	92
<i>Oleksandr Kovsh, Oleksii Kopachinskyi</i>	Features of Editing in Modern Audiovisual Production: Special Effects and Transitions	105

PHOTO ART

<i>Iryna Zaspa</i>	Photo Art Project "The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"	118
---------------------------	---	-----

REVIEWS. COMMENTS. CRITIQUES

Volodymyr Myslavskyi

Religious and Legal Aspects
in World Cinema

141

DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226

УДК 316.776.23:[654.197:070.16]

ВПЛИВ ФЕЙКОВИХ НОВИН ТА ДЕЗІНФОРМАЦІЇ В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА

Людмила Дементьєва^{1а}, Дар'я Сукова^{2б}¹ заслужена артистка України, доцент;

e-mail: dementyeva.l@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8475-295X

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: darya.sukova23@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2991-4717

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

Ключові слова:

телебачення;
екранні мистецтва;
аудіовізуальне
мистецтво;
фейк;
дезінформація;
пропаганда;
новини;
гібридна війна;
фактчекінг

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати вплив фейкових новин, дезінформації та пропаганди на телебаченні на свідомість споживачів, встановити їх причинно-наслідкові зв'язки, принципи створення. Довести важливість фактчекінгу як превентивного заходу для протидії розповсюдження неправдивої інформації в аудіовізуальних медіа. Дослідити ефективні засоби боротьби з негативним впливом фейків в Україні та світі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні таких методів: теоретичного – для аналізу досліджень закордонних авторів і наявних інформаційних аудіовізуальних джерел; емпіричного – для опрацювання найновітніших досліджень у галузі протидії негативного впливу фейків, дезінформації та пропаганди на свідомість глядачів; а також систематизації власного досвіду. **Наукова новизна:** уперше проаналізовано складники сучасних фейкових новин у ЗМІ, проведено детальний аналіз взаємозалежності їх структурних компонентів, які формують новину, за допомогою теоретичного аналізу визначено чинники, які впливають на формування та розповсюдження неправдивої інформації, опрацьовано останні здобутки з ефективної протидії розповсюдження фейків на рівні держав, окремих фактчекінгових організацій, шкіл з медіаграмотності, центрів протидії дезінформації тощо. **Висновки.** У статті проаналізовано складники сучасних інформаційних фейків в аудіовізуальних медіа. За допомогою аналізу статей, звітів та останніх досліджень встановлено, що більшість новин в інформативному полі мають фейковий характер, можуть містити небезпеку і є сильною зброєю в гібридній інформаційній війні. Детально опрацьовані структурні компоненти, які формують фейкову

новину. Проаналізовано останні здобутки з ефективної протидії фейків в медіапросторі, сформовані найбільш дієві заходи, які Україна може використовувати в гібридній війні проти Росії.

Як цитувати:

Дементьева, Л. та Сукова, Д., 2023. Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.8-19.

Формулювання проблеми

Інформаційна революція перетворила ЗМІ в надзвичайно потужний інструмент – віртуальну четверту гілку влади, вплив якої на споживачів, а також на так зване колективне несвідоме важко переоцінити. Оскільки від початку XXI ст. швидкість розповсюдження новин зростає в геометричній прогресії, а інформація стає все доступніша, спливає й побічний ефект: потоки дезінформації, фейкових сенсацій та «джинси» також збільшуються, створюючи інформаційний шум, який може випадково або цілеспрямовано спотворювати дійсність.

Окрім того, ЗМІ іноді притаманно не лише транслювати факти, але й інтерпретувати їх з огляду на власні інтереси або під впливом осіб, які їх контролюють. Також постійно зростає кількість держав, які використовують дезінформаційні кампанії, а інформаційні маніпуляції перетворились на зброю цілих країн, що використовують її для збереження власних режимів і впливу на інші держави.

Проблема ідентифікації «fake news» у сучасному суспільно-політичному медіапросторі як ніколи є актуальною. Виявлення фейкових новин – це потреба інформаційної гігієни та захисту суспільної свідомості. Діяльність у цьому напрямі передбачає командну роботу державних структур, технологічних компаній, засобів масової ін-

формації, журналістів і громадськості загалом.

В епоху гібридних воєн, коли інформація стає об'єктом маніпулювань, особливо гостро постає питання протидії розповсюдження дезінформації та її негативного впливу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Найбільше поняття фейкових новин розкривають у своїх наукових працях Д. Лейзер, М. Баум, Й. Бенклер та А. Дж. Берінський (Lazer et al., 2018).

А. Річард (Richard, 2011) у своїй роботі розглядає основні мотиви, якими керуються творці фейкових новин, а Дж. Готфрід та Е. Ширер (Gottfried and Shearer, 2016) висвітлюють проблеми їх швидкого розповсюдження в ЗМІ та на телебаченні.

З-поміж українських науковців найбільше цю тему висвітлили у своїх працях Б. Іваницька та О. Данилів (2020). Вони дослідили вплив фейкової інформації, пояснили в чому її небезпека та яких заходів потрібно вжити, щоб запобігти її негативному впливу.

Мета статті – проаналізувати вплив фейкових новин, дезінформації та пропаганди на телебаченні на свідомість споживачів, встановити їх причинно-наслідкові зв'язки, принципи створення. Визначити, як саме вони впливають на свідомість людей (особливо в розрізі війни між Україною та Росі-

єю) та яких заходів потрібно вжити, аби попередити та знизити кількість фейків в ЗМІ. У статті досліджено поняття «фейкові» новини, дезінформація, пропаганда на телебаченні в контексті сучасності.

Основний матеріал дослідження

Д. Лейзер, М. Баум, Й. Бенклер та А. Дж. Берінський у 2018 році опублікували статтю «The science of fake news» в американському науковому журналі Science (вважається одним з найпрестижніших для публікації результатів досліджень з усіх галузей науки – прим. авт.), яка присвячена дослідженню теми неправдивих новин (Lazer et al., 2018, pp.1094-1096). Автори статті дають таке визначення поняття «фейкові новини», «фейк-нюз» (від англ. fake news – підроблені/імітаційні новини): «підробка чи імітація новин (маніпулятивне спотворення фактів, дезінформація), яка створена з ігноруванням редакційних норм, правил, процесів, прийнятих у ЗМІ, та яка не витримує жодних перевірок на відповідність і реальність, але попри це має потужний вплив на свідомість великої кількості людей» (Lazer et al., 2018, p.1094).

Згідно з Оксфордським словником англійської мови, «фейкові новини» набули популярності під час президентської виборчої кампанії Дональда Трампа у 2016 році, коли політик у прямому ефірі телеканалу «Ен-бі-сі» припустив, що він створив цей термін, хоча насправді він існує з XIX ст. (Fake, n.2 and adj, 2019). Цей та інші подібні фейкові вигуки дуже часто можна було побачити на телебаченні США під час передвиборчої кампанії.

Хоча вищезгаданий Оксфордський словник англійської мови додав тер-

мін «фейкові новини» до словника лише у 2019 році, його використання з роками зросло на 365 % лише з 2016 по 2017 рік, зазначає журналістка британського видання The Guardian Е. Флуд (Flood, 2017).

У XIX ст. завдяки розвитку інтернету, новим технологіям, великій популярності месенджерів і цілодобовому телевізійному мовленню глядачі отримують щодня у п'ять разів більше інформації, ніж, наприклад, у 1986 р. Звернемо увагу, що інформації, яку щодня продукує глядач за допомогою телебачення та інтернету, телефонних розмов, повідомлень у месенджерах, вистачило б на шість газет – на противагу двом з половиною шпальтам у 1986 р., – про це написав британський журналіст видання The Telegraph А. Річард (Richard, 2011) у статті «Welcome to the information age – 174 newspapers a day».

В епоху глобалізації інформаційний потік суттєво вплинув на те, як люди спілкуються, взаємодіють і отримують доступ до подій, які відбуваються. За допомогою телебачення, застосунків і соціальних мереж люди отримують велику кількість інформації в режимі реального часу. Обмеження часу та простору більше не є перешкодою для того, щоб негайно дізнатися про будь-яку подію у світі.

Важливо, що за умов щоденної трансляції таких величезних потоків інформації люди вже майже не аналізують те, що бачать з екранів, читають у газетах і соціальних мережах. Абсурд полягає у тому, що сьогодні глядач має більше можливостей перевірити, чи правдивою є інформація, аніж, наприклад, у 1939 р., але її настільки багато, що фізично фільтрувати усе, що бачимо і читаємо, стає майже немож-

ливим, вважають автори статті «Вплив та значення фейків у світовій історії» Б. Іваницька та О. Данилів (2020, с.145).

Швидкість і обсяг інформації, якою обмінюються, обернено пропорційні здатності користувачів оперативно перевіряти факти, фільтрувати та визначати пріоритети. Цей контекст створює належні умови для того, щоб чутки, дезінформація та фейкові новини відігравали важливу роль.

Водночас поняття «дезінформація» все частіше стає вагомозу частиною інформаційного простору. Доведено, що дезінформація є неправдивою або оманливою інформацією, яка була навмисно написана та поширена з метою маніпулювання. Зокрема, щоб завдати економічної шкоди, маніпулювати громадською думкою або навіть отримати грошовий прибуток.

Дезінформація зазвичай подається в письмовій формі та прикрашається фальсифікованими, вирваними з контексту та маніпуляційними зображеннями чи відео (так звані *deep fake*). Завдяки технологічній підтримці, наприклад, соціальних ботів, алгоритмів або штучного інтелекту, дезінформація поширюється через телебачення, YouTube-канали, інтернет-форуми, сайти новин або соціальні мережі.

Кількість держав, які використовують дезінформаційні кампанії, постійно зростає, а інформаційні маніпуляції перетворились на зброю, яку застосовують для збереження власних режимів і впливу на інші країни.

Для України дезінформація залишається серйозною загрозою, адже саме вона стала одним із головних інструментів Російської Федерації під час гібридної війни. Інформаційний вплив може бути настільки потужним, що за його допомогою Росії вдається

не лише змінювати настрої українців, а й впливати на суспільство Європи та США. Водночас інші держави, такі як Китай та Іран, швидко засвоюють шкідливі дезінформаційні уроки і роблять свій власний внесок у стрімке поширення маніпуляцій.

У Спільній декларації про свободу вираження думки, «фейкові новини», дезінформацію і пропаганду представники ООН, ОБСЄ та інших організацій зазначили, що найчастіше дезінформація спрямована на обман людей і перешкоджання ознайомленню, отриманню, пошуку, поширенню інформації (Joint declaration on freedom of expression and «Fake News», 2017). Спеціальний доповідач із заохочення і захисту права на свободу думок і їхнє вільне вираження (ООН) у доповіді від 13 квітня 2021 року узагальнив поняття дезінформації як «брехливої інформації, навмисне поширеної з метою заподіяння серйозної соціальної шкоди» (Миколайчук, 2021).

Слід звернути увагу на те, що вперше Європейська Рада визнала загрозу дезінформації у 2015 р., коли Росія активізувала її на теренах ЄС. Дезінформаційні кампанії, зокрема з боку третіх країн, здебільшого є частиною гібридної війни, що охоплює кібератаки та злом мереж.

У Плані дій ЄС щодо дезінформації (Action plan against disinformation, 2018) визначено, що дезінформація є частиною гібридних кампаній, головною метою яких є розділити європейське суспільство та підірвати довіру громадян до демократичних процесів й інституцій ЄС.

У XXI ст. телебачення залишається популярним каналом отримання інформації в найемоційнішій та найвпливовішій аудіовізуальній фор-

мі. Це також стосується новинного відеоконтенту, адаптованого до конвергентних медіа для розповсюдження за допомогою платформ YouTube та соцмереж Facebook, Instagram та ін. (Лісневська, 2019).

Генерувати та розповсюджувати fake news може будь-хто, тому що на початку XXI ст. з'явилися соціальні мережі, які стали самостійним і необмеженим медіасередовищем. Зростання їхньої аудиторії та різноманітність форматів інформації (текст, фото, аудіо, відео, трансляції) призвели до «демократизації рупорів», які раніше були лише в руках влади чи професіоналів. Навіть більше, саме в соцмережах транслятор фейкових новин спілкується з аудиторією безпосередньо, оминаючи журналістів, державну цензуру та інші фільтри. Так вважають американські науковці Дж. Готфільд та Е. Ширер з дослідницького центру П'ю у Вашингтоні (Pew Research Center – прим. автора) (Gottfried and Shearer, 2016).

Дезінформація на телебаченні та в інших ЗМІ може поширюватися різноманітними способами. Це може бути посилення з неперевіреною інформацією, що необдуманно поширюється звичайним користувачем, або ж умисно з певним наміром розповсюджується відомою людиною. Всі ці типи поширення інформації потребують різної протидії з боку держави та приватних компаній відповідно до міжнародних стандартів дотримання прав людини, як зазначають автори аналітичного звіту «Протидія дезінформації в Інтернеті: куди рухатися Україні?» М. Дворовий та А. Людва (2021).

Важливим елементом у запобіганні розповсюдження фейків та дезінформації в ЗМІ є перевірка тележурналі-

том інформації на відповідність фактам або, за терміном телевізійників, фактчекінг.

Фактчекінг (з англ. Fact checking – перевірка фактів) – це один з напрямів журналістського контролю. Як зазначає журналістка «Українського тижня» К. Трохимчук (2020) у статті «Імунітет до інфодемії», перевірка фактів спрямована на виявлення невідповідностей між наявними фактами та навколишньою дійсністю. Вважається, що фактчекінг бере початок із 2007 р., коли з'явився PolitiFact – ресурс із перевірки фактів, який перевіряє дотримання заяв політиків у США. У цьому ресурсі працюють редактори та журналісти Tampa Bay Times (Флориди) та PunditFact, що співпрацює з Times. PolitiFact аналізує оригінальні висловлювання посадових осіб, кандидатів на посади, лідерів політичних партій і політичних активістів усіх рівнів влади – від уповноважених округу до сенаторів США, від членів міської ради до президента, заяви експертів, оглядачів, блогерів, політичних аналітиків, хостів і гостей ток-шоу та інших учасників ЗМІ. Кожному висловлюванню присвоюється рейтинг «Truth-O-Meter». У 2017 р. найвищий рейтинг фейкової новини був у заяві Дональда Трампа про втручання Росії у вибори (56,36 % із 5080 респондентів) (Holan, 2017).

Серед успішних проєктів із виявлення неправдивої інформації, інтернет-шахрайств, псевдонаукових повідомлень в усіх галузях суспільного життя можна виокремити Pinocchio (США, The Washington Post), FactCheck.org, Truth-o-Meter, PolitiFact (США), BBC Reality Check (Великобританія), GoHoo (Японія), Les Décodeurs (Франція, Le Monde), Pagella Politica та Bufale.net

(Італія), StopFake та Factcheck.com.ua (Україна). Нерідко фактчекінгові проекти при редакціях відкриваються на час виборів, наприклад, у Vox, FiveThirtyEight, FoxNews, Politico тощо (Шевченко, 2018, с.143).

Також перевіркою новин займаються багато телевізійних медіа, соціальні мережі та ІТ-компанії. Так, наприклад, відділ фактчекерів є в китайських месенджерах WeChat і Weibo, соцмережі та технокорпорації випускають інструменти для боротьби з фейками (Google, Яндекс, WhatsApp, Jigsaw, Mozilla). У 2017 році співзасновник Wikipedia Дж. Уейлс запустив новий ресурс Wikitribune, завданням якого є боротьба з дезінформацією (на сайті він описується як «The non-toxic social network»). Редакторка проекту PolitiFact та лауреатка Пулітцерівської премії Е. Дробнік Холан (Drobnic, 2017) у своїй статті «Брехня року» зауважує, що журналісти багатьох авторитетних видань по всьому світу проходять відповідні курси з виявлення фейків, а Facebook регулярно проводить кампанії з медіаграмотності.

В Україні теж існують ініціативи з фактчекінгу. Серед них – StopFake.org, заснований 2 березня 2014 року. Ініціаторами його створення стали викладачі, випускники та студенти Могиллянської школи журналістики та програми для журналістів і редакторів Digital Future of Journalism. До проекту долучилися журналісти, редактори, програмісти, перекладачі та ін. Сайт функціонує 13 мовами та пропонує не лише статті, а й відео та подкасти. В опублікованому звіті проекту за 2014–2018 роки було проаналізовано і спростовано 919 неправдивих повідомлень. При цьому 85 зі 178 джерел поширення фейкових новин про Украї-

ну – російські ЗМІ (Річний звіт StopFake.org, 2018). VoxCheck – фактчек-проект VoxUkraine – перевіряє твердження українських політиків і публікує їх з поміткою «правда», «неправда» або «маніпуляція» (Річний звіт – 2020 рік - Вокс Україна, 2020).

Окрім боротьби з фейковими новинами та дезінформацією на рівні телеканалів, видавництв та приватних організацій, боротьба також триває на рівні державних інституцій. Як зазначає С. Шустенко (2019) у статті «Реакція акторів міжнародних відносин на посилення тенденції до дезінформації та деструктивного інформаційного впливу з боку Росії на політичні процеси в Європі», на рівні європейських держав розроблено та впроваджено низку заходів з протидії розповсюдження дезінформації.

У 2017 році кілька країн Європейського союзу та Північноатлантичного альянсу підписали угоду про створення у Гельсінкі центру з боротьби з кібератаками, пропагандою і дезінформацією. Основна його мета спрямована на проведення досліджень, аналіз гібридних загроз і методів боротьби з ними, проведення консультацій на стратегічному рівні між учасниками ЄС та НАТО, залучення до діалогу урядових і неурядових експертів. У січні 2018 року Європейська комісія створила Експертну групу високого рівня для консультацій з питань боротьби проти підроблених новин і дезінформації в інтернеті. До складу експертної групи увійшло 39 експертів, серед яких представники неурядових організацій, медіакомпаній та великих інтернет-компаній, таких як Facebook, Google і Twitter. Експертна група повинна оцінювати зусилля урядів, інтернет-платформ та ЗМІ щодо ок-

ресленого питання та скласти набір перевірених практик. Включивши технічні компанії в число членів, ця група зможе слугувати посередником між органами ЄС та приватним сектором. З березня 2019 року Єврокомісія запропонувала збільшити витрати на боротьбу з фейковими новинами в інтернеті, створивши систему швидкого сповіщення, щоб якнайшвидше попереджати уряди та спонукати технологічні компанії до боротьби з дезінформацією. І це лише мала частина заходів, які впровадив Європейський Союз (Шустенко, 2019, с.123).

16 червня 2022 року Європейська комісія схвалила оприлюднення посиленого Кодексу практики щодо дезінформації. Він розширює коло зобов'язань і заходів та визначає широкі й точні зобов'язання платформ і галузі щодо боротьби з дезінформацією, зокрема онлайн та в аудіовізуальних медіа. Ця інформація також оприлюднена на сайті Національної ради України з питань телебачення та радіомовлення (Технологічні компанії посилюють заходи боротьби, 2022).

Міністерство культури та інформаційної політики України в січні 2020 року представило законопроект «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо забезпечення національної інформаційної безпеки та права на доступ до достовірної інформації» в якому, зокрема, передбачається відповідальність (кримінальна та адміністративна) за дезінформацію, а також запровадження нового поняття «індекс довіри ЗМІ» (Про Центр, 2021).

В березні 2021 року також було створено Центр стратегічних комунікацій та інформаційної безпеки при Міністерстві культури та інформаційної

політики України. Головна мета – протидія інформаційним загрозам і дезінформації спільно з відповідними державними установами, громадськими організаціями та міжнародними партнерами.

В березні того ж року в межах Всеукраїнського форуму «Україна 30. Культура, медіа, туризм» керівник Офісу Президента Андрій Єрмак презентував Центр протидії дезінформації (2021). Центр забезпечує здійснення заходів щодо протидії поточним і прогнозованим загрозам національній безпеці та національним інтересам України в інформаційній сфері, забезпечення інформаційної безпеки України, виявлення та протидії дезінформації на телебаченні та в інших ЗМІ, ефективної протидії пропаганді, деструктивним впливам і кампаніям, запобігання спробам маніпулювання громадською думкою (Про Центр, 2021).

Висновки

Фейкові новини, які створені з недостовірної інформації та часто навмисно опубліковані або поширені на телебаченні, ЗМІ та соціальних мережах, можуть бути небезпечним способом отримання інформації. Фейки спотворюють дійсність, маючи на меті ввести людей в оману, вплинути на їх свідомість, нав'язати або змінити їхню думку через переконання в правдивості або через залякування. В епоху гібридних воєн, коли інформація стає об'єктом маніпулювань, особливо гостро постає питання протидії розповсюдження дезінформації та її негативного впливу. Більшість країн Європейського Союзу, США та Великобританії, а від 2014 року і Україна,

відчули на собі негативний вплив усіх методів ведення інформаційної війни, такі як вкидання великої кількості фейкової інформації, дезінформації, пропаганди. Уряди занепокоєні стрімким збільшенням кількості неправдивої та фейкової інформації в медійному просторі, а тому вони створюють і впроваджують ефективні механізми протидії новим викликами інформаційної безпеки, залучають до роботи

експертів з фактчекінгу, об'єднуються в міждержавні організації та створюють профільні центри, обмінюються досвідом та інформацією, підвищують рівень медіаграмотності своїх громадян. Тільки завдяки спільним зусиллям та комплексному підходу можливо протистояти невидимому ворогу та вберегтися від негативного впливу фейків та дезінформації в медійному просторі.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Андрій Єрмак презентував Центр протидії дезінформації, який працюватиме на базі РНБО, 2021. *Президент України*, [online] 11 березня. Доступно: <<https://www.president.gov.ua/news/andrij-yermak-prezentuvav-centr-protidiyi-dezinformaciyi-yak-67061>> [Дата звернення 01 жовтня 2022].

Дворовий, М. та Людва, А., 2021. Протидія дезінформації в Інтернеті: куди рухатися Україні? [online]. Доступно: <https://dslua.org/wp-content/uploads/2022/01/DSLUA_Disinformation_Ukraine_Report.pdf> [Дата звернення 01 жовтня 2022].

Іваницька, Б. та Данилів, О., 2020. Вплив та значення фейків у світовій історії. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: *Журналістські науки*, 4, с.143-147.
Лісневська, А., 2019. Дезінформація в новинному відеоконтенті: маркери та методи розпізнавання. *Вісник Львівського університету*. Серія *Журналістика*, 45, с.60-66.

Миколайчук, Б., 2021. Епідемія дезінформації: чому фейки стали частиною нашого життя і як «вакцинуватися». *Центр демократії та верховенства права*, [online] 22 липня. Доступно: <<https://cedem.org.ua/analytics/epidemiya-dezinformatsiyi/>> [Дата звернення 01 жовтня 2022].

Про Центр, 2021. *Центр протидії дезінформації*, [online] 22 грудня. Доступно: <<https://cpd.gov.ua/documents/%d0%bf%d1%80%d0%be-%d1%86%d0%b5%d0%bd%d1%82%d1%80/>> [Дата звернення 01 жовтня 2022].

Річний звіт – 2020 рік – Вокс Україна, 2020. *VoxUkraine*. [online]. Доступно: <<https://voxukraine.org/wp-content/uploads/2021/04/Richnyy-zvit-2020.pdf>> [Дата звернення 11 жовтня 2022].

Річний звіт StopFake.org, 2018. *Issuu*, [online] 25 січня. Доступно: <https://issuu.com/_____6/docs/stopfake-final-druk_1_> [Дата звернення 11 жовтня 2022].

Технологічні компанії посилюють заходи боротьби з дезінформацією в рамках оновленого Кодексу практики, 2022. *Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення*, [online] 21 червня. Доступно: <<https://www.nrada.gov.ua/tehnologichni-kompaniyi-posylyuyut-zahody-borotby-z-dezinformatsiyeyu-v-ramkah-onovlenogo-kodeksu-praktyku/>> [Дата звернення 01 жовтня 2022].

Трохимчук, К., 2020. Імунітет до інфодемії. *Український тиждень*, [online] 9 січня. Доступно: <<https://web.archive.org/web/20210425002855/https://tyzhden.ua/Society/251277>> [Дата звернення 12 грудня 2022].

- Шевченко, В., 2018. Фактчекінг і верифікація у журналістській роботі. *Образ*, 1 (27), с.140-153.
- Шустенко, С., 2019. Реакція акторів міжнародних відносин на посилення тенденції до дезінформації та деструктивного інформаційного впливу з боку Росії на політичні процеси в Європі. *Evropský politický a právní diskurz*, [online] 6 (3), с.120-127. Доступно: <<https://eppd13.cz/wp-content/uploads/2019/2019-6-3/18.pdf>> [Дата звернення 12 грудня 2022].
- Action Plan against Disinformation, 2018. *European Union. External Action*, [online] 05 December. Available at: <https://ec.europa.eu/info/sites/default/files/eu-communication-disinformation-euco-05122018_en.pdf> [Accessed 01 October 2022].
- Drobnic, H.A., 2017. Lie of the Year Readers' Poll results. *PolitiFact*, [online] 12 December. Available at: <<http://www.politifact.com/truth-o-meter/article/2017/dec/12/2017-lie-year-readers-poll-results>> [Accessed 15 November 2022].
- Fake, n.2 and adj, 2019. *Oxford English Dictionary*. [online] Available at: <<https://www.oed.com/view/Entry/67776#eid1264306660>> [Accessed 11 May 2022].
- Flood, A., 2017. Fake news is «very real» word of the year for 2017. *The Guardian*, [online] 02 November. Available at: <<https://www.theguardian.com/books/2017/nov/02/fake-news-is-very-real-word-of-the-year-for-2017>> [Accessed 05 December 2022].
- Gottfried, J. and Shearer, E., 2016. News Use across Social Media Platforms 2016. *Pew Research Center*, [online] 26 May. Available at: <<https://www.pewresearch.org/journalism/2016/05/26/news-use-across-social-media-platforms-2016/>> [Accessed 26 July 2022].
- Joint declaration on freedom of expression and «Fake News», disinformation and propaganda, 2017. *Organization for Security and Co-operation in Europe*, [online] 03 March. Available at: <<https://www.osce.org/files/f/documents/6/8/302796.pdf>> [Accessed 01 October 2022].
- Lazer, D.M., Baum, M.A., Benkler, Y., Berinsky, A.J., Greenhill, K.M., Menczer, F., Metzger, M.J., Nyhan, B., Pennycook, G., Rothschild, D., Schudson, M., Sloman, S.A., Sunstein, C.R., Thorson, E.A., Watts, D.J. and Zittrain, J.L., 2018. The science of fake news. *Science*, 359 (6380), pp.1094-1096. Available at: <<https://www.science.org/doi/abs/10.1126/science.aao2998>> [Accessed 27 November 2022].
- Richard, A., 2011. Welcome to the information age – 174 newspapers a day. *The telegraph*, [online] 11 February. Available at: <<https://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/8316534/Welcome-to-the-information-age-174-newspapers-a-day.html>> [Accessed 1 December 2022].

REFERENCES

- Action Plan against Disinformation, 2018. European Union. *External Action*, [online] 05 December. Available at: <https://ec.europa.eu/info/sites/default/files/eu-communication-disinformation-euco-05122018_en.pdf> [Accessed 01 October 2022].
- Andriy Yermak prezentuvav Tsentr protydii dezinformatsii, yakyi pratsiuvatyme na bazi RNBO [Andriy Yermak presented the Center for countering disinformation, which will work on the basis of the NSDC], 2021. *President of Ukraine*, [online] 11 March. Available at: <<https://www.president.gov.ua/news/andrij-yermak-prezentuvav-centr-protidiyi-dezinformaciyi-yak-67061>> [Accessed 01 October 2022].
- Drobnic, H.A., 2017. 2017 Lie of the Year Readers' Poll results. *PolitiFact*, [online] 12 December. Available at: <<http://www.politifact.com/truth-o-meter/article/2017/dec/12/2017-lie-year-readers-poll-results>> [Accessed 15 November 2022].

Dvorovy, M. and Liudva, A., 2021. *Protydiia dezinformatsii v Interneti: kudy rukhatysia Ukraini?* [Countering misinformation on the Internet: where should Ukraine go?] [online]. Available at: <https://dslua.org/wp-content/uploads/2022/01/DSLU_Disinformation_Ukraine_Report.pdf> [Accessed 01 October 2022].

Fake, n.2 and adj, 2019. *Oxford English Dictionary*. [online] Available at: <<https://www.oed.com/view/Entry/67776#eid1264306660>> [Accessed 11 May 2022].

Flood, A., 2017. Fake news is "very real" word of the year for 2017. *The Guardian*, [online] 02 November. Available at: <<https://www.theguardian.com/books/2017/nov/02/fake-news-is-very-real-word-of-the-year-for-2017>> [Accessed 05 December 2022].

Gottfried, J. and Shearer, E., 2016. News Use across Social Media Platforms 2016. *Pew Research Center*, [online] 26 May. Available at: <<https://www.pewresearch.org/journalism/2016/05/26/news-use-across-social-media-platforms-2016/>> [Accessed 26 July 2022].

Ivanytska, B. and Danyliv, O., 2020. Vplyv ta znachennia feikiv u svitovii istorii [The influence and significance of fakes in world history]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politehnika". Seriya: Zhurnalistski nauky*, 4, pp.143-147.

Joint declaration on freedom of expression and "Fake News", disinformation and propaganda, 2017. *Organization for Security and Co-operation in Europe*, [online] 03 March. Available at: <<https://www.osce.org/files/f/documents/6/8/302796.pdf>> [Accessed 01 October 2022].

Lazer, D.M., Baum, M.A., Benkler, Y., Berinsky, A.J., Greenhill, K.M., Menczer, F., Metzger, M.J., Nyhan, B., Pennycook, G., Rothschild, D., Schudson, M., Sloman, S.A., Sunstein, C.R., Thorson, E.A., Watts, D.J. and Zittrain, J.L., 2018. The science of fake news. *Science*, 359 (6380), pp.1094-1096. Available at: <<https://www.science.org/doi/abs/10.1126/science.aao2998>> [Accessed 27 November 2022].

Lisnevskaya, A., 2019. Dezinformatsiia v novynnomu videokontenti: markery ta metody rozpoznavannia [Disinformation in news video content: markers and methods of recognition]. *Visnyk of the Lviv University. Series Journalism*, 45, pp.60-66.

Mykolaichuk, B., 2021. Epidemiia dezinformatsii: chomu feiky staly chastynoiu nashoho zhyttia i yak "vaksynuvatysia" [The disinformation epidemic: why fakes have become a part of our lives and how to "vaccinate"]. *Center for Democracy and the Rule of Law*, [online] 22 July. Available at: <<https://cedem.org.ua/analytics/epidemiya-dezinformatsiyi/>> [Accessed 01 October 2022].

Pro Tsentri [About the Center], 2021. *Center for Countering Disinformation*, [online] December 28. Available at: <<https://cpd.gov.ua/documents/%d0%bf%d1%80%d0%be-%d1%86%d0%b5%d0%bd%d1%82%d1%80/>> [Accessed 01 October 2022].

Richard, A., 2011. Welcome to the information age – 174 newspapers a day. *The telegraph*, [online] 11 February. Available at: <<https://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/8316534/Welcome-to-the-information-age-174-newspapers-a-day.html>> [Accessed 1 December 2022].

Richnyi zvit - 2020 rik - Voks Ukraina [Annual report - 2020 - Vox Ukraine], 2020. *VoxUkraine*. [online]. Available at: <<https://voxukraine.org/wp-content/uploads/2021/04/Richnyy-zvit-2020.pdf>> [Accessed 11 October 2022].

Richnyi zvit StopFake.org [StopFake.org Annual Report], 2018. *Issuu*, [online] 25 January. Available at: <https://issuu.com/_____6/docs/stopfake-final-druk_1_> [Accessed 11 October 2022].

Shevchenko, V., 2018. Faktchekinh i veryfikatsiia u zhurnalistskii roboti [Fact-checking and verification in journalistic work]. *Obraz*, 1 (27), pp.140-153.

Shustenko, S., 2019. Reaktsiia aktoriv mizhnarodnykh vidnosyn na posylennia tendentsii do dezinformatsii ta destruktivnoho informatsiinoho vplyvu z boku Rosii na politychni protsesy v Yevropi [The reaction of international relations actors to the strengthening of the tendency to disinformation and destructive information influence from Russia on political processes in Europe]. *Evropský politický a právní diskurz*, [online] 6 (3), pp.120-127. Available at: <<https://eppd13.cz/wp-content/uploads/2019/2019-6-3/18.pdf>> [Accessed 12 December 2022].

Tekhnologichni kompanii posyliuiut zakhody borotby z dezinformatsiieiu v ramkakh onovlenoho Kodeksu praktyky [Technology companies strengthen anti-disinformation measures under updated Code of Practice], 2022. *National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine*, [online] 21 June. Available at: <<https://www.nrada.gov.ua/tehnologichni-kompaniyi-posylyuyut-zahody-borotby-z-dezinformatsiyeyu-v-ramkah-onovlenogo-kodeksu-praktyky/>> [Accessed 01 October 2022].

Trokhymchuk, K., 2020. Imunitet do infodemii [Immunity to the infodemic]. *The Ukrainian Week*, [online] 9 January. Available at: <<https://web.archive.org/web/20210425002855/https://tyzhden.ua/Society/251277>> [Accessed 12 December 2022].

IMPACT OF FAKE NEWS AND DISINFORMATION IN AUDIOVISUAL MEDIA

Liudmyla Dementieva^{1a}, Daria Sukova^{2b}

¹ Honored Artist of Ukraine, Associate Professor;

e-mail: dementyeva.l@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8475-295X

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: darya.sukova23@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2991-4717

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the impact of fake news, disinformation and propaganda on television on consumers' minds, to establish their cause-and-effect relationships and principles of creation. To prove the importance of fact-checking as a preventive measure to counteract the spread of false information in audiovisual media. To explore effective means of combating the negative impact of fakes in Ukraine and the world. **The research methodology** is based on the following methods: theoretical – to analyze the research of foreign authors and available audiovisual information sources; empirical – to study the latest research in the field of counteracting the negative impact of fakes, disinformation and propaganda on the minds of viewers; and systematization of personal experience. **Scientific novelty.** For the first time, the authors analyze the components of modern fake news in the media, conduct a detailed analysis of the interdependence of their structural elements that form the news, determine the factors that influence the formation and dissemination of false information, and review the latest achievements in effectively countering the spread of fake news at the level of states, individual fact-checking organizations, media literacy schools, disinformation counteraction centres, etc. **Conclusions.** The article has analyzed the components of modern information fakes in audiovisual media. By examining articles, reports, and recent studies, it is established that most news in the information field is fake, may contain dangers, and is a powerful weapon in a hybrid information war. The structural components that form fake news have been elaborated on in detail. The latest achievements in the effective counteraction to fake news in the media space have been analyzed, as well as the most effective measures that Ukraine can use in the hybrid war against Russia.

Keywords: television; screen arts; audiovisual arts; fake; disinformation; propaganda; news; hybrid warfare; fact-checking



DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229

УДК 654.197:070]:355.01

ТЕЛЕВІЗІЙНА ЖУРНАЛІСТИКА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Олена Левченко^{1а}, Ольга Білан^{2а}¹ доктор філософських наук, професор;

e-mail: levch@bigmir.net; ORCID: 0000-0002-0739-9777

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: bilangv49@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9065-956X

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

війна;
російська агресія;
телебачення;
новини;
інтерв'ю;
прямий ефір;
репортаж;
телесюжет;
постраждалі;
психологія

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати та дослідити телевізійну журналістику, особливості зйомок в умовах повномасштабного російського вторгнення на територію України; розкрити особливості ведення інтерв'ю з постраждалими людьми від дій російських військовослужбовців, а саме психологічні аспекти; довести важливість журналістського контролю новинного контенту в умовах інформаційної війни. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів аналізу та синтезу – проаналізовано роботу тележурналістів у зонах ведення бойових дій, інтерв'ювання постраждалих людей від російської агресії, а також правила контролю російського пропагандистського контенту в новинах; порівняльного методу – проведено паралелі роботи в прямому ефірі, зйомки сюжетів, написання та створення новинного контенту; узагальнення та систематизації – на основі опрацьованої літератури та відеоматеріалів сформовано висновки стосовно теми дослідження, а також систематизована інформаційна база наукового дослідження. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у детальному аналізі телевізійної журналістики в умовах воєнного стану, зокрема, розкрито специфіку роботи телеканалів, інформаційних сайтів і соціальних мереж під час повномасштабного вторгнення росії в Україну. Виявлено коректну взаємодію медіа з глядачем і правильність висвітлення та викладення оперативної та актуальної інформації у мас-медіа. **Висновки.** Досліджено особливості відеозйомок в умовах повномасштабного російського вторгнення в Україну, а також розкрито роботу телеканалів, інформаційних сайтів, соціальних мереж, взаємодію медіа з глядачем під час воєнного стану. Проаналізовано інтерв'ю з постраждалими від дій російських окупантів, а саме психологічні аспекти; доведено

важливість журналістського контролю новинного контенту в умовах інформаційної війни.

Як цитувати:

Левченко, О. та Білан, О., 2023. Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.20-28.

Формулювання проблеми

З початку повномасштабного вторгнення росії в Україну перед усіма телемовниками постало завдання переходу на зовсім інші формати подачі інформації, усі зіткнулися із особливостями зйомок і висвітлення подій в умовах війни. Сам факт дії воєнного стану не означає повної заборони на проведення фото- та відеозйомки. Однак у країні діє низка законів та нормативних актів, які встановлюють певні обмеження на проведення зйомки. Одне з найголовніших правил – не виказувати позиції, блокпости, місця авіаударів та обстрілів, які щойно відбулися, тощо. Адже цими світлинами або відео можна наразити людей на небезпеку.

Виникає також питання ведення інтерв'ю з постраждалими, фіксації матеріалу, для роботи з котрим потрібно дотримуватися певних правил. Варто не ставитися до людини виключно як до джерела інформації щодо травмуючої події. Цікавитися, як і що людина зараз відчуває, чи є з нею хтось поряд, чи отримує вона необхідну допомогу, ким вона є, що для неї є важливим. Вчитися працювати з власними емоціями та стресом.

Сьогодні постає проблема і з журналістським контролем новинного контенту в умовах інформаційної війни. Цинічну роль у російсько-українській війні відіграє кремлівська пропаганда, яка використовує протиправні методи та прийоми розповсюдження ін-

формації. Тотальна брехня, у тандемі з цензурою, націлена на масову маніпуляцію свідомості людини, зміни її мислення, формування суспільної думки в інтересах владної верхівки кремля, намагання схвалити зовнішню агресію рф та загарбницьке вторгнення її військ на територію України. Тому новинний контроль, перевірка та спростування тієї чи іншої інформації є важливим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Маніпулятивні стратегії в російській інформаційній війні вдало описав Д. Богуш (2016). Роботу журналістів, які працюють в небезпечних умовах, проаналізувала І. Земляна (2016). Що конкретно і чому не можна повідомляти та показувати в медіа під час війни дослідив Д. Золотухін (2022).

Журналістику в умовах конфлікту, передовий досвід і рекомендації висвітлили М. Буроменський, С. Штурхецький, Е. Білз, М. Бетц, К. Шюпп, З. Казанжи (2016).

Мета статті – проаналізувати та дослідити телевізійну журналістику, особливості зйомок в умовах повномасштабного російського вторгнення на територію України; розкрити особливості інтерв'ю з постраждалими від дій російських окупантів (зокрема, психологічні аспекти); дослідити журналістський контроль новинного контенту в умовах інформаційної війни.

Основний матеріал дослідження

Вночі 24 лютого 2022 року росія відкрито розпочала повномасштабну війну проти України. Усі громадяни працюють на різних фронтах. Одним з найвпливовіших є інформаційний. Зокрема, телевізійним журналістам часто доводиться перебувати в небезпечних умовах, адже цілепокладання їх роботи — збирання, фіксація та оприлюднення фактів щодо реальної ситуації у зоні бойових дій.

Як зазначається у Міжнародному комітеті Червоного Хреста, кореспонденти, які знаходяться у загрозованих професійних відрядженнях, у зонах бойових дій визначаються і Додатковим протоколом до Женевських конвенцій від 12 серпня 1949 року, що стосується захисту жертв міжнародних збройних конфліктів від 8 червня 1977 року, як цивільні особи у значенні пункту 1, статті 50 згаданого документа (International Committee of the Red Cross, 2010, р.9). Тележурналісти користуються захистом згідно з Конвенцією про захист цивільного населення під час військових дій за умови, що вони не чинять несумісного зі статусом цивільних осіб, а саме: не беруть участь у веденні бойових дій, не застосовують зброю, не займаються розвідувальною діяльністю (International Committee of the Red Cross, 2010, р.9). Для роботи в зоні ведення бойових дій доцільно отримати акредитацію. За її відсутності робота в районі конфлікту суттєво ускладниться; до того ж документ необхідний з огляду на вимоги безпеки.

Варто погодитися з висновками тренінгів з безпеки Міжнародної федерації журналістів (МФЖ), українських творчих і професійних спілок, зазначених у роботі М. Буроменського, С. Штурхець-

кого, Е. Бліз, М. Бетц, К. Шюпп, З. Казанжи «Журналістика в умовах конфлікту: передовий досвід та рекомендації» (2016), згідно з якими: «Жоден репортаж не вартує життя журналіста» (с.21). Тож на прикладі роботи телевізійних журналістів потрібно вказати на умови зйомок під час повномасштабної війни.

Критично важливими є ввімкнення у прямий етер та відеофіксація вчинення російськими окупантами злочинів щодо цивільного населення. Водночас кожній знімальній групі варто усвідомлювати усі ризики та нюанси телевізійної діяльності в епіцентрі бойових дій. Одним із прикладів такої небезпечної, проте професійної місії, є пряме ввімкнення у живий етер телевізійного журналіста Олександра Загороднього, описане в авторській статті Н.Понько (2022) для офіційного сайту Телевізійної служби новин (ТСН). У кадрі кореспондент ТСН Олександр Загородній розповідав про інтенсивні обстріли траси Бахмут-Лисичанськ, якою мирні жителі намагалися виїхати якомога далі від ворожих бомбардувань. Саме під час прямої трансляції російські війська розпочали обстріли тих позицій, де і перебувала знімальна група. Оператор і журналіст сховалися в укриття, звідки продовжували вести репортаж (Понько, 2022).

Наголошуємо на тому, що у телевізійного журналіста обов'язково мають бути засоби захисту. Зокрема, у посібнику для журналістів, які працюють в небезпечних умовах «Журналіст і (не) безпека», І. Земляна (2016) зазначає, що не можна брати нічого, що має камуфльований принт (с.107). Важливо не обирати одяг військового зразка, адже форма чи інші військові елементи ідентифікують журналіста як члена

військової організації. Якщо людина почула свист снаряда, вибух буде через 2-3 секунди. У цей час усі мають негайно впасти на землю. Варто не панікувати, факт того, що людина чула звук, означає, що снаряд пролетів достатньо далеко від неї, а секунди перед вибухом означають, що цей об'єкт впаде на досить безпечній відстані. Зазвичай першими снарядами пристрілюються і наступні вже можуть бути значно ближчими. Тому одразу потрібно знайти краще укриття та сховатися надійніше (Земляна, 2016, с.107).

Окрім того, експерт з медіа Д. Золотухін (2022) в авторській статті «Що конкретно (і чому) не можна повідомляти і показувати в медіа під час війни», на офіційному сайті Детектор Медіа наголошує на ще одному важливому моменті – якщо на території нещодавнього влучання залишається хоч одна людина і є ймовірність, що інформація із фотографій та відеоматеріалу може бути застосована ворогом для наступного удару, то задля збереження життя людини варто утриматись від розповідження цієї інформації. Тому грамотний вихід із ситуації для журналістів – вивчати основні методики OSINT, геолокації, використання відкритих повідомлень для воєнних потреб (Золотухін, 2022). Варто погодитися, що вміння разом із самодисципліною та самоцензуруванням слугуватимуть для донесення правди та водночас для захисту людського життя. Краще затверджувати та узгоджувати публікації, в яких йдеться про наслідки ударів ворога, із регіональним військовим керівництвом, а також із редакторами телеканалу. Тоді погодження на публікацію інформації означатиме, що ситуація під стовідсотковим контролем і більше шкоди не буде завдано. Якщо

йдеться про знімальні процеси військових чи безпосередньо на військових об'єктах, обов'язково має бути дозвіл на зйомку і доступ від командира підрозділу (Золотухін, 2022).

Варто вказати й на правила ведення інтерв'ю під час повномасштабної війни. Телевізійні журналісти разом з редакцією мають завжди звертати увагу на усі аспекти етичного спілкування з людьми, які пережили психологічну травму. Насамперед слід зменшити можливі страждання, що виникають у вцілілих чи їх родини. Безсумнівно, ставитися до таких людей слід з розумінням до почуттів, переживань та мати повагу. З огляду на це висловлювання під час розмови мають бути обережними.

За ствердженням клінічного психолога К. Бекера, згаданому у статті «Проведення інтерв'ю з людьми, які пережили травму (етичні аспекти)» (2020), після трагічної події конкретної людини, вона потребує трьох речей: безпечного відчуття, передбачуваності та контролю над ситуацією. Відтак телевізійні журналісти повинні надати таким героям максимально незагрозований простір для спілкування та бути гарантом того, що усі виказані фрази передадуть точно, без методів вирваного контексту та перекручування. Слід додати, що респондентам потрібно давати усі наявні можливості самостійно робити вибір, які факти говорити, що доцільно вказує на відсутність тиску з боку кореспондента заради заволодіння матеріалом під час інтерв'ю. А також давати розуміння того, що герой інтерв'ю має абсолютне право на конфіденційність.

Не викликає жодних сумнівів, що у подібних випадках вкрай важливо знати основи психологічної кризової

підтримки, які допоможуть і респонденту, і інтерв'юєру збалансувати думки та емоції. На жаль, кореспонденти часто забувають, втрачають усвідомлення того, що найголовніше – це поважати усі права людини, яка постраждала. Отже, варто дуже обережно підходити до співрозмовника, коректно запропонувати людині розповісти про те, що трапилося; бути щирим, не боїтися уточнювати та перепитувати; мати базу контактів, куди можна спрямувати героя, якщо він потребуватиме підтримки та заспокоєння. Не варто тиснути на людину задля проведення бесіди чи отримання повідомлень; тривожити постійними телефонними дзвінками, писати на електронну пошту, у соціальні мережі; порушувати приватний простір, чіпати людину.

За словами співробітниці Інституту корекції травми М. Боєні у статті С. Еберляйн та Дж. Мек: «Межа між об'єктивністю і емоцією ніколи не має порушуватися» (Eberlein and Mack, 2016). До того ж, за рекомендаціями М. Боєні, тривалість розмови треба обмежити: «Не можна давати людині говорити про складну ситуацію довше, ніж 30 хвилин. Інтерв'ю треба завершити позитивним аспектом» (Eberlein and Mack, 2016).

Доцільно зауважити, що у посібнику для викладачів факультетів журналістики від Р. Шутова, Л. Опришко, Д. Дуцик, М. Дорош, М. Семенченко (2019) зазначається, що людина, яка пережила травму, може плутатися у розповіді, наводити суперечливі факти, упускати важливі деталі (с.90). Зазначимо, що у світі є надмірна кількість інформації, що не відповідає дійсності. Йдеться про тексти та відео, які не перевіряються або ж навмисно спотворюються. Існують системні дії органі-

зацій, що мають на меті вплинути на масову свідомість і це стає небезпечним. Зокрема, бачимо це на прикладі дій країни-агресора. Переважно імперіалістична влада маніпулює почуттями і страхом. А страх – фундаментальний фактор, що визначає поведінку людини, він завжди використовується як інструмент управління.

Після проведеного аналізу презентації «Маніпулятивні стратегії в російській інформаційній війні» авторства Д. Богуша, формуємо послідовність викладення думок (2016, с.13). По-перше, цілі росії у цій інформаційній війні – дестабілізація політичної ситуації в Україні, зниження довіри громадян до державних інститутів і керівництва країни. По-друге, психологічний тиск на керівництво країни і суспільство для дезорієнтації. По-третє, продукування розколу в українському суспільстві за етнічною та регіональною ознаками. По-четверте, забезпечення існування в Україні груп підтримки агресивних дій росії. До вищезгаданого переліку зараховуємо введення в оману світової спільноти з метою перекладання на Україну відповідальності за людські жертви, розруху а, як наслідок, зниження рівня її міжнародної підтримки. Зрозуміло, це також і інформаційна підтримка щодо «відбілювання» дій російських військ, що беруть участь у війні та нейтралізація можливої критики росії провідними західними країнами (Богуш, 2016, с.13). Без сумніву, кремлівське телебачення не відображає, а створює реальність, в яку вірять громадяни цієї країни. Влада росії тотально контролює інформаційний простір: більшість засобів масової інформації – державні, тобто пропагандистські, або належать фізичним особам, вигідним кремлю.

Для українців важливо доносити правду і не спотворювати будь-які факти. Варто окреслити базовий алгоритм перевірки фактажу, вказаний у статті «"Звідки ви це знаєте?": якими інструментами фактчекінгу треба володіти професійним журналістам» (2020). А саме: збір матеріалів та виокремлення з інформації твердження, які варті ретельної перевірки, обрання найбільш оперативного та якісного способу перевірки; пошук в авторитетних та офіційних джерелах інформації підтвердження, що допомагають у класифікації повідомлення як правдивого, неправдивого, сумнівного або такого, що неможливо перевірити; супровід коментарем відібраного та проаналізованого факту, у якому є аргументація вибору перевірки його результату; перевірка коментаря експертом – надійність та якісне викладення джерела, відповідність самої класифікації; публікація достовірних повідомлень. Після видачі матеріалу варто спиратися на джерела перевірки та експертів того чи іншого фаху (Проведення інтерв'ю, 2020). Ненадійні джерела інформування можуть розповсюдити неточну, провокативну інформацію з маніпулятивним вмістом.

Висновки

Підсумовуючи вищевказане, варто зазначити, що телевізійні журналісти, які працюють в умовах воєнного стану, – це не лише автори унікальних новин, аналітичних статей, важливих

розслідувань і репортажів, що захоплюють, це люди, які мають глибоко розбиратися у профільній галузі, розуміти усі ризики, загрози та працювати у часто екстремальних, небезпечних умовах під час зйомки.

Також дійшли до висновку, що висвітлення будь-якого насильства – одне з найскладніших завдань, з яким журналістові будь-коли доводиться мати справу. Перш ніж почати зйомку, варто переконатися у тому, що всі аспекти розібрані: ефективна стратегія цифрової безпеки для захисту анонімності джерел інформації та збереження оригіналів своїх матеріалів, вивчення стратегії проведення інтерв'ю з психологічно травмованими людьми внаслідок будь-якого насильства, вирішення питання анонімності та організації зйомки так, щоб постраждалі відчували себе в безпеці.

До того ж антиукраїнська пропаганда продовжує розповсюджуватися на телеканалах. Завдання якої – не переконати чи довести, а підірвати довіру, дискредитувати українську владу, політику, економіку, культуру. Тому варто зрозуміти, що для захисту від дезінформації та боротьби із російською пропагандою в інтернет-ЗМІ не тільки важливо перевіряти отриману інформацію, уточнювати відомості через інші джерела, бути обізнаним у сфері методів пропагандистського впливу, а також вміти їх визначати у журналістських матеріалах, що дають змогу виявити маніпулятивні прийоми та технології.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Богуш, Д., 2016. *Маніпулятивні стратегії в російській інформаційній війні*. [eBook] Київ: Центр дослідження Росії. Доступно: <<https://www.slideshare.net/DenisBohush/manipulation-strategy-rus-2016>> [Дата звернення 29 жовтня 2022].

Буроменський, М., Штурхецький С., Білз, Е., Бетц, М., Шюпп, К. та Казанжи, З., 2016. *Журналістика в умовах конфлікту: передовий досвід та рекомендації*. [eBook] Київ: Компанія ВАІТЕ. <<https://www.osce.org/files/f/documents/9/3/254531.pdf>> [Дата звернення 29 жовтня 2022].

«Звідки ви це знаєте?»: якими інструментами фактчекінгу треба володіти професійним журналістам, 2020. *Національна спілка журналістів України*, [online] 04 серпня. Доступно: <<https://nsju.org/navchannya/zvidky-vy-cze-znayete-yakymy-instrumentamy-faktchekingu-treba-volodity-profesijnym-zhurnalistam/>> [Дата звернення 04 серпня 2022].

Земляна, І., 2016. *Журналіст і [не] безпека. Посібник для журналістів, які працюють в небезпечних умовах*. Київ: Інститут масової інформації.

Золотухін, Д., 2022. Що конкретно [і чому] не можна повідомляти і показувати в медіа під час війни. *Детектор Медіа*. [online] Доступно: <<https://detector.media/infospace/article/197960/2022-03-30-shcho-konkretno-i-chomu-ne-mozhna-povidomlyaty-i-rokazuvaty-v-media-pid-chas-viynu/>> [Дата звернення 30 березня 2022].

Понько, Н., 2022. Просто під час прямого включення знімальну групу ТСН обстріляли біля Бахмута. *ТСН*, [online] 29 травня. Доступно: <<https://tsn.ua/ato/prosto-pid-chas-pryamogo-vklyuchennya-znimalnu-grupu-tsn-obstrilyali-bilya-bahmuta-2073625.html>> [Дата звернення 29 жовтня 2022].

Проведення інтерв'ю з людьми, які пережили травму [етичні аспекти], 2020. *Національна спілка журналістів України*, [online] 30 вересня. Доступно: <<https://nsju.org/navchannya/provedennya-intervyu-z-lyudmy-yaki-perezhyly-travmu-etychni-aspekty/>> [Дата звернення 30 вересня 2022].

Шутов, Р., Опришко, Л., Дуцик, Д., Дорош, М. та Семенченко, М., 2019. *Як викладати журналістику конфлікту (посібник для викладачів факультетів журналістики)*. [eBook] Київ: Український інститут медіа та комунікації. Доступно: <https://www.jta.com.ua/wp-content/uploads/2021/02/Conflict-journalism_A4I-small.pdf> [Дата звернення 30 вересня 2022].

Eberlein, S. and Mack, J., 2016. *Trauma ist kein Tabu mehr. Europäisches Journalismus-Observatorium*, [online] 15 Dezember. Available at: <<https://de.ejo-online.eu/ausbildung/trauma-ist-kein-tabu-mehr>> [Accessed 15 December 2022].

International Committee of the Red Cross, 2010. *Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949*. [eBook] Geneva. Available at: <https://www.icrc.org/en/doc/assets/files/other/icrc_002_0321.pdf> [Accessed 22 April 2022].

REFERENCES

Bohush, D., 2016. *Manipulativni strategii v rosiiskii informatsiinii viini* [Manipulative strategies in Russian information warfare]. [eBook] Kyiv: Tsentr doslidzhennia Rosii. Available at: <<https://www.slideshare.net/DenisBohush/manipulation-strategy-rus-2016>> [Accessed 29 October 2022].

Buromenskyi, M., Shturkhetskyi S., Bilz, E., Betts, M., Shiupp, K. and Kazanzhy, Z., 2016. *Zhurnalistyka v umovakh konfliktu: peredovyi dosvid ta rekomendatsii* [Journalism in Conflict: Best Practices and Recommendations]. [eBook] Kyiv: Kompaniia VAITE. <<https://www.osce.org/files/f/documents/9/3/254531.pdf>> [Accessed 29 October 2022].

Eberlein, S. and Mack, J., 2016. *Trauma ist kein Tabu mehr. Europäisches Journalismus-Observatorium*, [online] 15 Dezember. Available at: <<https://de.ejo-online.eu/ausbildung/trauma-ist-kein-tabu-mehr>> [Accessed 15 December 2022].

International Committee of the Red Cross, 2010. *Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949*. [eBook] Geneva. Available at: <https://www.icrc.org/en/doc/assets/files/other/icrc_002_0321.pdf> [Accessed 22 April 2022].

Ponko, N., 2022. Prosto pid chas priamoho vkluchennia zanimalnu hrupu TSN obstrilialy bilia Bakhmuta [Just during the live broadcast, the TSN film crew was fired upon near Bakhmut]. *TSN*, [online] 29 May. Available at: <<https://tsn.ua/ato/prosto-pid-chas-pryamogo-vklyuchennya-zanimalnu-grupu-tsn-obstriliali-bilya-bahmuta-2073625.html>> [Accessed 29 October 2022].

Provedennia intervju z liudmy, yaki perezhlyli travmu [etychni aspekty] [Conducting interviews with trauma survivors [ethical aspects]], 2020. *Natsionalna spilka zhurnalistiv Ukrainy*, [online] 30 September. Available at: <<https://nsju.org/navchannya/provedennya-intervyu-z-lyudmy-yaki-perezhlyli-travmu-etychni-aspekty/>> [Accessed 30 September 2022].

Shutov, R., Opryshko, L., Dutsyk, D., Dorosh, M. and Semenchenko, M., 2019. *Yak vykladaty zhurnalistyky konfliktu (posibnyk dlia vykladachiv fakultetiv zhurnalistyky)* [How to teach conflict journalism (a guide for teachers of journalism faculties)]. [eBook] Kyiv: Ukrainian Media and Communication Institute. Available at: <https://www.jta.com.ua/wp-content/uploads/2021/02/Conflict-journalism_A4I-small.pdf> [Accessed 30 September 2022].

Zemliana, I., 2016. *Zhurnalist i [ne] bezpeka. Posibnyk dlia zhurnalistiv, yaki pratsiuut v nebezpechnykh umovakh* [Journalist and [in]security. A guide for journalists who work in dangerous conditions]. Kyiv: Instytut masovoi informatsii.

Zolotukhin, D., 2022. Shcho konkretno [i chomu] ne mozhna povidomlyaty i pokazuvaty v media pid chas viiny [What specifically [and why] cannot be reported and shown in the media during war]. *Detektor Media*. [online] Available at: <<https://detector.media/infospace/article/197960/2022-03-30-shcho-konkretno-i-chomu-ne-mozhna-povidomlyaty-i-pokazuvaty-v-media-pid-chas-viiny/>> [Accessed 30 March 2022].

"Zvidky vy tse znaiete?": yakymy instrumentamy faktchekinhu treba volodyty profesiynym zhurnalistam ["How do you know this?": what fact-checking tools should professional journalists have], 2020. *Natsionalna spilka zhurnalistiv Ukrainy*, [online] 4 August. Available at: <<https://nsju.org/navchannya/zvidky-vy-cze-znaiete-yakymy-instrumentamy-faktchekingu-treba-volodyty-profesijnym-zhurnalistam/>> [Accessed 04 August 2022].

TV JOURNALISM UNDER MARTIAL LAW

Olena Levchenko^{1a}, Olha Bilan^{3a}¹ Doctor of Science in Philosophy, Professor;

e-mail: levch@bigmir.net; ORCID: 0000-0002-0739-9777

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: bilangv49@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9065-956X

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

Abstract

The purpose of the research is to analyze and investigate television journalism, the peculiarities of filming in the context of a full-scale Russian invasion of Ukraine; to reveal the specifics of conducting interviews with people affected by the actions of Russian military personnel, namely psychological aspects; to prove the importance of journalistic control over news content in information warfare. **Research methodology.** During conducting the research, the following research methods have been used: analysis and synthesis (the work of television journalists in war zones, interviewing people affected by Russian aggression, as well as the rules for controlling Russian propaganda content in the news have been analyzed), comparative method (parallels of the work in live broadcasting, shooting stories, writing and creating news content), generalization (specific conclusions have been formed on the basis of the studied collection of literature and video materials); systematization (all information that has been collected during scientific research is appropriately systematized). **The scientific novelty** of the results obtained is a detailed analysis of television journalism under martial law, particularly, the specifics of the work of television channels, information sites and social networks during Russia's full-scale invasion of Ukraine. The author reveals the correct interaction of the media with the viewer and the correctness of coverage and presentation of operational and relevant information in the mass media. **Conclusions.** The features of video filming in the context of the full-scale Russian invasion of Ukraine have been studied, as well as the work of TV channels, information sites, social networks, and the interaction of the media with the viewer during martial law. The authors have analyzed interviews with victims of the Russian occupiers, in particular, psychological aspects; the importance of journalistic control of news content in the context of information warfare has been proven. **Keywords:** war; Russian aggression; television; news; interview; live broadcast; report; TV story; victims; psychology



DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279231
UDC 654.197:791.633]:534.85

SOUND DIRECTOR IN MODERN PROGRAM CONTENT OF TV CHANNELS

Iryna Gavran^{1a}, Yelyzaveta Nikolaichenko^{2b}

¹ *PhD in Pedagogy, Associate Professor;*

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

² *Master of Audiovisual Arts and Production;*

e-mail: b.liza3618@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6920-0201

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

^b *Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine*

Keywords:

sound director;
content;
mass media;
television channel;
television program;
cultural studies

Abstract

The purpose of the article is to determine the place of the sound director in the creation of a global information space that would ensure effective interaction of people, their access to global data resources and satisfaction of needs for information products and services using the content of television programs. **The research methodology** consists in the application of special methods: source analysis of the main publications on the topic (to find out the level of scientific development of the problem); historical and cultural, which led to a holistic approach to the analysis of the process of the historical development of sound engineering in Ukraine. The work also used general scientific methods: methods of analysis and description, for the general characterization and understanding of the essence of the sound director's profession. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time, the process of sound director's work in modern TV channel programming is highlighted. The process of formation of sound engineering and the sound director's activity in the Ukrainian cultural space is described. Based on the study of the source base, the author outlines the trends and reasons for the emergence of the sound engineering profession and clarifies the aesthetic foundations of the formation of sound engineering in Ukraine. The article deals with the interaction between technology and art in contemporary culture, emphasizes the interconnection of technical and technological and artistic components in artistic culture, and points to several artistic trends inspired by scientific and technological progress. The qualification requirements for a modern sound director are considered. The issue of rethinking the creative activity of sound directors in the media has been further developed. **Conclusions.** The review

of the source base proved that the work of a sound director on television has many difficulties related to the technical support of studios, the conditions of filming, and the creative process. But also due to the importance of television as a way of communication and a source of information, sound design on TV has prospects for development and improvement.

For citation:

Gavran, I. and Nikolaichenko, Ye., 2023. Sound director in modern program content of TV channels. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6 (1), pp.29-37.

Problem statement

At today's stage, Ukrainian television in most cases needs significant changes, both in the general management system and in the context of air filling. The main part of the entire media space is filled with a significant number of commercials, thanks to which the TV channel continues to work, news releases and a partial or complete absence of high-quality, informative content. That is, we are currently observing a lack of interesting, information-attractive content for various segments of the population, especially young people. That is why a problematic aspect in the work of TV channels is the creation of material that could attract the attention and maintain the interest of different age groups and segments of the population for a considerable period, namely for dozens of issues and several seasons.

Recent research and publications analysis

The creative activity of Ukrainian sound directors was considered by V. Diachenko in the article "Definition of the creative activity of a sound director." (2015) and the dissertation research "Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of the 20th – beginning of the 21st century" (2018).

The peculiarities of the sound director's profession are highlighted by H. Desiatnyk, and S. Badion (2019). The issue of the formation of the sound director's profession in Ukraine is covered by M. Uzhynskyi (2022), O. But (2018) in the article "Dialogue of classical and modern trends in sound engineering". Principles of the work and the organizational component of the sound director profession were analyzed by Lazebnyi V.S., Bakiiko V.M., and Omelianets O.O. (2018) in their joint work "Organization of television production", etc.

The processed material for the work became: data from Internet sources; Internet resources on the theory of studio, concert, television sound engineering, and radio sound engineering; survey of specialists regarding the creative and technological activities of a sound director.

The purpose of the article is to determine the place of the sound director in the creation of a global information space that would ensure effective interaction of people, their access to global data resources and satisfaction of needs for information products and services using the content of television programs.

Main research material

Synthesis of art, technique and technology is characteristic of the modern cultural and artistic space. The development

of artistic technologies not only changed the sound image of the world but also inspired the emergence of new professions, among which sound engineering has gained key importance as a speciality that organically combines technical, technological and artistic components. Sound engineering is an integral part of theatre, music, choreography, circus, pop, cinematography and television. Each art form has its specifics, but it performs the same task - using technical means to create a holistic artistic and sound picture.

The creative component of sound engineering was analyzed by V. Diachenko (2018), who in his dissertation study "Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: theory, history, practice" paid considerable attention to the creative activity of sound directors. In his study, the existing traditional classification of types of sound engineering activity was partially supplemented, differentiating it according to the signs of the use of sound technologies, evaluation of the quality of phonograms, creative-practical activity, and creative-technological interpretation. The researcher interprets the latter as "the creation or transfer with the help of technological means of the structure, form and author's concept of the work" (Diachenko, 2018, p.191).

Today, as M. Uzhynskiy (2013) assures us, we can say with confidence that in the modern world, sound engineering is an integral part and a necessary component of the modern cultural space, possessing specific means of artistic expression, which are constantly modified and enriched, objectively reflecting changes and innovations in artistic technologies. A person engaged in this activity, as a rule, has the technical aspects of the profession, knows the physics of sound well, is

oriented in acoustics, and psychoacoustics, and has a musical education (p.283).

It is appropriate to note that in English Sound Director is an audio producer, in German, it is ton-meister, in American usage Sound Director is an engineer producer. So, no matter what name you choose, sound engineering in itself is not only a craft, it is an art, a creative profession related to the creation of sound art images, the concept of sound, the formation of sound dramaturgy, the search for new sounds and their subsequent processing using complex sound engineering tools, while also solving cultural and artistic tasks.

In this regard, it should be said that high-quality sound is the most important task of any professional sound director. This is, first of all, the maximum reflection of the real sound of instruments, singing voices, without extraneous sounds – clicking valves, etc. the creaking of piano pedals, the rustle of turning a page, etc. To determine the role of sound engineering in the formation of sound space, its priority subdivisions should be characterized. Each of them has its characteristics and features. According to M. Uzhynskiy (2013), there are currently five main directions or types of sound engineering: concert sound engineering; theatre sound engineering; TV and RM sound engineering; multimedia (archive) sound engineering; sound design (Uzhynskiy, 2013, p.285).

Therefore, the task of the sound director, together with the composer and the performer, is to create a sound image and convey it to the listener using sound recording, sound amplification, radio broadcasting, and soundtracks for movies, television, etc. Although technical and creative tasks are different aspects of information and communication activity (which also includes sound record-

ing), these areas should be considered as branches of a single cultural space.

In the course of our article, we offer to dwell in more detail on sound engineering in the field of television. In this regard, it is worth emphasizing that in Ukraine, the regulation of TV channels is mostly handled by the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting. Also, the work of Ukrainian TV channels is regulated by several state documents: the Law of Ukraine On Information (1992), the Law on Public Television and Radio Broadcasting (2014), the Law of Ukraine On the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting (1997), Law of Ukraine On Radio Frequency Resource of Ukraine (2000).

It should be noted that television is a huge, extensive organizational and creative system, which is also divided into two main industries – television itself and cinema, and two main, albeit conventional, genres – documentary and fictional (staged) television. That is why the functions of the director have a dual nature. In documentaries (apart from television films), where the main dramatic and organizational role belongs to the editor, the director most often translates the informational or scripted material into an audio-visual form, preparing the broadcast for broadcasting. He is responsible for the design and placement of cameras in the studio or during out-of-studio broadcasts and recordings, for choosing an image from all the options that appear on the control monitors, for using various expressive means at his disposal (sound, light, video and film, documents, etc.). Working at the director's console, the director through the communication system manages the activities of creative and technical workers and controls the actual timing of individual stages and

the overall duration of the program and advertising materials.

We completely agree with H. Desiatnyk (2018) opinion that television is, without a doubt, the biggest socio-cultural phenomenon of the second half of the 20th century. It significantly influenced the development of civilizational processes throughout the world, and the further globalization of the socio-political, economic, and cultural life of mankind, fundamentally changed the cultural life of billions of people (p.15).

At the same time, as the author notes, television influenced the direct development of culture itself, becoming at the same time a relay of the best cultural and artistic phenomena, and the creator of an unprecedented flow of mass culture, designed for the undemanding cultural level of huge masses of people. A similar process takes place in the plane of, relatively speaking, socio-political television broadcasting, which is both a means of activating the civic position of television viewers and a means of total propagandistic influence, which dulls civic consciousness. All these features are associated with an exceptional degree of on-screen credibility, a one-moment systematic impact, which distinguishes television from other means of mass communication (Desiatnyk, 2018, p.15).

Television sound engineering began to take shape in the 1930s based on the general principles of theatre and radio sound engineering. By the way, in Ukraine, the term "sound director" was officially used for the first time in the early 1930s. Then, in the capital Kharkiv, at the recording factory of the All-Ukrainian Radio Committee, a group of tone masters was awarded the qualification category Sound Director (Uzhynskyi, 2022, p.122). The specifics of television sound directors' activities

depend on the type of television broadcasting. They develop music and noise design for the programs, including advertising ones, in informational programs. They act in almost the same way as radio sound directors, ensuring the quality of voice messages and performances; in more complex documentary forms – talk shows, television essays, entertainment programs, etc., sound directors provide the necessary level of emotional adjustment of the viewer, using musical phonograms, synthesized sound reflections, etc.

During various recordings, the sound director manages the work of sound operators and other sound technicians who directly service the sound recording equipment (Desiatnyk and Badion, 2019, p.25).

When working in hardware live broadcasting, the sound director provides high-quality synchronous sound accompaniment of television programs, if necessary equipment, including microphones installed in the pavilion and on the facilities from which the live broadcast is carried out.

For high-quality performance of this scope of work, the sound director must be able to:

- choose the necessary microphones and install them in a certain way in the studio and the objects of shooting and broadcasting;
- to ensure the necessary level of sound recording and broadcasting when working in any objects where filming or television broadcasting is conducted, without allowing significant distortions of natural sound;
- ensure an optimal balance of various sounds, highlighting the main ones at each specific time of shooting or broadcasting;
- ensure constant intelligibility of speech.

The creative work of a sound director during various non-studio television broadcasts is extremely complex and versatile.

Many microphones can be used to reproduce the sound reality of symphonic and variety concerts, theatre performances, sports competitions, and mass events. It is necessary to constantly, depending on the spatial changes of the screen action, change the acoustic perspective, switch to the reproduction of sound on different microphones, and in addition, constantly maintain the general sound atmosphere of the event, a spectacle on the air, using for this purpose the specific sound characteristics characteristic of each specific venue television broadcasts and reportage shootings.

The acoustic expressiveness of the frame, which fills the planar image with the volume of sound reality, is the best indicator of the sound director's skill. And it is created by manipulating the five main parameters of sound perception: loudness, timbre, pitch, duration and spatiality (Desiatnyk and Badion, 2019, p.26). For this purpose, a wide range of modern sound equipment should be used. And it makes it possible not only to effectively manage the tonal, spatial, timbre, loudness and other characteristics of sounds but also to synthesize new sound structures, forming a truly artistic sound score of the most complex television programs in terms of content. At the same time, the most important means of expressing television sound is the human voice namely its synchronized sound. This feature of television, primarily documentary programs, makes the recording and broadcasting of speech phonograms one of the most important areas of activity of a television sound director.

In particular, when preparing phonograms for broadcast, the sound director has to correct various errors and shortcomings in the construction of phrases of presenters, announcers, and participants in TV programs. For this, he must also have a certain lexical activity knowledge and basic language and sound editing skills. The latter consists of processing the edited, revised text so that the audience does not notice any traces of interference. The same applies to the formation of the necessary pauses in voiceover. At the same time, the sound director's mastery consists in the phonogram's processing, and such use of musical design, which will make pauses a natural form of speech.

An important task of a television sound director is to prevent auditory discomfort when watching TV programs. Among the most common forms of such discomfort are cases when the music interferes with the perception of the text, either when there is too much music or when fragments of music suddenly stop. The sound director must check when the musical design does not correspond to the style of the program, its pace is monotonous, the on-screen language is clogged with the off-screen sound of the song, or the content of the speech contrasts sharply with the content of the running line at the bottom of the frame. Choosing the announcer's voice when voicing TV programs is also important. The inconsistency of the announcer's timbre characteristics with the program's content can negate the creative team's

entire work (Desiatnyk and Badion, 2019, p.27).

So, a sound director has many creative and technical tasks, and you can successfully cope with them if his technical knowledge and skills are organically combined with general musical culture, and developed artistic taste, formed in the continuous cultural development of the personality.

Conclusions

Summarizing the above, we can say that in conditions of active integration of broadcasting professions, when recording original musical phonograms, the sound director is responsible for production in the absence of a music editor. The sound director of television and radio has to select music and noise material for programs, serials, radio shows, etc., that is, take responsibility for which artists will be presented to the public tomorrow, which music will be heard from our radios and televisions. The work of a sound director on television has many difficulties related to the technical support of studios, the conditions of filming, and the creative process. But also due to the importance of television as a way of communication and a source of information, sound design on TV has prospects for development and improvement. Thus, people working with sound on television and radio are masters with a multidisciplinary focus in this field, although their main task is linear and non-linear editing of music, noise and speech phonograms.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Бут, О.В., 2018. Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі (До питання визначення професії). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 22, с.112-119.

- Десятник, Г.О. та Бадіон, С.В., 2019. *Професія: звукорежисер кіно і телебачення*. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Десятник, Г.О., 2018. *Професія: режисер кіно і телебачення*. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Дьяченко, В.В., 2015. Визначення творчої діяльності звукорежисера. В: *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*, Матеріали VIII міжнародної науково-творчої конференції. Київ, Україна, 16 квітня 2015. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, с.135-137.
- Дьяченко, В.В., 2018. *Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика*. Дисертація кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лазебний, В.С., Бакіко, В.М. та Омелянець, О.О., 2018. *Організація телевізійного виробництва*. Київ: Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського.
- Про інформацію, 1992. Закон України № 2657-ХІІ. *Верховна Рада України*, [online] 2 жовтня. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text>> [Дата звернення 13 грудня 2022].
- Про Національну раду України з питань телебачення і радіомовлення, 1997. Закон України № 538/97-ВР. *Верховна Рада України*, [online] 23 вересня. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/538/97-вр#Text>> [Дата звернення 13 грудня 2022].
- Про радіочастотний ресурс України, 2000. Закон України № 1770-ІІІ *Верховна Рада України*, [online] 1 червня. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1770-14#Text>> [Дата звернення 13 грудня 2022].
- Про Суспільне телебачення і радіомовлення України, 2014. Закон України № 1227-VII. *Верховна Рада України*, [online] 17 квітня. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1227-18#Text>> [Дата звернення 13 грудня 2022].
- Ужинський, М.Ю., 2013. До визначення сутності професії звукорежисера в сучасному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (1), с.283-287.
- Ужинський, М.Ю., 2022. До питання становлення професії «звукорежисер» в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 40, с.120-125.

REFERENCES

- But, O.V., 2018. Dialoh klasychnoho i modernoho napriamiv u zvukorezhysuri (Do pytannia vyznachennia profesii) [Dialogue of classical and modern directions in sound engineering (To the issue of defining the profession)]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp.112-119.
- Desiatnyk, H.O. and Badion, S.V., 2019. *Profesiia: zvukorezhyser kino i telebachennia* [Profession: film and television sound engineer]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Journalism.
- Desiatnyk, H.O., 2018. *Profesiia: rezhyser kino i telebachennia* [Profession: film and television director]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Journalism.
- Diachenko, V.V., 2015. Vyznachennia tvorchoi diialnosti zvukorezhysera [Defining the creative activity of a sound engineer]. In: *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii* [Cultural and artistic environment: creativity and technologies], Proceedings of the 8th

- International Scientific and Creative Conference. Kyiv, Ukraine, 16 April, 2015. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, pp.135-137.
- Diachenko, V.V., 2018. *Tvorcha diialnist ukraïnskykh zvukorezhysyrev druhoi polovyny XX - pochatku XXI stolitia: teoriia, istoriia, praktyka* [Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of XX - beginning of XXI century: theory, history, practice]. PhD Dissertation (Doctor of Philosophy). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.
- Lazebnyi, V.S., Bakiko, V.M. and Omelianets, O.O., 2018. *Orhanizatsiia televiziinoho vyrobnytstva* [Organization of television production]. Kyiv: Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute.
- On Information, 1992. Law of Ukraine No. 2657-XII. *Verkhovna Rada of Ukraine*, [online] 2 October. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text>> [Accessed 13 December 2022].
- On Public Television and Radio Broadcasting of Ukraine, 2014. Law of Ukraine No. 1227-VII. *Verkhovna Rada of Ukraine*, [online] 17 April. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1227-18#Text>> [Accessed 13 December 2022].
- On Radio Frequency Resource of Ukraine, 2000. Law of Ukraine No. 1770-III. *Verkhovna Rada of Ukraine*, [online] 1 June. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1770-14#Text>> [Accessed 13 December 2022].
- On the National Television and Broadcasting Council of Ukraine, 1997. Law of Ukraine No. 538/97-VR. *Verkhovna Rada of Ukraine*, [online] 23 September. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/538/97-vr#Text>> [Accessed 13 December 2022].
- Uzhynskiy, M.Iu., 2013. Do vyznachennia sutnosti profesii zvukorezhysera v suchasnomu mystetstvi [To determine the essence of the profession of sound engineer in contemporary art]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development*, 19 (1), pp.283-287.
- Uzhynskiy, M.Iu., 2022. Do pytannia stanovlennia profesii "zvukorezhysyev" v Ukraini [On the question of becoming a profession "Sound Management" in Ukraine]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development*, 40, pp.120-125.

ЗВУКОРЕЖИСЕР У СУЧАСНОМУ ПРОГРАМНОМУ КОНТЕНТІ ТЕЛЕКАНАЛІВ

Ірина Гавран^{1а}, Єлизавета Ніколайченко^{2б}

¹ кандидат педагогічних наук, доцент;

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

² магістрант кафедри кіно-, телемистецтва;

e-mail: b.liza3618@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6920-0201

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

^б Київський університет культури, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – визначити місце звукорежисера у створенні глобального інформаційного простору, який би забезпечив ефективну взаємодію людей, їх доступ до світових цифрових ресурсів і задоволення потреб щодо інформаційних продуктів і послуг за допомогою контенту телевізійних програм. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні спеціальних методів: джерелознавчого аналізу основних публікацій із теми (для з'ясування рівня наукової розробленості проблеми); історико-культурного, що зумовив цілісний підхід до аналізу процесу історичного розвитку звукорежисури в Україні. Також у роботі були використані загальнонаукові методи аналізу та опису (для загальної характеристики та розуміння сутності професії звукорежисера). **Наукова новизна** роботи: вперше висвітлено процес діяльності звукорежисера в сучасному програмному контенті телеканалів. Описано процес становлення звукорежисури та діяльності звукорежисера в українському культурному просторі. На основі вивчення джерельної бази окреслено тенденції й підґрунтя виникнення професії звукорежисера, уточнено естетичні засади у формуванні звукорежисури в Україні. Розкрито питання взаємодії техніки та мистецтва в сучасній культурі, наголошено на взаємозв'язку техніко-технологічного й мистецького компонентів у художній культурі, вказано на низку напрямів у мистецтві, поява яких інспірована науково-технічним прогресом. Розглянуто кваліфікаційні вимоги до сучасного звукорежисера. Набули подальшого розвитку питання переосмислення творчої діяльності звукорежисера в мас-медіа. **Висновки.** Огляд джерельної бази засвідчив, що робота звукорежисера на телебаченні має багато труднощів, пов'язаних із технічним забезпеченням студій, умовами проведення зйомок, творчим процесом. Однак завдяки значущості телебачення як способу комунікації та джерела інформації, звукорежисура в українському телевізійному просторі має перспективи для розвитку та вдосконалення.

Ключові слова: звукорежисер; контент; мас-медіа; телевізійний канал; телевізійна програма; культурологія



DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279232

UDC 7-028.26:7.071:005.336.2

**FORMATION OF READINESS FOR CREATIVE ACTIVITY
IN THE FIELD OF AUDIOVISUAL ART AND PRODUCTION****Oleksandr Bezruchko^{1a}, Volodymyr Cherkasov^{2b}, Tiberii Shiutiv^{3b}**

¹ Doctor of Study of Art, Ph.D. in Cinematographic Art, Television, Professor;
e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

² Doctor of Science in Education, Professor;
e-mail: cherkasov_2807@ukr.net; ORCID: 0000-0001-9112-3468

³ Master of Audiovisual Arts and Production; Lecturer;
e-mail: t.shiutiv@uica.education; ORCID: 0000-0003-4777-1825

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

^b Municipal Higher Education Establishment "Academy of Culture and Arts"
by the Transcarpathian Regional Council, Uzhhorod, Ukraine

Keywords:

readiness formation;
audiovisual art and
production;
criteria;
indicators;
professional
competencies
cultural studies

Abstract

The purpose of the study is to investigate and analyze the criteria and indicators of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, namely: motivational and value, cognitive and cognitive, and activity and creative. In accordance with these criteria, the work aims to prove the professional competencies that an audiovisual art and production specialist should have, which will enable a creative approach to professional activity. **The research methodology** consists in the application of the following methods: empirical research level – the method of observation, rating and self-evaluation, collective consultation, experiment, content analysis, generalization of practical experience, expert evaluation; theoretical level of research – experimental verification of new creative projects, solving integrated tasks, analytical method, deductive, inductive, modelling, comparison, abstraction and concretization, analysis and synthesis, thought (imaginary) experiment, generalization of the studied material. **Scientific novelty.** For the first time in the theory and practice of audiovisual art and production, criteria and indicators of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production have been proposed and experimentally verified. **Conclusions.** The formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production is a complex and lengthy process, the effectiveness of which is influenced by certain conditions, factors and causes. This approach identifies criteria and indicators for the formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, as well as professional competencies

that form a holistic structure in which all elements are interdependent and interrelated.

For citation:

Bezruchko, O., Cherkasov, V. and Shiutiv, T., 2023. Formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6 (1), pp.38-46.

Problem Statement

One of the determining factors of professional training and creative activity of specialists in the field of audiovisual art and production is the level of participants' professional competence in audiovisual production. It is this category of workers that ensures the organization of the creative process, the preparation of the script, and the realization of the director's idea, in addition, it is the work of operators and sound engineers, the preparation of musical accompaniment, advertising activities, etc.

The need for continuous professional development of the specified category of employees, providing them with opportunities for operational mastery of professional competencies, enables the relevant application of acquired professional skills in a creative context. Based on this, the problem of researching the process readiness formation for creative activity in the field of audiovisual art and production is appropriate and relevant.

Recent research and publications analysis

The phenomenon of readiness for creative activity is thoroughly reflected in the psychological and pedagogical research of O. Bartkiv (2010).

O. Bezruchko (2013; 2014a) analyzed in detail the symbiosis of experiments and traditions in training specialists in creative specialities (directors, cameramen,

announcers and TV program hosts) in a Ukrainian higher education establishment of artistic orientation.

V. Uruskyi determined that there is a readiness for creative activity, manifested through the ability to identify the most effective methods and ways of introducing innovations, mastery of the implemented technologies, and methods, etc.

The dominant factors of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production were studied by O. Priadko (2015).

The analysis of the results of the research activity on the motivational and value criterion in forming readiness for creative action in audiovisual art and production is substantiated by O. Malychin (2005).

He described in detail the five stages of a pedagogical experiment with young screenwriters at one of the Kyiv universities that train specialists for film and television. O. Bezruchko (2019).

H. Pohrebniak (2022) studied the current problems of contemporary directing education in Ukraine. The author outlined the problems of training film and television directors in the field of screen arts and predicted the prospects for improving the educational process in Ukrainian institutions of the relevant profile.

In the current context of the development of science, culture and audiovisual arts and production, domestic and foreign scholars have studied various aspects of training specialists in the field of culture and art. At the same time, the problem of

training specialists in the field of audiovisual art and production is quite relevant for most countries and the international community as a whole. The analysis of modern research and scientific publications makes it possible to conclude that the problem of training specialists in the field of audiovisual art and production is quite timely.

Currently, this problem is being considered by: directors – R. Shyrman (2019), O. Bezruchko (2013; 2014a); actors – M. Barnych (2018); producers – O. Moskalenko-Vysotska (2019); announcers and TV program hosts – O. Bezruchko, H. Desiatnyk, M. Ishchenko, S. Poleshko, S. Porozhna (2015); masters of audiovisual art and production – O. Bezruchko, I. Gavran, A. Medvedieva, H. Chmil (2020), etc. However, there is no unified system for determining the results and criteria of the procedure for determining the formation of professional competence and relevant competencies in this field of culture. At the same time, the criteria and indicators for the formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production need to be clarified and further studied.

The purpose of the study is to substantiate the criteria and indicators, as well as professional competencies, for the formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production.

Main research material

The phenomenon of readiness for creative activity is quite thoroughly reflected in psychological and pedagogical research. Thus, O. Bartkiv defines readiness for creative activity as a component of a holistic innovation system and considers it as a multidimensional phenomenon of professional activity that pro-

vides purposeful innovation in the creative process. The scientist believes that “readiness for creative activity is a special personal state that implies the presence of a motivational and value-based attitude to professional activity, possession of effective ways and means of achieving goals, the ability to create and reflect” (Bartkiv, 2010, p.53).

According to V. Uruskyi (2005, p.72), there is a readiness for creative activity, which is manifested “through the ability to identify the most effective methods and ways of introducing innovations, mastery of the implemented technologies, methods, etc.”.

It is worth noting that the dominant factor of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, according to O. Pryadko (2015, p.216), is “the need to transform, improve the work of screenwriters, directors, sound engineers, directors, cameramen using a direct attitude to their profession and the final result of their activities, as well as the perfection of the creative project”.

Given the above, we consider readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production as a complex personal and professional formation that makes it possible for directors, stage managers, screenwriters, artists, musicians and cameramen to focus on the development of their professional activities, as well as activity and independence, creative realization, the introduction of new means, techniques of audiovisual activity that have an innovative focus on the final creative result.

During the preparation and implementation of the audiovisual master's project, they worked with a team that included: a director of photography; a scriptwriter; a composer of music; a production designer; a director of photography.

The formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production was successfully carried out using the capabilities of the training and production TV studio and sound studio within the creative project, including: "Acting", "Film Directing", "Cinematography", "Editing". The preparation of such a creative project was carried out with the help of experienced and less experienced professionals (student assistants) in specially equipped rooms. The effectiveness of the training was positively influenced by organized acting studios in specially equipped rehearsal rooms.

In this approach, in the process of forming readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, it is advisable to adhere to the following criteria: *motivational and value, cognitive and cognitive, and actional and creative*. These criteria are consistent with each other and provide the basis for determining the indicators and levels of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production.

The motivational and value criterion characterizes the motivational attitudes of the individual, the system of motives for choosing a creative project and understanding its value orientations, the level of desire to improve professional training through awareness of the content of the creative activity, its features in the field of audiovisual art and production. As a result of the scientific research, we propose to identify the following indicators of the motivational and value criterion: attitude to the chosen speciality and the desire and ability to self-educate in the field of audiovisual art and production.

The analysis of the results of research activities shows that "the motivational and value criterion stimulates the intellectual and spiritual development of the

individual, the ability to self-development" (Malykhin, 2005, p.29), contributes to the formation of the valuable qualities of the members of the creative project, namely: scriptwriter, director, music composer, production designer and cameraman.

The motivational-value criterion implies a value-based understanding of audiovisual reality, the formation of attitudes, stereotypes, values, images of the world, and the presence of positive internal motivation to understand the goals and objectives that solve the problems of forming readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, purposefulness in mastering professional skills and putting them into practice, the desire for social interaction in the team, and the organization of joint activities.

The cognitive and cognitive criterion reflects the degree of mastery of the body of knowledge necessary for professional activity in the field of audiovisual art and production, is dominant among other groups of criteria, and also consists of the following indicators: the degree of formation of integrative knowledge and skills necessary for the implementation of activities in the field of audiovisual art and production; development of the artistic and associative fund; general intellectual development of the members of the creative project.

As a result of observations of the organization and implementation of the creative project idea, the following indicators of the cognitive and cognitive criterion should be highlighted: implementation of the creative project's concept by a team of like-minded people; creation of conditions that ensure the team's internal readiness to perceive the goals and objectives that contribute to the successful completion of the creative project; mas-

tering a stimulating system of knowledge, moral and ethical principles that contribute to the realization of the team's interests and the solution of the tasks.

The cognitive and learning criterion reflects the attitude to the enrichment and deepening of professional knowledge, the desire to search for it independently, and awareness of the multidimensionality of social factors, mechanisms, and means that affect the personality, the quality of worldview and human knowledge, knowledge of the peculiarities of social interaction with representatives of different social groups in the conditions of freedom of personal choice, strategies and tactics of communication, and knowledge containing information about ways to perform various activities to expand professional knowledge.

The activity-creative criterion is characterized by the ability for inventive problem solving, originality in the director's and production idea, the ability to justify the plot and production concept of the composition of a creative project, the ability to solve production and directorial tasks of increased complexity, an independent approach to planning and selection of interactive technologies by the concept of a creative project (Bartkiv, 2010, p.148).

We propose to diagnose the activity-creative criterion of forming readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production based on the following indicators: the ability to inventive problem solving, originality and creativity in solving problems regarding the script and staging a creative project; creative approach in professional training for the implementation of the author's concept and script by a working group of like-minded people (Uruskyi, 2005, p.38).

The activity-creative criterion determines the level of mastery of the audio-

visual art specialist in the methods of creative activity and reveals the productive and transformative dynamic nature of the audiovisual process, the originality of the interpretation of the script of the creative project, stage and creative improvisation, the introduction of innovative technologies for the implementation of the creative project and the director's flexible combination of the author's idea, forecasting and prediction of the future result.

By the defined indicators of the outlined criteria, we have identified four levels of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production: high, sufficient, medium and initial.

To analyze the approaches to measuring the levels of development of the motivational-value, cognitive-cognitive and activity-creative components of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, the following tools were used: the methodology for choosing a profession by V. Semychenko, the methodology for determining the factors of the attractiveness of the profession by V. Yadov in the modification of N. Kuzmina and A. Rean, the methodology "Value Orientations" by M. Rokich in the modification of Y. Povarenkov. The three-volume collective monograph "Workshop of Film and Television Directors: Teacher and Students" (Bezruchko ed., 2014b) thoroughly examines the specifics and problems of teaching in the creative workshop of film and television directors at one of Kyiv's audiovisual universities from the perspective of both the course leader (master) and, most importantly, the students of this creative workshop.

Therefore, most methods deal with professional values, which certainly influence the formation of readiness for cre-

ative activity in the field of cinema and television.

Thus, audiovisual art and production specialists should have the following competencies to present an appropriate level of audiovisual skills; the ability to carry out editorial and scripting, producing, directing, cameraman and sound engineering activities in the field of audiovisual art and production; the ability to create and implement own concepts in creative and production activities; the ability to interpret the stage and artistic image by audiovisual means; the importance of selecting, composing, purposefully forming and using the information and imaginative levels of an audiovisual project. In addition, to be aware of the interrelationships and interdependencies between the theory and practice of audiovisual art and production; the ability to carry out professional activities using modern achievements in the theory and methodology of audiovisual art and production, taking into account a wide range of interdisciplinary relationships; the ability to collect, analyze and synthesize stage and artistic information and apply it in practical and creative activities; the ability to apply traditional and alternative innovative technologies of film studies, In addition, the ability to carry out and maintain communication with the media to educate, popularize and promote the achievements of screen art, including using the possibilities of radio, television, the Internet; the ability to monitor

promising changes in the field of audiovisual art, using original foreign language sources.

Conclusions

The formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual arts and production is a complex and lengthy process, the effectiveness of which is influenced by certain conditions, factors and factors. Using this approach, we have identified and substantiated the criteria and indicators for the formation of readiness for creative activity in the field of screen arts and real film production, as well as professional competencies that form a holistic structure in which all elements are interdependent and interrelated.

It is proved that in the formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production, it is advisable to adhere to criteria that are consistent with each other and give grounds for determining indicators and levels, including motivational and value, cognitive and cognitive, and activity and creative.

The study identified four levels of readiness for creative activity in the field of screen art, namely: high, sufficient, intermediate and beginner.

A promising further development is the development of educational and methodological support for the appropriate training of specialists in the field of audiovisual art and production.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Барнич, М.М., 2018. *Психотехніка актора. Майстер-клас*. Київ: Пінзель.
- Бартків, О., 2010. Готовність педагога до інноваційної професійної діяльності. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 1, с.52-58.
- Безручко, О.В. та Десятник, Г.О., 2013. *Кінотелережисура як навчальна дисципліна та методика її викладання*. Київ: Київський міжнародний університет.

- Безручко, О.В., 2014а. *Курсові, бакалаврські, магістерські роботи студентів кафедри Кіно-, телемистецтва ІТКТ КиМУ: методичні вказівки та приклади*. Київ: Київський міжнародний університет. Т. 1: Бакалаврат.
- Безручко, О.В., ред., 2014б. *Майстерня режисерів кіно і телебачення: вчитель і учні*. Київ: Київський міжнародний університет. Т. 1.
- Безручко, О.В., 2019. Перший етап педагогічного експерименту з сценаристами кіно і телебачення. В: *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. Т. 7, с.4-30.
- Безручко, О.В., Гавран, І.А., Медведєва, А.О. та Чміль, Г.П., 2020. *Магістерські проекти зі спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» в Київському університеті культури*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. Т. 1.
- Безручко, О.В., Десятник, Г.О., Іщенко, М.С., Полешко, С.М. та Порожна, С.Г., 2015. *Майстерність телевізійного ведучого як навчальна дисципліна та методика її викладання*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Малихін, О., 2005. Мотиваційно-цільовий компонент самостійної навчальної діяльності студентів вищого педагогічного навчального закладу. *Рідна школа*, 8, с.28-30.
- Москаленко-Висоцька, О.М., 2019. *Основи продюсерської діяльності*. Київ: Видавничий центр Київський національний університет культури і мистецтв.
- Прядко, О.М., 2015. *Спеціальні види зйомок*. Київ: Освіта України, Кн. 1.
- Уруський, В.І., 2005. *Формування готовності вчителів до інноваційної діяльності*. Тернопіль: ТОКІППО.
- Ширман, Р.Н., 2019. *Режисерське вирішення екранного твору*. Київ: Видавничий центр Київський національний університет культури і мистецтв.
- Pogrebniak, G., 2022. Topical Issues of Modern Directing Education. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(2), pp.189-198.

REFERENCES

- Barnych, M.M., 2018. *Psychotekhnika aktora. Maister-klas* [Psychotechnics of an actor. Master class]. Kyiv: Pinzel.
- Bartkiv, O., 2010. *Hotovnist pedahoha do innovatsiinoi profesiinoi diialnosti* [Teacher readiness for innovative professional activity]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*, 1, pp.52-58.
- Bezruchko, O.V. and Desiatnyk, H.O., 2013. *Kinotelerezhysura yak navchalna dystsyplina ta metodyka yii vykladannia* [Cinematography as an educational discipline and its teaching method]. Kyiv: Kyiv International University
- Bezruchko, O.V. ed., 2014b. *Maisternia rezhysyev kino i telebachennia: vchytel i uchni* [Workshop of film and television directors: teacher and students]. Kyiv: Kyiv International University. Vol. 1.
- Bezruchko, O.V., 2014a. *Kursovi, bakalavrski, mahisterski roboty studentiv kafedry Kino-, telemystetstva ITKT KyMU: metodychni vkazivky ta pryklady* [Course, bachelor's, master's theses of students of the Department of Film and Television Arts ITKT KyMU: methodological guidelines and examples]. Kyiv: Kyiv International University. Vol. 1 Bakalavrat.
- Bezruchko, O.V., 2019. *Pershyi etap pedahohichnoho eksperymentu z stsenarystamy kino i telebachennia* [The first stage of a pedagogical experiment with film and television screenwriters]. In: *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo: dosvid, problemy ta perspektyvy*

- [Audiovisual art and production: experience, problems and prospects]. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts. Vol. 7, pp.4-30.
- Bezruchko, O.V., Desiatnyk, H.O., Ishchenko, M.S., Poleshko, S.M. and Porozhna, S.H., 2015. *Maisternist televiziinoho veduchoho yak navchalna dystsyplyna ta metodyka yii vykladannia* [Mastery of television presenter as an educational discipline and its teaching method]. Kyiv: Kyiv International University.
- Bezruchko, O.V., Gavran, I.A., Medvedieva, A.O. and Chmil, H.P., 2020. *Mahisterski proiekty zi spetsialnosti "Audiovizualne mystetstvo ta vyrobnytstvo" v Kyivskomu universyteti kultury* [Master's projects in the specialty "Audiovisual art and production" at the Kyiv University of Culture]. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts. Vol. 1.
- Malykhin, O., 2005. Motyvatsiino-tsilovyi komponent samostiinoi navchalnoi diialnosti studentiv vyshchoho pedahohichnoho navchalnoho zakladu [Motivational and goal component of independent educational activity of students of a higher pedagogical educational institution]. *Ridna shkola*, 8, pp.28-30.
- Moskalenko-Vysotska, O.M., 2019. *Osnovy prodiuserskoi diialnosti* [Basics of production activity]. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts.
- Pogrebniak, G., 2022. Topical Issues of Modern Directing Education. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Productio*, 5(2), pp.189-198.
- Priadko, O.M., 2015. *Spetsialni vydy ziomok* [Special types of filming]. Kyiv: Osvita Ukrainy. Book 1.
- Shyrman, R.N., 2019. *Rezhyserske vyrishennia ekrannoho tvor* [Director's decision of screen work]. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts.
- Uruskyi, V.I., 2005. *Formuvannia hotovnosti vchyteliv do innovatsiinoi diialnosti* [Formation of teachers' readiness for innovative activities]. Ternopil: TOKIPPO.

**ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
У СФЕРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА****Олександр Безручко^{1а}, Володимир Черкасов^{2б}, Тіберій Шютів^{3б}**¹ доктор мистецтвознавства, професор;e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388² доктор педагогічних наук, професор;e-mail: cherkasov_2807@ukr.net; ORCID: 0000-0001-9112-3468³ магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва, викладач;e-mail: t.shiutiv@uica.education; ORCID: 0000-0003-4777-1825^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради, Ужгород, Україна

Анотація

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати критерії та показники формування готовності до творчої діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва, а саме: мотиваційно-ціннісний, когнітивно-пізнавальний та діяльнісно-творчий. Відповідно до зазначених критеріїв довести фахові компетентності, якими повинен володіти фахівець аудіовізуального мистецтва та виробництва, що уможливить творчий підхід до професійної діяльності. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів емпіричного рівня дослідження – спостереження, рейтинг та самооцінка, колективний консиліум, експеримент, контент-аналіз, узагальнення практичного досвіду, експертна оцінка; методів теоретичного рівня дослідження – експериментальна перевірка нових творчих проєктів, розв'язання інтегрованих завдань, аналітичний, дедуктивний, індуктивний методи, моделювання, порівняння, абстрагування й конкретизації, аналіз і синтез, мисленневий (уявний) експеримент, узагальнення опрацьованого матеріалу. **Наукова новизна:** вперше в теорії і практиці запропоновано та експериментально перевірено критерії та показники формування готовності до творчої діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. **Висновки.** Формування готовності до творчої діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва є складним та тривалим процесом, на результативність якого впливають певні умови, фактори та чинники. За такого підходу виділено критерії та показники формування готовності до творчої діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва, а також фахові компетентності, що утворюють цілісну структуру, у якій всі елементи взаємозалежать один від одного та є взаємопов'язаними між собою.

Ключові слова: формування готовності до творчої діяльності; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; критерії; показники; фахові компетентності; культурологія

DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279234
UDC 791.633-051:791.83]:7.094

DIRECTOR'S TECHNIQUES OF RECREATING CIRCUS CULTURE ON THE SCREEN AND IN THE ARENA

Galyna Pogrebniak

*Doctor of Study of Art (DrSc), Associate Professor, Professor at the Directing and Acting Department named after People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets;
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine*

Keywords:

culture;
audiovisual art;
circus;
directing;
arena;
directing techniques;
circus creativity

Abstract

The purpose of the research is to expand scientific ideas about the significance of the culture of circus and film directing in the system of humanitarian knowledge. **Research methodology.** The researcher applied an interdisciplinary approach based on the use of the following general scientific methods: induction, deduction, identification, complex art analysis, and synthesis to define the culture of directing as a universal variety of artistic-aesthetic and creative-production activity. These methods made it possible to work out the factual basis of the reproduction of circus productions on the screen and in the arena. The methods of systematization and generalization were used to argue for the originality of circus directing in the context of audiovisual art. The typological approach was applied to examine common artistic principles in the creative search for circus and cinema art directors. **The scientific novelty** of the research lies in defining the culture of the directing profession as a universal type of artistic activity; identifying and an in-depth analysis of the factors influencing the artistic and aesthetic potential of adapting a circus performance on the screen; revealing specific canons for building film and television films based on circus creativity; clarifying the mutual influence of circus and screen arts in the development of directing culture; expanding scientific knowledge about the place and role of screen and circus directing in the system of humanitarian expertise at the present stage of social development; defining directing as a universal multi-vector type of artistic and aesthetic, creative and production, moral and ethical, educational activity. **Conclusions.** The researcher substantiates that the creativity of film and television directors develops and expands knowledge about circus art, and gives impetus to the development of creativity of directors and circus performers in the screen space. The materials of the scientific article enrich the arsenal of knowledge regarding the specifics of the production and distribution of circus performances by means of screen arts in society and can be applied in educational courses, the creation of educational and

methodological literature on the history and practice of the circus, the theory and history of cinema and television, directing, producing.

For citation:

Pohrebniak, G., 2023. Director's techniques of recreating circus culture on the screen and in the arena. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6 (1), pp.47-63.

Problem statement

It is known that cinema is a unique synthetic form of art that has absorbed the culture and artistic means of many traditional art forms, particularly circus art. Like the circus, "cinema, this enfant terrible in the family of arts, from the first years of its existence began to look into the faces not only of people but also of nature" (Musienko, 2018, p.165). Each new step in the development of film and television art was usually closely connected with the culture of circus art. For many decades, masters of audiovisual art have presented numerous films dedicated to the various activities of circus performers. A smaller part of the screen creativity of the masters of the world was made up of tapes in which well-known circus productions were adapted to the space of the screen. Today, the process of mutual influence of circus audiovisual art is observed, and therefore the problem of finding original directorial methods of interpreting circus culture in the screen environment remains relevant.

Recent research and publications analysis

The theoretical basis of this study was the work of national and foreign scientists and cinematographers who study and analyze the problems of circus culture development, the direction of circus action, as well as the problems of cinematographic and circus creativity. K. Stanislavska (2016, p.196) emphasizes that "at the first

stages of its existence, the circus had a hard time gaining aesthetic authority because it was traditionally assigned the lowest rung in the hierarchy of fine arts." For a long time, it was believed that the art of circus performance is a temporary phenomenon since it occurs only at certain moments of human life, and therefore it should not be treated as a professional direction of art. In the monograph "Artistic and performing forms of modern culture", K. Stanislavska (2016, p.196) says that "the second-rate nature of circus art, its problems have not been of interest to scientific opinion for a long time", however, the author of the study develops her reasoning and claims that "the 20th century rehabilitated the aesthetic status of circus art and many scientists began to study its various aspects."

O. Pozharska in the article "Circus as a subject of humanitarian scientific analysis" believes that "the vast majority of literature on circus issues is the study of its history by art critics and sociologists." The author claims that "the research "renaissance" of circus art is dictated by the popularity of the circus as a social institution and as a spectacular form of mass culture due to the invasion of it by new information technologies and other forms of art, new contours of visualization and reception" (Pozharska, 2017, p.83).

O. Pospelov (2019a) in the article "Circus art in space and time: from the Coliseum to the Astley Amphitheater; from buffoons to modern times" indicates that "the circus has always been influenced by the development of scientific thought,

evolutionary changes in the social worldview and attitude to the value of human life." In the study "Circus art in the scientific discourse (the end of the 18th and 19th centuries)" O. Pospelov (2019b) claims that today "scientific justification and public understanding of the concept of "circus art" actually puts the performances of acrobats, jugglers, aerial gymnasts, clown reprises on the same level with classical musical works, theatre performances, ballet, opera, painting".

The analysis of the mutual influence and mutual enrichment of audiovisual and circus art is presented in the studies of P. Andrian and T. Gunning. P. Andrian in the scientific investigation "Circus in the cinema. Cinema in the circus" (1984, p.16) examines the phenomenon of synthesis and mutual influence of cinematography and the circus, defines and compares the fundamental differences in the means and methods of creating an artistic image, focusing research attention on the influence of cinematic images on the systematic renewal of the circus theme, as well as the special cross-impression that both make on the viewer spectacular types of art. T. Gunning in the article "Cinema of attractions: early cinema, its audience and the avant-garde" (2006, p.383) analyzes the attractive nature of cinematography and circus arts and proves that "the attraction is still designed to surprise the audience, it has a powerful effect on the viewer and can cause an instant reaction of fear, sympathy, audience laughter, this is also characteristic of early cinema."

We have analyzed the research and publications on the stated topic and agree with Yu. Romanenkova's (2020a, p.70) opinion of "circus studies in the national science is at the stage of formation, and the industry itself is at the stage of formation." The view of O. Pozharska

(2017, p.82) that 'the current stage of cultural development is characterized by increased attention of scientists and society in general to the art of the circus, the so-called "small form" of mass art, which is associated with turbulent processes not only in culture but also in public life' seems interesting.

We can state that articles that would comprehensively cover the synthesis of circus and cinematic creativity, the peculiarities of film directors' techniques in the interpretation of circus art, are practically absent both in Ukraine and abroad. In our research, we will try to overcome this gap in film studies and circus studies' scientific discourse. At the same time, we agree with the opinion of academician V. Skurativskyi (2018, p.15) that "film studies is one of the most eccentric scientific disciplines in the intellectual circulation of our civilization: after all, the whole sum of facts and phenomena that are investigated by this discipline, which only recently celebrated its first centenary anniversary (1895–1995)." While K. Stanislavska (2011) claims that "all circus genres are eccentric in nature – they are based on sharp contrasts, unusual techniques, bizarre turns of action and go beyond everyday life perception." We can also assume that circus science also has an eccentric component.

The purpose of the article is the expansion of scientific ideas about the peculiarities of mutual influence and mutual enrichment of audiovisual and circus art directing techniques, and the determination of their significance in the system of humanitarian knowledge.

Main research material

For many centuries, the circus "was the most democratic form of art, because it

was extremely popular with almost all age and social categories of spectators" (Stanislavska, 2016, p.196). O. Musienko says that the cinematography emerges and for a certain time functions as "an amazing fair amusement that attracts crowds of curious people." The author is convinced that:

"One of the paradoxes of the general development of cinematography was that this seemingly undemanding attraction will soon give artists the opportunity to express themselves extremely fully and deeply, who will create their unique intimate world on the screen – the world of delusions, dreams and symbols and will search for a way to self-expression already in new for them visual forms". (Musienko, 2018, p.24)

For a long time, circus art presented a variety of expressive means, plots, manners, styles, and methods of creating an artistic image by directors, who actively and gradually contributed to the formation of the unique aesthetics of cinematography. Cinematography borrowed from circus art the work on the director's idea of *mise-en-scène*, the artistic and figurative decision of the production, the methods of co-creation between the director and the actor, the creation of his body plasticity, forced the performers to work on facial expressions, gestural culture, and calculate every movement. All this in audiovisual art is captured by film technology and does not remain unnoticed on the screen. K. Stanislavska (2016, p.212) emphasizes that "circus as a cultural product realized its semantic field and throughout the history of its existence built relations with other arts like an exchange."

To this day, screen arts are in no hurry to separate themselves from circus aes-

thetics, do not require the viewer (like the circus) to have certain established social skills for viewing artistic products, and adhere to available methods of display and distribution in society. I. Zubavina in the monograph "Ontology of Virtual Space: Screen Studies Notebooks" points out that this situation has arisen because "it is through the mediation of numerous screens (televisions, computers, telephones, various gadgets) that we get to know the world." The researcher adds that "it is difficult to deny: the screen confidently occupies a dominant place in the life of a modern person" (Zubavina, 2021, p.48).

We will remind you that already in the early films of subsonic cinema, circus clown entrances, amazing tricks of acrobats and gymnasts, animal training, and performances of illusionists were recorded on film. The theme of the circus is still present on film and television screens today and arouses the interest of the audience. O. Pospelov (2019b) emphasizes that "the circus today is not the leader of the entertainment and entertainment industry and its popularity is significantly inferior to the circus in the 19th century." Perhaps that is why circus art has appeared on the screen more and more often in recent decades because sometimes film and television directors manage to successfully present the image of the circus not with absolute accuracy but to capture its forms and methods.

Today, the cinematography is still actively developing the practice of self-affirmation in modern society. This form of art surprises the audience with combined shots and attracts and impresses the audience (especially young people) with visual surprises and spectacular effects that are built on exciting tricks. Perhaps this is connected with the significant at-

traction of the audience to “a miracle that goes beyond ordinary life and opens up new possibilities” (Stanislavska, 2016, p.196). K. Stanislavska in the article “Evolution of the circus: from horse racing to a theatrical art form” says that “the main expressive means of the circus is a trick – a specific technical technique, usually dangerous to life and inaccessible to an untrained person.” The researcher emphasizes that:

“With the help of tricks, a circus artist creates a certain artistic image, and the combination of tricks with acting techniques forms a circus number – a separate finished performance of one or more artists, that is, a work of circus art.” In the end, the author states that “the combination of various genres into a single whole constitutes a circus performance”. (Stanislavska, 2011)

V. Zhukovin in his study “The art of the trick in the context of spectacular culture” proves that: “The spectacular nature of stage forms (performance, mass holiday, revue, concert show, pop-circus act, musical, etc.) and screen forms (cinema and TV movie, video clip, TV show, etc.) always involves the use of a trick. A trick is a specific means of expressing the image of an action” (Zhukovin, 2015, p.3). The scientist clarifies that a trick is an effective, skilful, sometimes risky, specific way of expressing the image of action in various forms of performing arts. He is convinced that the trick is a combination of physical, mimetic, and psychological components and “acquired special relevance not only in the circus and mass spectacles (in particular, grand concert and spectacle programs such as the opening and closing ceremonies of the Olympics) but also cinema” (Zhukovin, 2015, p.3). The author shows that the

cinematic “works of S. Spielberg, J. Lucas, J. Chan and many other directors of world cinema” (Zhukovin, 2015, p.3) testify to significant achievements in the direction of the development of stunt culture.

Today, the presentation of the culture of circus art by means of audiovisual art often takes place in the form of adaptations of bright and high-tech performances of Cirque du Soleil, which is “considered the standard of modern circus art” (Pospelov, 2019a). Each performance of the Cirque du Soleil is “the pinnacle of entertaining spectacles, a kind of exhibition of technical achievements in theatrical art. The wild imagination of the creators is limitless in every performance. Each new scene is a step forward, and each new trick is something special and unique. Technical perfection of circus performances is not an end in itself” (Elkin, 2019). We will remind you that since 1984, Cirque Du Soleil has been consolidating in its performances all the best that is available in Canadian, American and European circuses. Performances of the world-famous circus team have incorporated fairy tales of many peoples of the world, directors, actors, artists, musicians, and choreographers strive to stun the audience with extremely vivid spectacles in which circus art is combined with strange design, unusual lighting, beautiful choreography, original music, acrobatics, the stunning athleticism, street performances, vaudeville. This concept of a synthesized theatrical circus without animals was developed by its founder, Guy Laliberte (2007).

Today, Cirque Du Soleil employs about four thousand people. More than 1,300 artists are members of the circus troupe. The performers represent more than fifty countries of the world and speak twenty-

five languages. Cirque Du Soleil actors also speak Ukrainian. The problems of our article appear to us to be relevant to the modern realities of the functioning of circus art in Ukraine because according to Yu. Romanenkova (2020a, p.71), "there are many examples of the work of Ukrainian circus artists in foreign circus programs. Ukrainians work in the circuses "Knie" (Switzerland), "Fratellini" (France), "Circus Kron" (Germany), the circuses of China, the USA, Canada, and, of course, the famous Canadian Circus of the Sun ("Du Soleil")." In the article "Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space", the researcher notes that "unfortunately, after sometimes many years of cooperation with foreign circus shows, not all artists want to return home" (Romanenkova, 2020a, p.71). The juggler, hero D. Haladzhi, who worked for a long time in the USA, and acrobats D. Orel and S. Kashevarova, who were successful in the Circus of the Sun in Canada, returned to Ukraine. The author emphasizes that:

"More often it happens differently: the star of the Canadian Du Soleil is A. Zalevskiy, the aerial gymnast G. Zaslavets works in Canada, the world-famous juggler V. Key lives in Switzerland, etc. Of course, it's a pity that artists of this level are not in demand at home, either because they can't find opportunities for self-realization or because the existing conditions don't meet the standards that professionals of this genre should have. And the country is quickly losing its unique potential, the young circus constellation that is the pride of Ukraine". (Romanenkova, 2020a, p.72)

In the article "Modern circus art as a field for combating stereotypes",

Yu. Romanenkova writes: "Circus today is also a business. The talent of an artist, a number, a trick, a program – everything is a product for which there is considerable demand in the world." The author adds her thoughts:

"The demand for circus performers in the post-Soviet space outside their countries has two sides to it. The front side of the coin is the global recognition of top-level professionals who perform tricks that are unique in terms of direction and technical performance, and the back side is their unpopularity in their homeland". (Romanenkova, 2020b)

Interesting in this context is the opinion of engineering genius Henry Ford – a world-famous businessman and one of the richest people of all time. He said in the book "My life and work":

"The moral foundation is the right of a person to the fruits of his labour <...> There is no reason why a person who is ready to work cannot work and receive full value for his work <...> No there can be no greater absurdity and worse service to mankind than to declare that all men are equal. After all, it is obvious that people are not equal <...> There are fewer talented people than ordinary people". (Ford, 2016, pp.18-19)

The fantasy "Cirque du Soleil: Fairytale World" became the opening film of the Tokyo International Film Festival and was nominated for an Academy Award "Oscar." The film will be released worldwide in 2012. The theatrical release also took place in Ukraine. Producers and directors James Cameron (he was associated with Cirque du Soleil for a long time) and Andrew Adamson join forces and bring the magic of Cirque du Soleil to the big screen – the world's largest circus corpo-

ration, "whose geography extends to five continents" (Stanislavska, 2016, p.219). Filmmakers reproduce a fantastic love story in 3D format, in which they present original performances of a world-famous circus troupe. The authors of the film armed themselves with their imagination, the latest equipment and technologies, and it was as if they entered the inside of a real spectacle. They "not only multiplied the world of the world-famous circus in 3D but also launched their heroes into it" (Zhuravlova, 2012).

In the film "Cirque du Soleil: Fairytale World", the authors have brought together "an anthology of the greatest hits from seven productions of Cirque du Soleil" (Scott, 2012). In the article "Almost like in Vegas. Cirque du Soleil: Worlds Away in 3D" A. Scott believes that the director tells a story that is similar to "Soleil's mixture of athletic bravura, surreal wit and abstract family eroticism. It is easily recognized, but difficult to describe" (Scott, 2012). This film provides a rather valuable opportunity through the mediation of audiovisual technologies (especially the camera) to examine the phenomenon of circus art in detail on the screen. This fact does not seem accidental to us, because in his childhood Andrew Adams dreamed of being an architect. Thus, the engineering type of thinking is characteristic and organic for this artist (Adamson, 2020). L. Zhuravlova in the article "No matter how world-famous Cirque du Soleil is, what can be more successful than replicated miracles of Hollywood? " believes that the authors of the spectacular audiovisual product take the audience:

"Into a carnival show, the spirit of plasticity of the extraordinary beauty of real human possibilities. "The author adds that, "the view of the

creators of the film performance notices everything not from the audience seats, but from the height of the dome, the centre of the arena, from under the water – from the inside". (Zhuravlova, 2012)

Director Andrew Adamson has a track record of films such as the Oscar-winning animated blockbuster Shrek and the commercially successful saga (\$750 million box office) The Chronicles of Narnia, in which the characters enter a parallel world through a closet. The characters of the film "Cirque du Soleil: Fairytale World" seem to appear on the screen out of nowhere. The magnetism of circus art calls them to the screen, and the director establishes a "balance of mesmerizing beauty and acute sensations" (Zhuravlova, 2012). Director E. Adamson adapts modern circus aesthetics to screen conditions and skillfully uses the means of audiovisual art: the play of light, multi-camera shooting, combined and "slow-motion shots, close-ups and inventive camera angles, intricate editing. He does this to smooth the rapid transition from the work of performers in the arena to their appearance on the big screen," writes Megan Lehmann (2012) in the article "Cirque du Soleil: Worlds Away: Tokyo Review." O. Pershko in the article "Live extravaganza" points out that Brett Turnbull's camera captures various tricks in a three-dimensional frame and does not follow the movements of the artists, but pays considerable attention to the depth of the frame. The author emphasizes that the camera "follows splashes of water or clouds of smoke, which are integral elements of the choreography of circus productions" (Pershko, 2012). The critic concludes that "in general, the technical elements of this production (both circus and screen) are at an almost unattain-

able height" (Pershko, 2012). K. Stanislav-ska's opinion that:

"A work of art emerges only when the trick becomes expressive when the number has a rhythmic composition-al organization and is decorated with artistic communication of partners" is also interesting. The researcher is convinced that "the demonstration of skill becomes art when this process is distinguished by a bright, spec-tacular, aesthetically expressive, sig-nificant artistic form". (Stanislavska, 2016, p. 210)

In the film "Cirque du Soleil: a fairy-tale world", Andrew Adamson successful-ly realizes the author's goal of a subtle synthesis of cinematographic and circus arts in a single harmonious audiovisual space. Such a directorial technique sig-nificantly expands the audience of circus fans. A tape appears on the screen, in which the verbal component in the act-ing is insignificant, and therefore it can be watched without translation. In gen-eral, the cinematographic text is under-standable directly from the visual series of the film, which can be easily perceived and "read" by viewers of any nation, any continent.

The director presents an experimen-tal film in terms of narrative, which has abandoned plot linearity. A. Frolov (2020) notes that "the director was so engrossed in the numbers that he forgot about the story. The numbers stole the plot component." The authors offer the audience a story that "begins with something that would never happen in a live Cirque du Soleil show – with a fall" (Lehmann, 2012). We will remind that the story in the film begins from the moment when the main character Mia gets to a strange fan-tastic place, where a tattered travelling tent circus sets up its tents. The heroine

walks through the platforms where circus tents are set up, her attention is drawn to a young gymnast. He, together with oth-er artists, fastens the strings of the tent. The heroes do not have the opportunity to communicate, but mutual sympathy aris-es between them. In a moment, the hero-ine will see the Aerial Gymnast at a circus performance, where he skillfully demon-strates his art. Mia catches the guy's ardent gaze and causes the performer to lose concentration while working on the trapeze under the dome and fall from a crazy height. However, the hero does not die but falls into a chasm (similar to an hourglass) in the middle of the arena. The girl herself also jumps into the ravine and hurries to help her beloved boy. The heroine essentially becomes a story-creating link that combines all the com-ponents of the screen-circus spectacle. The director of the film builds a shaky plot so that the good and evil sides of the spectacular film narrative cannot di-vide the protagonist. Negative characters seek to take away the handsome gym-nast. Probably, he should atone for his inattention in working under the dome. Positive characters try to free the hero from captivity. On this, the authors build a changing storyline, saturated with di-rectorial, cameraman and artistic fanta-sy. The creators demonstrate a virtuoso and free use of the possibilities of au-diovisual art and successfully adapt the circus performance on the screen plane, because "freedom is needed by those who speak about it, who lack it" (Puchkov, 2021, p.11).

In our study, we take into account the key dominants in the artistic nature of modern circus directing and conclude that the authors build the film "Cirque du Soleil: a fairy-tale world" in such a way that everything in it impresses the imag-

ination: unusual characters, bright costumes, inventive make-up actors, incredibly spectacular adventures of the heroes. According to the author's definition of K. Stanislavska (2021, p.86), spectacle should be perceived as "a characteristic feature of a creative act, which is embodied in a number of expressive techniques and causes the viewer to be involved (to one degree or another) in the action."

We will remind that in the subsequent screen story, the heroine presses a small poster with a portrait of the Gymnast to her chest and tirelessly searches for her beloved among the masters of circus art. The girl travels through the spaces of the circus show accompanied by the Sad Clown and the Children's Bicycle. She discovers fantastic worlds inhabited by characters. These characters skillfully jump on trampolines; juggle fiery spears and maces; demonstrate fantastic flexible compositions in the air and water and the synchronicity of performing all circus numbers and tricks. The acrobatic numbers on the symbolic ship of the Vikings are especially impressive. O. Pershko in the article "Living extravaganza" says that:

"The goal of the creators of "Fairytale World" is to show the achievements of the world-famous circus team to its fans, and especially to those who have never seen the performances of the solar circus, all the magnificence of their grand productions as best as possible." The researcher is convinced that the filmmakers "succeed to the full extent, especially since all the latest cinematographic technologies (their availability is guaranteed by the executive producer D. Cameron) only follow the incredible imagination of the organizers of circus extravaganzas and incredibly professional performers". (Pershko, 2012)

The bizarre plot of the film develops in such a way that the heroine breaks into the world of the impossible and enthusiastically observes the heroes of numerous circus shows. She is surprised that the heroes ignore the laws of gravity and skillfully fly in the air on dynamic futuristic structures. The girl looks with interest at tricycles that move without riders; pays homage to amazing animals (giant spiders, whimsical birds, graceful zebras, etc.); contemplates magical ominous landscapes. Complex stunt numbers are performed against the background of fantastic landscapes.

The director builds the sound score of an almost wordless cinematic show in a combination of amazing sounds and exquisite epic and at the same time soft synthetic music (Lehmann, 2012). The music in the movie "Cirque du Soleil: Fairytale World" deserves special attention. The tape's authors successfully combined the original music of Benoit Jutras and the compilative music in the screen image. Compilative music is a complex creative process in which the composer uses musical fragments from concert works that have been written before, or involves original music in other audiovisual works, which always has a train of associations. Benoit Jutras has deeply immersed himself in the world of audiovisual art. He managed to choose from a large number of expressive musical means exactly those that work flawlessly to create an artistic screen image. The composer skillfully caught and "heard" all plastic images, and transformed them into sound ones. He subtly captured their emotional core – lyrical, heroic, tragic, etc. In our opinion, Benoit Jutras, in addition to the composer's gift, also has the gift of a kind of reincarnation, which is similar to that of an actor. We

are sure that the ability of the composer of film music to penetrate the screen image, to feel in the place of this or that character in a certain time and space creates a unique emotional mood and helps to feel the artistic atmosphere of the film.

The cinematic narrative of the film "Cirque du Soleil: Fairytale World" is accompanied by powerful and varied musical material. This, undoubtedly, actively influences the construction of the tape's dramatic structure, supports the shots' dynamics, reveals the characters' psychological and emotional state, and characterizes their relationships. The director and composer take into account the fact that "different people understand the same thing in different ways" (Puchkov, 2021, p.19), and they make sure that every viewer finds something interesting in the music for the film. The authors honour the creative legacy of Elvis Presley, The Beatles, present a medley of songs by the Liverpool Four, compositions by Paul McCartney, John Lennon, and George Harrison, born already during the building of a solo career.

We consider circus and screen directing as a synthetic type of artistic and aesthetic activity, and therefore we consider it appropriate to analyze the unique circus production of Michel Lem'e and Victor Pilon's "Toruk – The First Flight." This circus performance was created in 2015. Work on the play lasted 5 years. The performance was created by the actors of the Cirque du Soleil troupe, based on James Cameron's film *Avatar*. It will be recalled that James Cameron's film *Avatar* appeared at the global box office in 2009 in 3D format (RealD 3D, Dolby 3D, XpanD 3D and IMAX 3D). This film is the winner of many awards. It was presented with nine nominations for the Oscar award (it won three), and it won two nominations at the

67th Golden Globe ceremony – Best Drama Film and Best Director's Work (Winners & Nominees, 2010). In addition, the film was nominated in nine categories for the BAFTA Award (2010), winning two of them – Best Production Design and Best Special Effects. The film was also named Best Film by New York Film Critics Online (Davis, 2009) and recognized as Most Original, Innovative or Creative Film by the St. Louis Film Critics Association (SLFCA), where it also won the nomination For Best Visual Effects (Montgomery, 2010) and, according to Frank Segers (2010), became the director's record blockbuster, "earning \$1.78 billion internationally for a worldwide total of \$2.47 billion." James Cameron recalled that when he was looking for financial support for the production of a future film project, he had to prove to the producers his ability to justify the funds invested in his production. The director had many high-grossing films under his belt, so he "wasn't particularly concerned about the quality of the script, because he wouldn't have been able to get financing for *Avatar* if he hadn't made *Titanic* a few years earlier" (Williams, 2009).

The appeal of the circus directors to the plot and plasticity of the film *Avatar* was not accidental. The film *Avatar* by James Cameron, after several years of distribution, has many times raised a wave of imitations, in particular, in circus art. Thus, the appearance of the prequel *Avatar* – the performance "Toruk – the first flight" in the arena of Cirque du Soleil is a natural phenomenon. The audience was waiting for the circus performance. The audience wanted to be enchanted by the original spectacle, to gradually become active participants in the circus act, and to be co-creator of a vivid performance. The creative consultants of the performance

were James Cameron (he was involved at an early stage of the show's creation and took part in writing the script), as well as the developer of the circus concept, its creator, and the head of the Cirque du Soleil company.

Among the audience of the circus show "Toruk – the first flight" at the premiere screenings were the movie actors of the movie *Avatar*: Sigourney Weaver, Zoe Saldana, and Joel David Moore. The performers got an unforgettable impression from watching the large-scale production of Cirque du Soleil, whose creators managed to bring Pandora to life, transfer her beauty to the stage, and show numerous (as in D. Cameron's film) real 3D effects and landscapes of distant space just in the auditorium.

The creators of the performance "Toruk – the first flight" skillfully fill the entire stage space of the circus show with projections, they achieve a unique opportunity to very quickly change the colourful landscape background of the planet Pandora, surprise the audience with how the hot desert instantly turns into a sleeping forest; the forest gradually "flows" into the vastness of the ocean; the ocean rises and stretches to the mountain tops. The authors of the circus production skilfully use the latest automated means of creating the show; about a hundred inconspicuous hatches are skillfully hidden in the plane of the stage area; they creatively present to the public the instant appearance/disappearance of Pandora's amazing plants; use the BlackTrax system; synchronize performers' movements with projections in real time; realize the flight of Toruk.

The participants of the circus production "Toruk – the first flight" successfully made numerous tours to the countries of North America, East Asia and Oceania,

because this performance is the result of the cooperation of a multinational team from 25 countries of the world. The directors of the spectacular show "Toruk – the first flight", as in the movie *Avatar*, transported the audience to the world of Pandora, filled with generous imagination, various discoveries and amazing possibilities of characters. The directors of the performance use the means of circus art and tell an ancient legend of the Na'vi people. Masters use such key aesthetic categories as sublime, beautiful, ugly, comic, and tragic. These categories are embodied by clowns, aerial gymnasts and acrobats. The creators build a story from the person of the last member of the Anurai clan, they cover in detail the story of the adventures of the very first Toruk Makto among the Na'vi. The performance's authors take into account that the atmosphere in the circus has unique properties that can be transmitted from the performers to the audience, and vice versa, and from the audience to the audience.

The directors of the performance "Toruk – the first flight" were aware that the adaptation of the screen product in the circus space requires not only the transfer of the creative framework of one art form to the environment of another. The authors of the performance hoped that the transformation would take place without loss and gave the audience a unique opportunity to compare the cinematic and stage-circus *Avatar*. Together with the audience, they observe how the environment of the action is gradually born. The authors entrust the formation of the circus environment to the performers themselves. The performers themselves assemble and prepare one or another extraordinary gigantic construction on the arena – special devices

for performing various intricate tricks, they cannot fail and do a take like in the movies. The conventional environment of the performance "Toruk – First Flight" expands and complements the universe of James Cameron's film *Avatar*. Circus performers, unlike cinematographic performers, can experience closer contact with the environment (water, fire, smoke), and not just imagine it and later see it at the premiere of the film in an unexpected graphic design. The circus performance "Toruk – the first flight" takes place before the eyes of the audience, its continuity allows the performers to live the lives of the characters as a whole (in contrast to the cinematic laws of creating an image). However, the work of the actors (Raymond O'Neill, Kumi Dunio, Gabriel Christo, Jeremiah Hughes, Daniel Crisp) is complicated by the fact that they must not only incarnate, play roles without words, but also be skilled acrobats, and gymnasts, flawlessly possess the body, portray not only humanoid creatures but also animals.

In the circus show "Toruk – the first flight", the authors present both animals known from the movie *Avatar* and completely new creatures: Snake, Direhorse, Austrapede, and Turtapede. These creatures appear in bright action, full of a riot of colours, and unique natural and extraneous sounds. Artists present 25 shades of blue in the circus show "Toruk – first flight." Some images of a circus performance were created with the help of puppets. Puppeteers were involved in the management of puppets, they managed marionettes of huge sizes. Toruk was the most powerful of the puppets.

The circus show "Toruk – the first flight" became the first production in the history of the Canadian company Cirque du Soleil, in which the plot and creative concept

were borrowed from the cinema. This performance proves that the use of directing techniques and expressive means of the circus contributes to the disclosure of aesthetic ideas and the manifestation of aesthetic emotion in various forms of art. Interestingly, the show "Toruk – the first flight" of 2016 was also presented in the cinematographic version directed by Michel Lem'e, Victor Pilon and Adrian Wills. The virtuoso cameras of cinematographer Jeremy Benning joined the work on the cinematic version. The cinematic show was immersed in musical content by Guy Dubuque and Marc Lessard and supported by a cohesive performance ensemble of Kumi Dunio, Raymond O'Neill, Gabriel Christo, Jeremy Hughes, Jeremy Hughes, Guillaume Paquin, Daniel Crisp, Julia Pilanti, Zoe Sabatti, Priscilla Le Foule and others. This proves the close relationship and mutual influence of cinematography and circus art, as well as the relevance and demand of the circus as a multifaceted and socially significant cultural phenomenon (Stanislavska, 2011) in modern society.

Conclusions

We analyzed the films "Cirque Du Soleil: Fairytale World" by Andrew Adamson, "Toruk – First Flight" by Adrian Wiles, Michel Lem'e, and Victor Pilon and draw the following conclusions: the director cannot authentically transfer the culture of the circus, the circus artistic image to the screen. The presentation of the circus environment and images in audiovisual art suffers significant losses. This happens because the subjective author's view of the circus image is present in audiovisual art. The director captures his vision of the artistic image with a camera. Circus art is dominated by the spectator's view of the

artistic image, the feeling of the arena's space in real time and space, and there is live communication between the performers and the audience. We are convinced that it is important for the director's in-

terpretation of the circus action on the screen to foresee the transformation of circus images since they are refracted in the individual vision of the artist and acquire a conditional, subjective character.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Жуковін, О.В., 2015. *Мистецтво трюку у контексті видовищної культури*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Журавльова, Л., 2012. Прем'єри Цирк дю Солей: диво великим планом. Хоч би яким всесвітньо відомим був Cirque du Soleil, та що може бути успішнішим за тиражовані дива Голлівуду? *ZN.UA*, [online] 21 грудня. Доступно: <https://zn.ua/ukr/ART/premeri_tsirk_dyu_soley_divo_velikim_planom.html> [Дата звернення 08 січня 2023].
- Зубавіна, І.Б., 2021. *Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки*. Одеса: Гельветика.
- Мусієнко, О.С., 2018. *Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття*. Київ: Логос.
- Першко, О., 2012. Живая феєрія. Рецензія на фільм: Цирк дю Солей: Казковий світ 3D. *Kino-teatr.ua*. [online] 20 грудня. Доступно: <<https://kino-teatr.ua/uk/review/Cirque-du-Soleil-Worlds-Away-2046.phtml>> [Дата звернення 09 січня 2023].
- Пожарська, О.Ю., 2017. Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1(8), с.82-86.
- Поспелов, О., 2019а. Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, [online] 30, с.14-21. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeju_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_sucasnsti> [Дата звернення 06 січня 2023].
- Поспелов, О., 2019б. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII – XIX ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*, [online] 40, с.57-65. Доступно: <https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-_NIN_ST> [Дата звернення 08 січня 2023].
- Пучков, А., 2021. *Тривкий тролінг' трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука*. Київ: Дух і літера.
- Романенкова, Ю.В., 2020а. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*, 3 (79), с.69-73.
- Романенкова, Ю.В., 2020б. Сучасне циркове мистецтво як поле для боротьби зі стереотипами. *АРТ-платФОРМА*, [online] 1, с.69-93. Доступно: <<https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/10>> [Дата звернення 10 січня 2023].
- Скуратівський, В., 2018. Портрет кінознавці замість передмови. В: *Модернізм @ авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття*. Київ: Логос, с.13-20.
- Станіславська, К.І., 2011. Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми. *Культура України*, [online] 35, с.193-201. Доступно: <https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/22.pdf> [Дата звернення 08 січня 2023].

- Станіславська, К.І., 2016. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. 2-ге вид. перероб. і доп. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2016.
- Станіславська, К.І., 2021. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 29, с.85-90.
- Форд, Г., 2016. *Моє життя та робота*. Переклад з англійської У. Джаман. Київ: Наш формат.
- Фролов, А., 2020. Cirque du Soleil: Сказочный мир в 3D | Рецензия. *Cineast*, [online] 30 березня. Доступно: <<https://cineast.com.ua/2020/03/30/cirque-du-soleil-worlds-away-review/>> [Дата звернення 17 січня 2023].
- Элькин, С., 2019. «KA» Cirque Du Soleil: чудо фантазии и технологий. *The Reklama*. [online] Доступно: <<https://thereklama.com/ka-cirque-du-soleil-chudo-fantazii-tekhnologiy/>> [Дата звернення 17 січня 2023].
- Adamson Andrew, 2020. [online] Available at: <<https://www.filmportal.de/person/andrew-adamson>> [Accessed 18 January 2023].
- Adrian, P., 1984. *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*. Collection «L'Encyclopédie du cirque». Paris: Édition P. Adrian.
- BAFTA Awards, 2010. *IMDb*, [online] Available at: <<http://www.chiff.com/art/movies/bafta-awards.htm>> [Accessed 17 January 2023].
- Davis, D., 2009. N.Y. Online Critics like «Basterds». *Variety*. [online] Available at: <<https://variety.com/article/VR1118012762.html>> [Accessed 17 January 2023].
- Gunning, T., 2006. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, [online] pp.381-388. Available at: <<https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/>> [Accessed 17 January 2023].
- Laliberte, G., 2007. Founder and CEO, Cirque du Soleil. *EY*. [online] Available at: <https://www.ey.com/en_gl/weoy/past-winners/guy-laliberte> [Accessed 24 January 2023].
- Lehmann, M., 2012. Cirque du Soleil: Worlds Away: Tokyo Review. *The Hollywood Reporter*, [online] 20 October. Available at: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleil-worlds-away-381450/>> [Accessed 09 January 2023].
- Montgomery, S., 2010. *Christoph Waltz + Mo'Nique: Critics Awards' Clean Sweep Alt Film Guide*. [online] Available at: <<https://www.altfg.com/film/christoph-waltz-monique/>> [Accessed 14 January 2023].
- Scott, A.O., 2012. *Almost Like Being in Vegas*. *Cirque du Soleil: Worlds Away in 3-D*. [online] Available at: <https://www.nytimes.com/2012/12/21/movies/cirque-du-soleil-worlds-away-in-3-d.html?partner=rss&emc=rss&_r=0> [Accessed 10 January 2023].
- Segers, F., 2010. «Avatar» top film overseas for 10th weekend. *Reuters*. [online] Available at: <<https://www.reuters.com/article/idUSTRE61LOXF20100222>> [Accessed 17 January 2023].
- Williams, D.E., 2009. «Avatar» director James Cameron back in spotlight. *Reuters*. [online] Available at: <<https://www.reuters.com/article/idUSTRE5BH0RW20091218>> [Accessed 12 January 2023].
- Winners & Nominees, 2010. *Golden Globe Awards*. [online] Available at: <<https://www.moviephone.com/golden-globes/nominee-winner/>> [Accessed 18 January 2023].

REFERENCES

- Adamson Andrew, 2020. *Filmportal.de*. [online] Available at: <<https://www.filmportal.de/person/andrew-adamson>> [Accessed 18 January 2023].
- Adrian, P., 1984. *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*. Collection "L'Encyclopédie du cirque". Paris: Édition P. Adrian.
- BAFTA Film Award, 2010. *IMDb*, [online] Available at: <<https://www.imdb.com/event/ev0000123/2010/1/>> [Accessed 17 January 2023].
- Davis, D., 2009. N.Y. Online Critics like 'Avatar'. *Variety*, [online] 14 December. Available at: <<https://variety.com/article/VR1118012762.html>> [Accessed 17 January 2023].
- Elkin, S. 2019. "KA" Cirque Du Soleil: chudo fantazii i tekhnologii ["KA" cirque du soleil: Miracle of fantasy and technology]. *The Reklama*. [online] Available at: <<https://thereklama.com/ka-cirque-du-soleil-chudo-fantazii-tekhnologiy/>> [Accessed 17 January 2023].
- Ford, H., 2016. *Moie zhyttia ta robota* [My life and work]. Translated from English by U. Jaman. Kyiv: Nash format.
- Frolov, A., 2020. Cirque du Soleil: Skazochnyi mir v 3D | Retcenziiia [Cirque du soleil: Fairytale world in 3D | Review]. *Cineast*, [online] 30 March. Available at: <<https://cineast.com.ua/2020/03/30/cirque-du-soleil-worlds-away-review/>> [Accessed 17 January 2023].
- Gunning, T., 2006. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, [online] pp.381-388. Available at: <<https://www.coursehero.com/file/38361339/Tom-Gunning-The-Cinema-of-Attractions-Early-Film-Its-Spectator-and-the-Avant-Gardepdf/>> [Accessed 17 January 2023].
- Laliberte, G., 2007. Founder and CEO, Cirque du Soleil. *EY*. [online] Available at: <https://www.ey.com/en_gl/weoy/past-winners/guy-laliberte> [Accessed 24 January 2023].
- Lehmann, M., 2012. Cirque du Soleil: Worlds Away: Tokyo Review. *The Hollywood Reporter*, [online] 20 October. Available at: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleil-worlds-away-381450/>> [Accessed 09 January 2023].
- Montgomery, S., 2010. Christoph Waltz+Mo'Nique: Critics Awards' Clean Sweep. *Alt Film Guide*. [online] Available at: <<https://www.altfg.com/film/christoph-waltz-monique/>> [Accessed 14 January 2023].
- Musienko, O.S., 2018. *Modernizm & avanhard: yednist protylezhnostey. Kinematohraf XX stolittia* [Modernism & avant-garde: unity of opposites. Cinematography of the 20th century]. Kyiv: Lohos.
- Pershko, O. 2012. Zhyvaia feeryia. Retcenziiia na film: Tsyryk diu Solei: Kazkovyi svit 3D [Living extravaganza. Movie review: Cirque du Soleil: Fairytale World 3D]. *Kino-teatr.ua*, [online] 20 December. Available at: <<https://kino-teatr.ua/uk/review/Cirque-du-Soleil-Worlds-Away-2046.phtml>> [Accessed 09 January 2023].
- Pospelov, O., 2019a. Tsyrykove mystetstvo u prostori ta chasi: vid Kolizeiu do Amfiteatru Estli; vid skomorokhiv do suchasnosti [Circus Art in Space and Time: From the Coliseum to the Astley Amphitheatre; from buffoons to modern times. Ukrainian culture: past, present, ways of development]. *Ukrainian culture: past, modern and ways of development*, [online] 30, pp.14-21. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeiu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_suchasnosti> [Accessed 06 January 2023].

- Pospelov, O., 2019b. Tsyrkove mystetstvo u naukovomu dyskursi (kinets XVIII - XIX st.) [Circus art in scientific discourse (end of XVIII - XIX centuries)]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, [online] 40, pp.57-65. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/334664979_CIRKOVE_MISTECTVO_U_NAUKOVOMU_DISKURSI_KINEC_XVIII_-_HIH_ST> [Accessed 08 January 2023].
- Pozharska, O.Iu., 2017. Tsyrk yak predmet humanitarnoho naukovooho analizu [Circus as a subject of humanitarian scientific analysis]. *International Journal Culturology. Philology. Musicology*, 1(8), pp.82-86.
- Puchkov, A., 2021. *Tryvkyi troling trykster: Metadramaturhiia Oleksandra Korniiichuka* [The trickster's continuous trolling: Metadramaturgy of Oleksandr Korniyuchuk]. Kyiv: Dukh i litera.
- Romanenkova, Yu.V., 2020a. Suchasna ukrainska tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannia krainy u svitovomu kulturnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. *Young Scientist*, 3 (79), pp.69-73.
- Romanenkova, Yu.V., 2020b. Suchasne tsyrkove mystetstvo yak pole dlia borotby zi stereotypamy [Modern circus art as a field for combating stereotypes]. *ART-platFORMA*, [online] 1, pp.69-93. Available at: <<https://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/10>> [Accessed 10 January 2023].
- Scott, A.O., 2012. Almost Like Being in Vegas. *The New York Times*, [online] 20 December. Available at: <https://www.nytimes.com/2012/12/21/movies/cirque-du-soleil-worlds-away-in-3-d.html?partner=rss&emc=rss&_r=0> [Accessed 10 January 2023].
- Segers, F., 2010. "Avatar" top film overseas for 10th weekend. *Reuters*. [online] Available at: <<https://www.reuters.com/article/idUSTRE61LOXF20100222>> [Accessed 17 January 2023].
- Skurativskiy, V. 2018. Portret kinoznavtsi zamist przedmovy [Portrait of a film scholar instead of a preface]. In: *Modernizm @ avanhard: yednist protylezhnostei. Kinematohraf XX stolittia* [Modernism @ avant-garde: unity of opposites. Cinematography of the 20th century]. Kyiv: Lohos, pp.13-20.
- Stanislavska, K.I., 2011. Evoliutsiia tsyrku: vid kinnykh perehoniv do teatralizovanoi mystetskoï formy [The evolution of the circus: from horse racing to a theatrical art form]. *Kultura Ukrainy*, [online] 35, pp.193-201. Available at: <https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/22.pdf> [Accessed 08 January 2023].
- Stanislavska, K.I., 2016. *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Artistic and performing forms of modern culture]. 2nd ed. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.
- Stanislavska, K.I., 2021. Vydovyshchni formy u suchasniï kulturi [Spectacular forms in modern culture]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 29, pp.85-90.
- Williams, D.E., 2009. "Avatar" director James Cameron back in spotlight. *Reuters*. [online] Available at: <<https://www.reuters.com/article/idUSTRE5BH0RW20091218>> [Accessed 12 January 2023].
- Winners & Nominees, 2010. *Golden Globe Awards*. [online] Available at: <<https://www.moviefone.com/golden-globes/nominee-winner/>> [Accessed 18 January 2023].
- Zhukovin, O.V., 2015. *Mystetstvo triuku u konteksti vydovyshchnoi kultury* [Trick Art in the Context of Spectacle Culture]. Abstract of the dissertation of the candidate of art studies. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.
- Zhuravlova, L., 2012. Premiery Tsyrk diu Solei: dyvo velykym planom. Khoch by yakym vsesvitno vidomym buv Cirque du Soleil, ta shcho mozhe buty uspishnishym za tyrazhovani

dyva Hollivudu? [Cirque du Soleil premieres: a close-up miracle. No matter how world-famous Cirque du Soleil is, what could be more successful than the replicated wonders of Hollywood?]. *ZN.UA*, [online] 21 December. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/premeri_tsirk_dyu_soley_divo_velikim_planom.html> [Accessed 08 January 2023].

Zubavina, I.B., 2021. *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of virtual space: Ekranosnachchi notebooks]. Odesa: Helvetyka.

РЕЖИСЕРСЬКІ ПРИЙОМИ ВІДТВОРЕННЯ КУЛЬТУРИ ЦИРКУ НА ЕКРАНІ ТА АРЕНІ

Галина Погребняк

доктор мистецтвознавства, доцент; професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець; e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – розширити наукові уявлення про значущість культури циркової та екранної режисури в системі гуманітарного знання. **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, базований на використанні таких загальнонаукових методів, як індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез – для визначення культури режисури як універсального різновиду художньо-естетичної та творчо-виробничої діяльності. Ці методи дали змогу опрацювати фактологічну базу відтворення циркових постановок на екрані та арені. Методи систематизації та узагальнення були використані для аргументації оригінальності циркової режисури в контексті аудіовізуального мистецтва. Типологічний метод було вжито для розгляду спільних художніх принципів у творчих пошуках режисерів циркового та екранного мистецтва. **Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні культури режисерської професії як універсального різновиду мистецької діяльності; виокремленні та глибокому аналізу чинників, що впливають на художньо-естетичний потенціал адаптації циркової вистави на екрані; виявленні специфічних канонів побудови кіно- і телевізійних стрічок, базованих на цирковій творчості; в уточненні взаємовпливу циркового й екранного мистецтв у розвитку культури режисури; розширенні наукових знань про місце та роль екранної й циркової режисури в системі гуманітарного знання на сучасному етапі суспільного розвитку; визначенні режисури як універсального багатовекторного різновиду художньо-естетичної, творчо-виробничої, морально-етичної, виховної діяльності. **Висновки.** Обґрунтовано, що творчість кіно- і телевізійних режисерів розвиває й розширює знання про циркове мистецтво, дає поштовх для розвитку творчості режисерів та виконавців цирку в екранному просторі. Матеріали наукової статті збагачують арсенал знань щодо специфіки виробництва та поширення циркових вистав засобами екранних мистецтв в соціумі й можуть бути застосовані в навчальних курсах, під час створення навчально-методичної літератури з історії та практики цирку, теорії та історії кіномистецтва і телебачення, режисури, продюсування. **Ключові слова:** культура; аудіовізуальне мистецтво; цирк; режисура; арена; режисерські прийоми; циркова творчість



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279238

УДК 791.31:78]:7.047

**МУЗИЧНА ТА ШУМОВА ПАЛІТРА ЗВУКОВОГО СУПРОВОДУ
ЗОБРАЖЕННЯ ПЕЙЗАЖІВ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТВОРІ****Вадим Скуратівський^{1а}, Владислав Глущенко^{2а}**

¹ доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
академік Національної академії мистецтв України;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: vladislavg999@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3861-9613

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

Ключові слова:

музика;
фолктроніка;
аудіовізуальний твір;
фолк;
звукорежисура;
саунд-продюсування;
зведення;
пейзаж;
віртуальний оркестр

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати критерії поєднання народного звучання із сучасним, особливості його зведення і відтворення на екрані; визначити зображальні властивості музики і шумів в аудіовізуальному мистецтві; дослідити техніки та підхід до роботи над музичним альбомом у жанрі фолктроніка, а також його допоміжні властивості в екранному творі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні таких методів: теоретичного – для аналізу публікацій, що стосуються властивостей звуку в кінематографі; емпіричного – для систематизації власного досвіду, визначення прийомів у роботі саунд-продюсера над композицією візуального матеріалу; узагальнення – для формування висновків на основі опрацьованої літератури; систематизації, за допомогою якого інформаційний блок наукового дослідження зібрано і систематизовано в контексті технічної й творчої складових щодо властивостей звуку. **Наукова новизна.** Вперше досліджено та обґрунтовано можливості поєднання народної й електронної музики разом із віртуальним оркестром у контексті зображення звукових пейзажів, що доповнюватимуть аудіовізуальний твір. Уперше поняття «звукового пейзажу» проілюстровано в екранній формі через візерункові абстракції, що дає слухачеві можливість уяви власної картини за допомогою інтерактивно-творчої взаємодії; описано тонкощі побудови такого пейзажу і його аудіального втілення, роль звукового інструментарію у створенні такого твору. Розкрито можливості фолктроніки як самостійного жанру, який об'єднує народне звучання із сучасним, його поєднання із шумами в рамках альбому, що відтворюються на екрані через візуалізацію. **Висновки.** У статті

проаналізовано поєднання народного звучання із сучасним, визначено зображальні властивості музичної, а також шумової складових, їх поєднання в контексті екранного твору. Досліджено технічний аспект роботи над альбомом, наголошено на важливості пріоритетності в контексті поєднання звукових складових в аудіовізуальному мистецтві. За допомогою відповідних джерел підкреслені основні думки, що стосуються аудіальної складової картини.

Як цитувати:

Скуратівський, В. та Глушенко, В., 2023. Музична та шумова палітра звукового супроводу зображення пейзажів в аудіовізуальному творі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.64-74.

Формулювання проблеми

Робота звукорежисера є надзвичайно багатовекторною, де творчі здібності тісно переплітаються із технічними можливостями, що дає змогу створити власний стиль, особисте бачення, яке у свою чергу відображатиметься на екрані. Тож, окрім сталих правил, ця професія передбачає можливість для звукових експериментів, які можуть стати чудовим доповненням до українського аудіовізуального твору.

Зведення є однією з найважливіших ланок творчої роботи звукорежисера. Саме на цьому етапі проявляється відчуття балансу кожної аудіодоріжки. Під час розгляду музичної композиції в контексті аудіовізуального твору потрібно проаналізувати комбінування інструментів і шумів, а також можливості гармонійного поєднання цих двох складових.

Слід зауважити, що праця музичного саунд-продюсера тісно пов'язана із творчістю. У роботі з інструментами, різними тембрами звучання у звукорежисера виробляється відчуття власного стилю, з'являються нові методи (як технічні, так і творчі) для досягнення поставленої мети реалізації аудіодоріжки в екранному творі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі розглядає О. Бут (2018). Вона ж описує аранжування звукового поля в просторових системах (Бут, 2015).

І. Гайденко (2008) окреслює застосування комп'ютерних технологій в інструментуванні та аранжуванні музичних творів.

С. Желєзняк (2019a) пропонує думку про нові культурно-мистецькі напрямки в контексті поєднання аудіо і скульптури; у статті «Особливості використання звуку в сучасному телебаченні і мультимедіа» (Желєзняк, 2019b) наголошує на понятті звуку як художнього елемента, зокрема просторового аудіо, а також означає його важливість; описує звукозоровий образ в сучасній аудіовізуальній культурі, його тонкощі й параметри (Желєзняк, 2022). Питання комп'ютерних технологій у сучасній музиці, нюанси та етапи створення звукового продукту описуються у статті А. Карнака (2005).

Роль музичного продюсера у створенні звукового продукту детально описує у своїй публікації О. Мамзуренко (2021).

Ф. Ньюелл (2015) визначив властивості й призначення мастерингу, а також наголошує на важливості цього етапу в ланці роботи над звуковою доріжкою.

Професійні аспекти звукорежисури аудіовізуального твору висвітлює у своїй роботі Л. Рязанцев (2015) і акцентує на важливості звукової культури у кіно-, телемистецтві.

Характеристику фольклору та напрямів цього жанру здійснюють Л. Хлебникова, Т. Наземнова, Н. Міщенко та Л. Дорогань (2015).

Мета статті – проаналізувати критерії поєднання народного звучання із сучасним, особливості його зведення і відтворення на екрані. Визначити зображальні властивості музики й шумів в аудіовізуальному мистецтві. Дослідити техніки та підхід роботи над музичним альбомом у жанрі фолктроніка, а також його допоміжні властивості в екранному творі.

Основний матеріал дослідження

Існує багато напрямів спеціальності звукорежисера – ця професія досить різноманітна, охоплює як музичні, так і композиторські галузі, кіно-, або телеіндустрію. Проаналізуємо музичний, або студійний вид цього творчого ремесла. Представник професії тут виступає як саунд-продюсер. Розглянемо визначення терміна «музичний продюсер». Згідно з публікацією О. Мамзуренка (2021) це той, хто може допомогти артистові підібрати тембри звучання, порядок треків, інші музичні нюанси за наявності власного стилю й орієнтації на сучасні музичні тенденції.

Зазначимо, що звук – поняття суб'єктивне і водночас творче. Як художник володіє фарбами й переносить їх на

полотно і створює зображення, так і звукорежисер за допомогою технічних засобів відображає аудіальну картину, і залежно від поставленої задачі комбінує її разом з візуальною складовою твору. І слухач, сприймаючи її, малює свій унікальний саунд-образ. Це дещо резонує із постулатом С. Железняка (2019а) з роботи «Звукова скульптура: синтетичне культурне явище»: «Останнім часом у роботах художників і скульпторів з різних країн можна помітити використання звуку як художнього елемента, що впливає на естетичне сприйняття глядача, а також у деяких випадках сприяє взаємодії з ним» (с.79).

Поняття звуку і музики майже нерозривні, тому доречно щодо цього є думка С. Железняка (2022) з дисертації «Трансформації звукозорового образу в сучасній аудіовізуальній культурі»: «Останнім часом починають з'являтися культурно-мистецькі практики, що базуються на нових способах взаємодії із глядачем, формується "цифрова естетика", яка розширює можливості впливу на людську чуттєвість» (с.2). У контексті музичної картини сукупність окремих тонів може перетворитися на композицію. Варто зазначити, що звук є не тільки абстрактним творчим поняттям, а й інструментом, за допомогою якого можливо зобразити певну ситуацію, епізод життя і навіть пейзаж. Адже природа може, наче у дзеркалі, відображатися у звуках.

Завдання саунд-продюсера у зображенні пейзажів постає саме у вмінні «сфотографувати» звуком конкретний епізод природи. Складовими його роботи будуть тембр, темп, добірка шумів, а також технічні засоби та прийоми. Якщо досліджувати кіноінду-

стрію, то звукова доріжка не повинна привертати всю увагу глядача на себе, а навпаки доповнювати візуальну складову.

Згідно з вищезазначеною теорією, щоб зобразити пейзаж гір, можна уявити, який настрій відображатиме музика, які саме інструменти та тембри допоможуть досягти найбільш досконалого відображення. І, звісно, який шум буде ідентифікувати гори.

Розгляд специфіки конкретного саунду дає змогу констатувати, що часто гірським пейзажам притаманний вітер. Вибір шуму цієї стихії для використання його у композиції, яка потім може слугувати допоміжним засобом в екранному творі, має бути обережним, адже нерідко такий звук містить низькочастотне гудіння. Особливо, якщо у кадрі є додатковий аудіоелемент, який також містить нижній звуковий спектр. У такому разі це вже більше питання зведення та пріоритетності. Потрібно зазначити, що шум можна застосовувати не тільки натуральний (тобто безпосередньо записаний), а й зроблений штучно. Такий експеримент може втілитися, якщо комбінувати як природні звуки, так і виготовлені. Описуючи гірську атмосферу в музичній композиції, можна взяти семпл, який буде нагадувати вітер; чи, наприклад, якщо пейзаж зимовий, – снігові замети, що поволі котяться вниз. Зауважимо, що шумом можна передати й швидкість такого руху в роботі з параметрами уповільнення або прискорення.

Саме музична складова композиції є дуже важливою, адже мелодія та прогресія акордів виступають тут у ролі оповідача. Ці два елементи мають чудові зображальні властивості. Аналізуючи атмосферу гір, можна

припустити, що темп буде помірний, атмосфера композиції схилитиметься до епічної. Проведемо паралель, коли мелодія буде за камеру, бо через варіювання першої слухач зможе уявити монтаж власного пейзажу. Як зазначено у статті С. Железняка (2019b) «Особливості використання звуку в сучасному телебаченні і мультимедіа»: «Також популярним способом взаємодії з глядачем та поширення аудіовізуальних творів є мультимедіа – комп'ютеризовані системи, що можуть одночасно відображати дані за допомогою декількох каналів комунікації (відео, аудіо, текст, зображення, анімація та ін.)» (с.22).

Тематиці гір, що може відображатися на екрані, доречно відповідатиме тінвістл або свисток. Він, можливо, викликати асоціації з гірськими пастухами, які мали із собою духовий інструмент. Прикладом з українського кінематографа може слугувати картина С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), де тема Івана в одному з епізодів відігравалася саме схожим на сопілку звуком, адже він доречно відповідає настрою стрічки. Крім того, в експериментах із добіркою ефектів ділею (відлуння), реверберації та панорамування, автоматизацією цих параметрів можна додати пейзажеві необхідних деталей. Так, свисток разом зі скрипкою можуть грати мелодію, при цьому за допомогою ефекту реверберації та відлуння створюватиметься враження гірського простору. І це додасть картині не тільки візуальної натуральності, а й музичної.

Такий засіб зображення природи звуковим інструментарієм можна застосувати до інших пейзажів. Якщо відтворюється море, то обов'язковим саунд-елементом будуть хвилі, якщо

показується дощ, можна не тільки використати натуральний запис, а й застосувати прийом гри струнних – піцікато разом із мелодійними ударними інструментами на кшталт гlockеншпіля та челести. Тобто для досягнення більшої атмосферності пейзажу слід комбінувати шуми із музикою, щоб максимально чітко передати зображення.

Іноколи звук може бути метафоричним і навіть випереджати картинку. До прикладу, певний кадр ще не з'явився, а вже чутно, що відбувається у відповідному часовому проміжку. Такий прийом часто використовується у кінематографі. Уявімо ситуацію, коли камера повільно з плану вікна, за яким йде дощ, переходить на крупний план людини, яка сидить за столом. Через деякий час у цій локації (людина за столом) чути спів пташок (їх не видно, але глядач готується до зміни плану), і тільки за кілька секунд вже відображається панорама галявини.

Крім того, слід не забувати й про такий важливий звуковий елемент, як тиша. Підтвердженням цього постулату може бути твердження з роботи Л. Рязанцева (2015) «Звукорежисура»: «Хоча, в принципі, тиша – це відсутність звукового матеріалу, все ж таки вона має свої *виразні функції*, тому що взаємодіє з навколишніми звуковими елементами» (с.39). Отже, цей прийом може використовуватися в аудіовізуальному творі, щоб привернути увагу глядача або показати контраст. Зокрема, згадується звукорежисерський етюд автора, де тиша виступала саме як динамічна зміна, коли насичене та багате звучання різко переходило у ледь чутне і помірне.

Не менш принциповим є питання жанру та стилю композиції. Фолктроніка порівняно новий напрям, адже

з приходом електронної музики з'явився і модерні течії. У ньому може поєднуватися гра оркестру із сучасними синтезаторами, а народні мотиви переплітаються із ритмом драм-машин.

Слід зазначити, що жанр фолктроніка з'явився на межі XIX–XX ст. Характерною його ознакою є автентичність, оскільки поєднуються народні мотиви з сучасними. Також притаманне поєднання етнічних інструментів з електронними, що сприяє поширенню нового та несхожого на інші звучання. Особливо в Україні він набирає нових обертів завдяки багатому вітчизняному музичному досвіду. Саунд цього жанру можна використовувати у фільмах, що мають автентичні елементи, наприклад, вже згадана вище стрічка С. Параджанова яскраве цьому підтвердження.

Аналізуючи специфіку зведення фолктроніки, потрібно зазначити, що багато чого залежить від набору інструментів, які входять до складу композиції, від їх частотного спектра та загального творчого задуму і концепції альбому самого композитора чи саунд-продюсера. Якщо ж це стосується саундтреку до кінофільму, то це питання має не менше значення, адже часто у кадрі музичний твір звучить разом із шумами. Саме пріоритетність є важливим фактором: який інструмент має лунати більш виразно та близько у загальній музичній картині, а який навпаки – повинен бути побічним. Якщо у картині присутні шуми, то залежно від задуму більшу перевагу матиме один із зазначених вище елементів. На таких контрастах будується баланс композиції.

Під час дослідження звучання альбому у цьому жанрі потрібно зазначити інструменти, які є поширеними для

нього. Наприклад, застосовуються тембри духових: свисток або тінвістл, а також скрипка, віолончель, різноманітні перкусії, клавішні інструменти та ін. Головною особливістю цього використання є те, що інструменти переважно віртуальні, вони запускаються у спеціальній програмі для роботи зі звуком (Digital Audio Workstation). Плагіни та музичні бібліотеки, що побудовані на базі семплування, дають змогу за допомогою ефектів досягти потрібного, задуманого звуку, що, звісно, є великою перевагою, оскільки сучасні віртуальні інструменти є якісними. Варто зазначити, що наявність окремих семплів у композиції може збагатити саунд, за якого він стає більш прогресивним і часто впізнаваним.

Врахування характерних частотних складових і рівнів не тільки доріжок всередині твору, а й кожної композиції в альбомі, є важливим нюансом. Доречною є думка, висвітлена у монографії Ф. Ньюелла (2015) «Мастеринг: погляд зсередини»: «Однак, іноді мені надходять записи, які потребують балансування рівнів гучності композицій, деякої індивідуальної еквалізації кожного треку, щоб альбом звучав як єдине ціле, а не просто як сукупність композицій» (с.24).

Ще однією особливістю зведення такого альбому, який може супроводжувати аудіовізуальний твір, є експериментування з поєднанням звучання народних та класичних інструментів разом із сучасними й електронними.

У разі міксування слід враховувати частотні параметри конкретного звуку. Наприклад, якщо у композиції лунає рояль, причому ближче до нижнього регістру, і паралельно додається електронна партія баса, то, відповідно, обидва інструменти матимуть чимало

низьких частот. Накладення їх одна на одну може призвести до конфлікту, що потім проявиться під час мастерингу, адже велика кількість зайвого регістру може спричинити загальну нестачу гучності усього міксу. Як описано вище, якщо на екрані будуть ще і шуми, то є ризик отримати розмилене звучання. Саме тому важливо знати, який інструмент буде пріоритетним. Електронний бас, що буде поєднуватися із фортепіано, міститиме багато саб-частот. Доречно прибрати еквалайзером зайвий низ саме в ударного струнного, щоб дати більше місця низькому спектру. Частоти не будуть конфліктувати між собою, фортепіано не втратить своєї виразності, і з'явиться більше «хедруму» для загального міксу. За подібною аналогією вийде працювати й з іншими звуковими доріжками. Наприклад, під час комбінування інструментів, які мають високий тембр звучання (глокеншпіль, челеста, ксилофон) і поєднуються зі спорідненими за частотою шумами, вирішується, який звук буде головним, а який допоміжним.

Окрім музичної галузі, в аудіовізуальній картині корисним може бути використання технології «сайдчейну», що стане при нагоді у грі електронної барабанної бочки (кіка) в поєднанні з басовою лінією. Цей прийом часто застосовується в електронному звучанні. За допомогою автоматизованого плагіна можна досягти такого ефекту, коли бас з ударом діжки буде приглушуватися, що зробить звучання новітнім та ритмічним. Щодо екранного твору, цим прийомом можна зобразити певну динамічність, як-от хвилі, стрибки, біг.

Слід не забувати про конфліктні частоти, які від початку може мати інструмент. Скрипці часто притаманний

характерний «свист» ближче до високого спектра, що одразу буде помітно слухачеві. Тому за допомогою потрібної добротності еквайзера цей діапазон легко приглушується.

Зазначимо, що важливим аспектом є панорамування. Якщо йдеться про звукову доріжку до кінофільму, питання об'ємного звуку може бути вагомим. Як стверджує С. Железняк (2019b): «Просторовий звук сильно впливає на художньо-емоційні особливості аудіовізуального твору» (с.24). Це своєю чергою надає велике поле для звукових експериментів. Творча уява в такому разі тільки заохочується, можна застосовувати незвичні позиції розташування інструментів, прийоми автоматизації параметра панорамування, коли один інструмент чи звук «переміщується» з лівого каналу у правий, що додає композиції певної жвавості. До того ж застосування компресії на окремих доріжках допоможе позбутись надто різних випадів.

Основним показником якісного об'єднання альбому (попри всю різноманітність головних та побічних технік зведення доріжок музичного, або екранного твору альбому) є саме збалансоване звучання, коли кожен звук виконує свою роль, нехай і непомітну, але все одно важливу для загального саунду композиції. За вищезгаданим Ф. Ньюеллом (2015), «Мастеринг є завершальною ланкою в ланцюзі контролю та оцінки якості записаної музики...» (с.7). Це обов'язковий епізод роботи над композицією.

Згідно з концепцією альбому можна застосовувати різні техніки еквалізації фінального міксу, як-от підйом високих або низьких частот. Використання лімітера необхідне для того, щоб трек не «пікував», не виходив за

межі, а застосування максимайзера може допомогти у підвищенні його насиченості. Експерименти із відповідними для цього етапу плагінами, такими як iZotope Ozone, можуть збагатити загальне звучання композиції, що додасть нових гармонік.

Саме поєднання різних стилів викликає неабиякий інтерес, оскільки постає можливість виходу кардинально нового напрямку, який матиме власних представників. Зокрема, поєднання електронної музики, віртуального оркестру та народних мотивів цікавим, що це вже унікальний жанр. Якщо ж така композиція доповнюватиме аудіовізуальний твір, вона має всі можливості збагачення новими смислами того, що відбувається на екрані.

Коли автентичність народних мотивів зустрічається з сучасним електронним звучанням, відбувається своєрідне долання бар'єрів та часового проміжку. А додавання віртуального оркестру привносить деяку новизну, адже це можна назвати новим рівнем та відокремленням у сфері музичного програмування, яке може бути пов'язане з аудіовізуальним твором.

Так, у XIX ст. існувало та з'являлось багато бібліотек інструментів для використання їх у цифровій робочій станції для роботи зі звуком. До того ж вони якісно виконані й поширені не тільки в усьому світі, а й в Україні. Поєднання цих технологій разом зі звучанням оркестрових звуків – від секцій духових, мідних, струнних, перкусійних до різноманітних роялів та емуляцій аналогових синтезаторів – може створити принципово новий саунд. Увесь цей комплекс дає змогу точно, якісно та гармонійно поєднати стилі та жанри, відкриваючи унікальне звучання, яке може стати візитівкою

екранного твору. Як стверджує А. Карнак (2005) у статті «Нові комп'ютерні технології в сучасній музиці та концепція творчого процесу»: «...занурення у природу звуку дало й позитивні наслідки розвитку електронної музики – появу нової творчої спеціалізації, наприклад, саунд-дизайну, завданням якого є, власне, конструювання індивідуалізованих звуків-сонорів з певним забарвленням та внутрішніми флуктуаціями звукової текстури. Такі звуко-крапки, або патчі, стають базою даних нових синтезаторів, звукових бібліотек і віртуальних музичних інструментів» (с.126).

Доцільно зауважити, що особливості унікального звучання мають саме синтезатори, адже за допомогою цих інструментів та композиторської складової можна створити неповторний звук, який потім стане особливістю певного твору. Так, синтезованим звуком можна навіть розповісти або провести паралель з тим, що саме відбувається на екрані.

У роботі Л. Хлебникової, Т. Наземенової, Н. Міщенко та Л. Дорогань «Музичне мистецтво» (2015) зазначається: «Український музичний фольклор пройшов довгий шлях перетворень, але не втратив своєї актуальності у світі сучасного мистецтва» (с.63). Про це свідчить широке його використання в аудіовізуальних творах як в Україні, так і за її межами.

Дослідження народної музики показало, що вона ніколи не старіє. Ось чому етнічні мотиви завжди будуть сучасними. Проаналізуємо, чи можна так висловитися щодо електронної музики. З вищезазначеного можна зробити висновки, що віртуальні інструменти разом із відповідним звучанням широко охоплюють аудіовізуальний світ і про-

никають у велику кількість композицій, що відобразатимуться на екрані.

Варто зазначити, що під час розгляду цих музичних напрямів з'ясовуються певні нюанси як з технічного боку, так і з творчого. Цей жанр можна характеризувати як вже згадана фолктроніка, тобто коли автентичне поєднується із сучасним. Аналіз технічного втілення зазначеного поєднання дає змогу виконувати народні мотиви не тільки інструментами, а й голосом. Тому на розсуд саунд-продюсера пропонується велика кількість варіантів для створення композиції: від мінімалістичного, камерного звучання до широкого та «стадійного». Звернемо увагу, що зовсім не обов'язково у кожному творі використовувати ударні партії. За допомогою віртуально запрограмованого оркестру та правильно підібраного синтезаторного ритму можна досягти відчуття граву на підсвідомому рівні, тобто без допомоги драм-машин. Так, наприклад, ритмом можна передати біг коней на екрані, а ударними озвучити грім. Як стверджує Ф. Ньюелл (2015) у книзі «Мастеринг: погляд зсередини», в пригоді можуть стати плагіни, які мають змогу допомогти в пошуку індивідуального звучання (с.21).

Феномен актуальності народних мотивів дає змогу прослідкувати особливість осучасненого звучання, що полегшує їхнє пристосування до такого досить недавнього явища, як електронна музика. Окрім того, за твердженням Л. Рязанцева (2015), музиці також властивий зображальний фактор (с.45). Тому зображення пейзажів, зокрема на екрані, за допомогою альбому у жанрі фолктроніка із застосуванням віртуального оркестру вважається можливим.

Висновки

Отже, професія звукорежисера-композитора або саунд-продюсера дає змогу за допомогою творчих навичок та сучасних технологій малювати пейзажі звуковими фарбами. Це може привнести деяку новизну не тільки в модерну музичну культуру, а й у кінематограф, що може збагатити ці галузі новими аудіальними відкриттями та унікальними звукозоровими образами.

Концепція альбому у жанрі фолктроніка чітко відображається у зведенні та мастерингу, що є фундаментальними ланками на етапі роботи над музичним треком. Коли творчий задум

саунд-продюсера збігається з технічною складовою роботи над композицією, це додає твору унікальності та індивідуального характеру.

Варто зазначити, що більшість народних інструментів, таких як скрипка, сопілка, розмаїття струнних та партій віртуального оркестру, чудово поєднуються із модерним звучанням. Певно, це тому, що етнічні мотиви у своєму корінні мають специфіку сучасності та актуальності, що допомагає їм легко гуртуватися з електронікою, унаслідок чого отримується гармонійний та несхожий на інший саунд, який може неабияк доповнити аудіовізуальний твір.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Бут, О.В., 2015. Творческая аранжировка звукового поля в пространственных системах. *Мистецтвознавчі записки*, 28, с.195-204.
- Бут, О.В., 2018. Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі (До питання визначення професії). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 22, с.112-119.
- Гайденко, І.А., 2008. Застосування комп'ютерних методів при інструментуванні та аранжуванні музичних творів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, с.46-51.
- Железняк, С.В., 2019а. Звукова скульптура: синтетичне культурне явище. В: *Філософія тексту в сучасній культурі*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, Україна, 29 березня 2019 р. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, с.79-82.
- Железняк, С.В., 2019б. Особливості використання звуку в сучасному телебаченні і мультимедіа. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 15(2), с.22-27.
- Железняк, С.В., 2022. *Трансформації звукозорового образу в сучасній аудіовізуальній культурі*. Дисертація доктора філософії. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Карнак, А.М., 2005. Нові комп'ютерні технології в сучасній музиці та концепція творчого процесу. В: *Сучасне мистецтво*. Київ: Акта, Вип. 2, с.123-135.
- Мамзуренко, О., 2021. Навчитися слухати: хто такі музичні продюсери та чому вони важливі. *Na chasi*, [online] 22 липня. Доступно: <<https://nachasi.com/music/2021/07/22/navchytysya-sluhaty-hto-taki-muzychni-prodyusery-ta-chomu-vony-vazhlyvi/>> [Дата звернення 29 вересня 2022].
- Ньюелл, Ф., 2015. *Мастеринг: погляд зсередини*. Переклад: О. Кравченко, О. Науменко, А. Субботін. Київ: Комора.

Рязанцев, Л.В., 2015. *Звукорежиссура*. Київ: Видавничий центр Київський національний університет культури і мистецтв.

Хлебникова, Л.О., Наземнова, Т.О., Міщенко, Н.І. та Дорогань, Л.О., 2015. *Музичне мистецтво*. Харків: Ранок.

REFERENCES

But, O.V., 2015. Tvorcheskaia aranzhyrovka zvukovoho polia v prostranstvennykh systemakh [Creative arrangement of the sound field in spatial systems]. *Notes on art criticism*, 28, pp.195-204.

But, O.V., 2018. Dialoh klasychnoho i modernoho napriamiv u zvukorezhysuri (Do pytannia vyznachennia profesii) [Dialogue of classical and modern directions in sound engineering (To the issue of defining the profession)]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp.112-119.

Haidenko, I.A., 2008. Zastosuvannia kompiuternykh metodiv pry instrumentuvanni ta aranzhuvanni muzychnykh tvoriv [Application of computer methods in instrumentation and arrangement of musical works]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 7, pp.46-51.

Karnak, A.M., 2005. Novi komp'uterni tekhnolohii v suchasni muzytsi ta kontseptsii tvorchoho protsesu [New computer technologies in modern music and the concept of the creative process]. In: *Suchasne mystetstvo* [Contemporary art]. Kyiv: Akta. Issue 2, pp.123-135.

Khliebnykova, L.O., Nazemnova, T.O., Mishchenko, N.I. and Dorohan, L.O., 2015. *Muzychne mystetstvo* [Musical art]. Kharkiv: Ranok.

Mamzurenko, O., 2021. Navchytysia slukhaty: khto taki muzychni prodiusery ta chomu vony vazhlyvi [Learning to listen: who are music producers and why are they important]. *Na chasi*, [online] July 22. Available at: <<https://nachasi.com/music/2021/07/22/navchytysya-sluhatyhto-taki-muzychni-prodyusery-ta-chomu-vony-vazhlyvi/>> [Accessed 29 September 2022].

Niuell, F., 2015. *Masterynh: pohliad zseredyny* [Mastering: An Inside View]. Translation: O. Kravchenko, O. Naumenko, A. Subbotin. Kyiv: Komora.

Riazantsev, L.V., 2015. *Zvukorezhysura* [Sound direction]. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts.

Zheliezniak, S.V., 2019a. Zvukova skulptura: syntetychne kulturne yavyshe [Sound sculpture: a synthetic cultural phenomenon]. In: *Filosofii tekstu v suchasni kulturi* [Philosophy of the text in modern culture], Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Kyiv, Ukraine, March 29, 2019. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, pp. 79-82.

Zheliezniak, S.V., 2019b. Osoblyvosti vykorystannia zvuku v suchasnomu telebachenni i multimedia [Peculiarities of using sound in modern television and multimedia]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 15(2), pp.22-27.

Zheliezniak, S.V., 2022. *Transformatsii zvukozorovoho obrazu v suchasni audiovizualni kulturi* [Transformations of the audio-visual image in modern audiovisual culture]. Dissertation of the Doctor of Philosophy. Kyiv National University of Culture and Arts.

MUSICAL AND NOISE PALETTE OF THE SOUNDTRACK FOR LANDSCAPE IMAGES IN AN AUDIOVISUAL WORK**Vadym Skurativskyi^{1a}, Vladyslav Hlushchenko^{2a}**¹ Doctor of Study of Art, Professor,

Honored Art Worker of Ukraine, Academician of the National Academy of Arts;

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

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: vladislav999@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3861-9613

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

The purpose of the study is to analyze the criteria for combining folk sound with modern sound, the peculiarities of its mixing and reproduction on the screen; to determine the pictorial properties of music and noise in audiovisual art; to explore the techniques and approach to working on a music album in the genre of folktronics, as well as its auxiliary properties in screen work. **The research methodology** is based on the following methods: theoretical – for analyzing publications related to the properties of sound in cinema; empirical – for systematizing one's own experience, determining techniques in the work of a sound producer on the composition of visual material; generalization – for drawing conclusions based on the literature; systematization, with the help of which the information block of the scientific research is collected and systematized in the context of technical and creative components regarding the properties of sound. **Scientific novelty.** For the first time, the possibilities of combining folk and electronic music with a virtual orchestra in the context of depicting soundscapes that will complement an audiovisual work, have been investigated and substantiated. For the first time, the concept of "soundscape" is illustrated in screen form through patterned abstractions, which allows the listener to imagine his or her picture through interactive and creative interaction; the subtleties of building such a landscape and its audio embodiment, the role of sound instruments in creating such work are described. The article reveals the possibilities of folktronica as an independent genre that combines folk sound with a modern sound, its combination with noises within the album, which are reproduced on the screen through visualization. **Conclusions.** The article analyzes the combination of folk and modern sound, identifies the visual properties of the musical and noise components, and their combination in the context of screen work. The technical aspect of working on the album is studied, and the importance of priority in the context of combining sound components in audiovisual art is emphasized. With the help of relevant sources, the main ideas concerning the audio aspect of the picture are emphasized.

Keywords: music; folk electronics; audiovisual work; folk; sound engineering; sound production; mixing; landscape; virtual orchestra



DOI: 110.31866/2617-2674.6.1.2023.279241
УДК 796.097(477)

СПОРТИВНИЙ КОМЕНТАР В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ЕФІРІ

Петро Мага^{1а}, Василь Богайчик^{2а}

¹ народний артист України, професор кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: petromaga@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3168-9088

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: v.bohaychuk1811@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4430-6100

^а Київський університет культури, Київ, Україна

Ключові слова:

спорт;
телебачення;
новини;
коментатор;
спортивний журналіст;
репортаж;
телесюжет

Анотація

Мета дослідження – дослідити історію спортивного мовлення в Україні та окреслити етапи становлення професії коментатора; з'ясувати специфіку спортивного телеефіру та методи його впливу на українську аудиторію; виявити навички, необхідні в роботі спортивних репортерів та коментаторів; проаналізувати сучасні технології вдосконалення голосу та дикції; структурувати компоненти, які впливають на формування якісного аудіовізуального матеріалу. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети використано такі методи: аналізу та синтезу (осмислення та комплексне вивчення роботи спортивних телеканалів України), порівняльний (проведення паралелей між роботою державних та приватних мовників), узагальнення (для формування висновків на основі опрацьованої літератури), а також метод систематизації. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в дослідженні історії спортивного мовлення в Україні, а також рейтингів популярних телеканалів, що транслюють футбольні матчі; аналізі сучасних спортивних телеканалів та їхньої взаємодії з глядачем; оцінці роботи відомих українських спортивних коментаторів. За допомогою теоретичного аналізу аудіовізуального матеріалу описано чинники, які розвивають професійну придатність окремих телевізійних спеціалістів. **Висновки.** Використовуючи аналіз аудіовізуального контенту, вдалося описати ключові аспекти тележурналістської праці та коментаторства. Розглянуто основні компоненти, за допомогою яких висвітлюють сучасні спортивні події в ефірі. Досліджено історію та стан українського спортивного мовлення. Проаналізовано методи утримання аудиторії. З'ясовано чинники, що позначаються на якості контенту, та методи впливу на аудиторію. Виявлено способи вдосконалення телесюжетів та коментарів.

Як цитувати:

Мага, П. та Богайчик, В., 2023. Спортивний коментар в українському телевізійному ефірі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), pp.75-82.

Формулювання проблеми

У ХХІ ст. широко розповсюджена думка, що телебачення вмирає. Особливо цей постулат популярний серед молодих людей, які народилися пізніше, ніж з'явився YouTube. А втім, більш ніж половина населення України дивиться телебачення. Крім того, попит глядачів на спортивну тематику зріс настільки сильно, що рейтинги науково-популярних передач і місцевих новин стали значно нижчі.

Щоб задовольнити потреби такої великої аудиторії, фахівцям з аудіовізуального мистецтва слід шукати нові форми та методи роботи на основі технічного прогресу, а також постійно вдосконалювати свою професійну майстерність. Одне з основних завдань – утримати глядача під час ефіру якомога довше.

Конкуренція серед спортивних журналістів надзвичайно висока. У цьому середовищі залишаються працювати найвідданіші своїй справі. Це стало зрозуміло під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну, адже національний телемарафон «Єдині новини» став фактично єдиним джерелом отримання інформації. Тож серед спортивних журналістів пощастило тим професіоналам, які легко адаптувалися до нових обставин і є універсальними спеціалістами. Вони вміють і коментувати матчі, і вмикатися у прямому ефірі, і робити репортажі та брати інтерв'ю у спортсменів. Зокрема у тих, які тимчасово не займаються спор-

тивною діяльністю, а захищають країну на фронті.

Сьогодні для тележурналістів поставила проблема відсутності стабільної роботи. Першими це відчули колишні працівники компанії Медіа Група Україна. Цей мовник оголосив про припинення діяльності в липні 2022 року, тож безробітними стали понад 4 тис. працівників. Серед них – сотні фахівців, які забезпечували ефір телеканалів «Футбол 1/2/3», але лише одиниці залишились у спортивному мовленні. Наприклад, обличчям телеканалу Віктору Вацьку та Ігорю Бурбасу довелося створювати власні спортивні інтернет-проекти.

У статті з'ясовано передумови та чинники розвитку спортивного телебачення України, яким багажем знань і професійних навичок повинні володіти сучасні спортивні журналісти, яких помилок слід уникати, щоб триматися на плаву.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблеми комунікації українських спортивних тележурналістів описали Т. Курчаба та М. Ярошик (2003). Зокрема, висвітлили ефективність діяльності ЗМІ з позиції соціологічного аналізу.

Схарактеризували та проаналізували історію становлення спортивної журналістики в Україні Ю. Щепанський та М. Тамбовцева (2014).

Проаналізував дві найпотужніші культурні сили – спорт і медіа – Д. Роу

(2004). Автор також здійснив дослідження щодо взаємозалежності спорту та ЗМІ у повсякденному житті.

Мета статті – дослідити історію спортивного мовлення в Україні та окреслити етапи становлення професії коментатора; проаналізувати рейтинги спортивних телеканалів; з'ясувати специфіку спортивного телебачення та методи його впливу на українську аудиторію; виявити навички, необхідні в роботі спортивних репортерів і коментаторів.

Основний матеріал дослідження

Коментар – один із найстаріших і найпопулярніших жанрів тележурналістики. У сучасних умовах, що характеризуються новітніми технологіями та зручними способами трансляції, у коментаторів з'явилися можливості якомога правдивіше висвітлювати спортивні змагання. Адже до появи телебачення глядачі дізнавалися актуальну інформацію через радіорепортажі та статті в газетах. Поява телебачення стала революцією в медіа, чим скористалися спортивні тележурналісти. Вони зруйнували бар'єр між вболівальниками та спортсменами. Тож шанувальники спорту змогли дивитися гру наживо та слухати коментар людини, яка безпосередньо перебуває на місці події. Це дало змогу розвивати стиль репортажів і технології їх створення. Поява спортивного телебачення сприяла тому, що найціннішими якостями телебачення стали оригінальність і професійність медійників.

Осягнути проблематику сучасного спортивного телебачення неможливо без знань про його становлення в Україні. Історія бере початок ще з часів СРСР, а саме 60-х рр. XX ст. Тоді українське

телебачення почало транслювати футбол – домашні, а потім і виїзні матчі київського «Динамо», донецького «Шахтаря», одеського «Чорноморця». Провідними спортивними коментаторами були Анатолій Барчуков і Віктор Нестеренко. А. Барчуков, до речі, був досить шанованим фахівцем – єдиним журналістом з України, залученим до висвітлення футбольного чемпіонату світу 1970 року в Мексиці.

У 70-х рр. XX ст. обсяг трансляцій спортивних подій значно зріс, тож найактивніше залучалися до коментування ігор А. Барчуков та В. Нестеренко. До них долучився і Валентин Щербачов, який став найбільш затребуваним футбольним коментатором 1980-х рр. Його стиль роботи відрізнявся від інших фахівців особливою манерою коментування та обізнаністю в спорті. Цей постулат підтверджує В. Чебишев (2019): «У Валентина Щербачова багато учнів і прихильників, які не залишають без уваги свого кумира. Він визнаний авторитет у журналістській та спортивній діяльності. Талановитого від Бога журналіста відмітила і держава. Медаль "За трудову відзнаку" Валентину Щербачову вручили в 1980 році, а звання "Заслужений журналіст України" присвоїли йому в 1993 році».

Після здобуття нашою державою незалежності вітчизняне телебачення зосередилося переважно на футболі. У трансляціях чемпіонату України з групою «Футбол 1/2/3» конкурував телеканал «2+2», який також донедавна мав у телебаченні свою оглядову передачу «Про футбол» із ведучим Ігорем Цигаником (зараз транслюється на його власному YouTube-каналі).

У статті «Спортивна журналістика: Україна vs Росія. Частина друга. Футбольні програми» В. Усик (2012) пи-

сав, зокрема, таке: «"Профутбол" лише верхівка всього айсбергу під назвою "Футбол на 2+2". Молоді і вже досить професійні журналісти та коментатори прекрасно висвітлюють матчі чемпіонату України та Єврокубків. Такі прізвища, як Зверов, Золотогорський, Бебех уже стали відомими в нашій країні».

Звернемо увагу на тенденцію поступового переходу спортивного мовлення в сегмент платного телебачення. Про цей тренд у статті «Історія українського ТБ очима глядача. Частина 12» Б. Скуратівський писав:

«Потенційна аудиторія, скажімо, трансляції футбольного матчу – величезна і складається з активних глядачів різного віку, які дивляться в екран уважно, не бажаючи нічого пропустити, тому, транслюючи матч, мовна компанія може непогано заробити на рекламі або ж – стягуючи гроші за перегляд безпосередньо із глядача. А раз так, то телекомпанія готова заплатити чималі гроші за право вести трансляцію безпосередньо зі стадіону або за право користування чужою картинкою». (Скуратівський, 2016)

Слід зазначити, що державні телеканали тривалий час недооцінювали спортивну тематику у своїх ефірах. Так, загальноукраїнське інтернет-ЗМІ «Суспільне Спорт» започаткували тільки в серпні 2020 року. З того часу аудиторія на всіх інтернет-платформах зросла до 160 тис. прихильників. За 2 роки потому на регіональних телеканалах Національної суспільної телерадіокомпанії України почали транслювати українські, європейські та світові події спорту. Крім ефірів на телебаченні, глядачі змогли дивитися трансляції онлайн.

Для того щоб задовольнити потреби аудиторії, вистачило б і кількох українських спортивних мовників. Утім влітку 2018 року на ринок України увійшов ірландський телеканал «Setanta Sports». Зазначимо, що за 4 роки мовник став головним претендентом на трансляцію матчів УПЛ. Проте одразу кілька футбольних клубів, учасників головного турніру країни, виступили проти платного показу їхніх ігор. Цю суперечку описав О. Снітко:

«В українському футболі ще дуже далеко до вирішення конфлікту щодо телепулу, проти якого у новому сезоні виступили п'ять клубів – "Динамо", "Зоря", "Дніпро-1", "Металіст" та "Рух". Втім, уже сьогодні, здається, почалися цікаві зрушення в одному із напрямків. І це зовсім не сподобається любителям безкоштовних телетрансляцій. Річ у тому, що матч 2-го туру УПЛ між "Металістом" та "Інгульцем" був одночасно показаний на двох каналах – Setanta Sports та УНІАН». (Снітко, 2022)

Зауважимо, що для привернення уваги аудиторії та утримання схожого рейтингу недостатньо тільки участі в змаганні популярних футбольних клубів. Адже вагомим чинником розвитку спортивного телебачення є удосконалення технічного забезпечення продакшну та збільшення кількості професійного персоналу. Рік у рік телевізійникам все важче вдавалося задовольнити попит глядача на спортивний контент. Через це якість зображення та підхід до створення матеріалу розвивалися з шаленою швидкістю.

Утім дотепер стали закони створення спортивного ефіру залишилися практично незмінними та слугують для телевізійників методичним посібником

зі створення професійного телебачення. Ці правила насамперед стосуються спортивного репортажу. Особливості та технології створення цього жанру залежать від роботи творчої групи. Її завдання – засобами телебачення та усіма ресурсами продемонструвати телеаудиторії емоційні моменти видовища. У праці «Основи журналістики» О. Лаврик (2008, с.24) описує початок роботи над цим жанром: «Етапи роботи над репортажем: постановка теми, пошук матеріалу (час, умови, місце події); розташування матеріалу відповідно до структури жанру репортажу; "одягання" думок у слова».

Зазвичай у створенні репортажу є незмінні правила, що дають можливість продемонструвати індивідуальний погляд кореспондента на подію. Тому тележурналіст повинен довести свою присутність, а саме записати стендап. Це твердження описують у книзі «Мистецтво телевізійного репортажу» А. Лісневська та Т. Коженівська (2013, с.74): «Найважливіша риса репортажу як інформаційного жанру – оперативність, найважливіша іманентна ознака – кореспондент обов'язково повинен бути очевидцем події».

Спортивний радіорепортаж має свої принципи, адже такий жанр потребує постійної динаміки. Цей постулат підтверджує В. Лизанчук у книзі «Основи радіожурналістики». Автор зазначає: «Радіорепортаж відрізняється від усіх інших жанрів насамперед подієвістю й оперативністю. Репортаж завжди повідомляє щось нове. Репортер не тільки описує подію, але й показує слухачам її розвиток, розкриває її зміст. Об'єктом репортажу слугують переважно явища, події, процеси, а також реакція людей на ці події, явища і процеси» (Лизанчук, 2006, с.333).

Безумовно, специфіка роботи на телебаченні та радіо відрізняється. Глядачі та слухачі футбольних чи хокейних матчів чують тільки голос коментатора. Утім радіотрансляція потребує навичок, які допоможуть аудиторії уявити подію та повною мірою наблизитися до матчу. У лекціях «Основи тележурналістики» О. Холод, З. Дмитровський та Ю. Шаповал (2012, с.48) зазначали: «Зображення на телеекрані по-іншому подає навколишній світ, ніж це робить друковане слово чи мова радіо. Основною властивістю телебачення є наочність, тобто конкретність, безпосередність, автентичність того, що в певний момент сприймає з телеекрана людське око».

Стилістику коментаря в ефірі визначає ерудованість і власний досвід журналіста. Глядачі легко миряться з порушеннями тих норм, які розпізнаються в письмовій мові: тавтологією, обірваними фразами, скоромовкою тощо. Утім є червоні лінії, які не слід перетинати. На цьому акцентували у навчальному посібнику «Майстерність телевізійного ведучого як навчальна дисципліна та методика її викладання» О. Безручко, Г. Десятник та ін.: «Великим недоліком багатьох спортивних коментарів є штамповані фрази, тим більше, коли вони повторюються в одного коментатора від передачі до передачі. Саме відсутність стереотипу та попередніх заготовок під час коментування, яскраві, насичені, короткі природні фрази – "фірмовий" стиль кращих спортивних коментаторів» (Безручко та ін., 2015, с.144).

Правила спортивного телебачення важливі, хоча інколи, можливо, і дозволяється їх порушувати. Утім специфіка роботи полягає саме в дотриманні законів тележурналістики. Серед

них: грамотність коментатора, виклад повного обсягу правдивої інформації, відповідність подіям спортивного матчу та об'єктивна оцінка гри.

Висновки

З вищевикладеного можна зробити висновок, що дослідження історії та стану сучасних українських спортивних мовників є вагомим частинкою роботи медіафахівців. Аналіз рейтингів телеканалів потребує детальної роботи, адже це певною мірою дасть змогу виявити показники, які впливають на якість контенту. Специфіка роботи спортивного коментатора потребує багатогранності знань. Удосконалюються технічні засоби передачі аудіовізуального контенту, тому щоразу потріб-

но покращувати й навички тележурналіста. Якість готової телетрансляції залежить не тільки від матеріальної бази каналів, а ще й від професійних здібностей команди телевізійників. Інструменти для створення телерепортажу постійно вдосконалюються, з'являються нові шляхи подання інформації глядачеві. Нові технології полегшують роботу тележурналісту, але водночас потребують від коментатора суворої дисципліни та відповідальності. Тож сьогодні український спортивний телефір – це сотні годин на добу, з яких глядач може вибрати ті видовища, які є найближчими до його вподобань. А розвиток і розгалуження спортивного мовлення поки що спростовує окремі песимістичні прогнози щодо непевного майбутнього телебачення.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О.В., Десятник, Г.О., Іщенко, М.С., Полешко, С.М. та Порожна, С.Г., 2015. *Майстерність телевізійного ведучого як навчальна дисципліна та методика її викладання*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Курчаба, Т. та Ярошик, М., 2003. Особливості спортивних комунікацій на українському телебаченні (соціологічний аналіз). *Молода спортивна наука України*, 7(1), с.27-29.
- Лаврик, О.В., 2008. *Основи журналістики*. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.
- Лісневська, А. та Коженівська, Т., 2013. *Мистецтво телевізійного репортажу*. Луганськ: Луганський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Лизанчук, В.В., 2006. *Основи радіожурналістики*. Київ: Знання.
- Скуратівський, Б., 2016. Історія українського ТБ очима глядача. *Mediasat*, [online] Частина 12, 2 лютого. Доступно: <<https://mediasat.info/uk/2016/02/02/istoria-ukrainskogo-tb-12/>> [Дата звернення 10 жовтня 2022].
- Снітко, О., 2022. Безкоштовний футбол в УПЛ закінчився, залишився лише напівбезкоштовний? *Sport.UA*, [online] 29 серпня. Доступно: <<https://sport.ua/uk/news/594097-besplatniy-futbol-v-upl-zakonchilsya-ostalsya-tolko-polubesplatniy>> [Дата звернення 06 вересня 2022].
- Усик, В., 2012. Спортивна журналістика: Україна vs Росія. Частина друга. Футбольні програми. *Ukrainefootball*, [online] 25 листопада. Доступно: <<http://www.ukrainefootball.net/stati/sportivna-jurnalstika-ukrana-vs-rosiya-chastina-druga-futboln-programi.html>> [Дата звернення 10 жовтня 2022].

- Холод, О., Дмитровський, З. та Шаповал, Ю., 2012. *Основи тележурналістики*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Чебышев, В., 2019. Валентин Щербачёв. Штрихи к портрету. *Кіровоград24*, [online]. Доступно: <<https://kirovograd24.com/society/2019/07/02/valentin-scherbachov-shtrihi-do-portreta.htm>> [Дата звернення 10 жовтня 2022].
- Щепанський, Ю.Я. та Тамбовцева, М.Ю., 2014. Історія становлення спортивної журналістики в Україні. *Обрії друкарства*, 1(3), с.210-219.
- Rowe, D., 2004. *Sport, culture and the media: the unruly trinity*. 2nd ed. London: Open University

REFERENCES

- Bezruchko, O.V., Desiatnyk, H.O., Ishchenko, M.S., Poleshko, S.M. and Porozhna, S.H., 2015. *Maisternist televiziinoho veduchoho yak navchalna dystsyplina ta metodyka yii vykladannia* [Mastery of television presenter as an educational discipline and its teaching method]. Kyiv: Kyiv International University.
- Chebyshev, V., 2019. Valentin Shcherbachev. Shtrikhi k portretu [Valentin Shcherbachev. Strokes to the portrait]. *Kirovograd24*, [online]. Available at: <<https://kirovograd24.com/society/2019/07/02/valentin-scherbachov-shtrihi-do-portreta.htm>> [Accessed 10 October 2022].
- Kholod, O., Dmytrovskiy, Z. and Shapoval, Yu., 2012. *Osnovy telezhurnalistyky* [Fundamentals of television journalism]. Kyiv: Kyiv International University.
- Kurchaba, T. and Yaroshyk, M., 2003. Osoblyvosti sportyvnykh komunikatsii na ukrainskomu telebachenni (sotsiologichnyi analiz) [Peculiarities of sports communications on Ukrainian television (sociological analysis)]. *Moloda sportyvna nauka Ukrainy*, 7 (1), pp.27-29.
- Lavryk, O.V., 2008. *Osnovy zhurnalistyky* [Basics of journalism]. Kharkiv: V. N. Karazin Kharkiv National University.
- Lisnevskaya, A. and Kozhenovskaya, T., 2013. *Mystetstvo televiziinoho reportazhu* [The art of television reporting]. Luhansk: Luhansk Taras Shevchenko National University
- Lyzanchuk, V.V., 2006. *Osnovy radiozhurnalistyky* [Fundamentals of radio journalism]. Kyiv: Znannia.
- Rowe, D., 2004. *Sport, culture and the media: the unruly trinity*. 2nd ed. London: Open University Press
- Shchepanskyi, Yu.Ia. and Tambovtseva, M.Iu., 2014. Istoriiia stanovlennia sportyvnoi zhurnalistyky v Ukraini [The history of the development of sports journalism in Ukraine]. *Obrii drukarstva*, 1(3), pp.210-219.
- Skurativskiy, B., 2016. Istoriiia ukrainskoho TB ochyma hliadacha [History of Ukrainian TV through the eyes of the viewer]. *Mediasat*, [online] Part 12, February 2. Available at: <<https://mediasat.info/uk/2016/02/02/istoria-ukrainskogo-tb-12/>> [Accessed 10 October 2022].
- Snitko, O., 2022. Bezkoshtovnyi futbol v UPL zakinchysia, zalyshyvsia lyshe napivbezkoshtovnyi? [Is free football in the UPL over, only semi-free football left?] *Sport.UA*, [online] 29 August. Available at: <<https://sport.ua/uk/news/594097-besplatniy-futbol-v-upl-zakonchilsya-ostalsya-tolko-polubesplatniy>> [Accessed 06 September 2022].
- Usyk, V., 2012. Sportyvna zhurnalistyka: Ukraina vs Rosiia. Chastyna druha. Futbolni prohramy [Sports journalism: Ukraine vs. Russia. Part two. Football programs]. *Ukrainefootball*, [online] 25 November. Available at: <<http://www.ukrainefootball.net/stati/sportivna-jurnalstika-ukrana-vs-rosya-chastina-druga-futboln-programi.html>> [Accessed 10 October 2022].

SPORTS COMMENTARY ON UKRAINIAN TELEVISION BROADCAST

Petro Maha^{1a}, Vasyl Bohaichyk^{3a}

¹ People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Cinema and Television Arts;
e-mail: petromaga@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3168-9088

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: v.bohaychuk1811@gmail.com; ORCID: 0000-0003-4430-6100

^a Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to study the history of sports broadcasting in Ukraine and the formation of the commentator profession; to find out the specifics of sports television and the methods of its influence on the Ukrainian audience; to identify the skills required in the work of sports reporters and commentators; to analyze modern technologies for improving voice and diction and to structure the components that influence the formation of high-quality audiovisual material. **Research methodology.** The following research methods were used in writing the article: analysis and synthesis (the work of sports TV channels in Ukraine was analyzed and systematized), comparative approach (parallels were drawn between the work of public and private broadcasters), generalization (conclusions have been drawn based on the literature); systematization (all information collected during the research was systematized). **The scientific novelty** of the results obtained is the study of the history of sports broadcasting in Ukraine, as well as the ratings of popular TV channels broadcasting football matches, the analysis of modern sports TV channels and their interaction with the viewer, and the evaluation of the work of well-known Ukrainian sports commentators. With the help of theoretical analysis of audiovisual material, the factors that develop the professional suitability of individual television specialists are described. **Conclusions.** Using the audiovisual content analysis, the article describes the constituent aspects of television journalist work and commentary. The main components to be a part of modern competitions on the air are considered. The history and state of Ukrainian sports broadcasting are studied. Methods of audience retention were analyzed. The factors affecting the quality of the content and the methods of influencing the audience have been clarified. Ways to improve TV stories and comments have been identified.

Keywords: sport; television; news; commentator; sports journalist; reportage; TV plot



DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279247

УДК 791.633-051:791.61"20"

**ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ
РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ В СУЧАСНІЙ КІНОІНДУСТРІЇ****Олена Венгер^{1а}, Максим Коцький^{2б}**¹ викладач кафедри тележурналістики та майстерності актора;
e-mail: vengerelena@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8520-9369² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: maxhtcrew@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0440-0349^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Київський університет культури, Київ, Україна**Ключові слова:**режисер;
режисерський задум;
кіноіндустрія;
кінофільм;
мистецтво;
інноваційні технології;
художній образ**Анотація**

Мета дослідження – проаналізувати тенденції та технології у сучасному кінематографі, які з'явилися в процесі технічного та цифрового прогресу. Дослідити особливості специфіки втілення художніх і технічних засобів реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії. Довести нерозривний зв'язок техніки (технічних засобів) та художньої творчості режисера. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні таких методів: теоретичного – для аналізу та систематизації літератури з проблеми дослідження; термінологічного – для уточнення базових понять (творчий задум, звук, колір, формат, монтаж, 3D-технології); аналізу та синтезу теоретичного та практичного матеріалу за темою «режисерський задум», що дали змогу розглянути об'єкт дослідження як у цілому, так і його проєкції. **Наукова новизна** полягає в новаторському підході до вивчення предмета дослідження, який знаходиться в міждисциплінарній області – між використанням сучасних технологій і режисерським мистецтвом. Акцентовано на синтезі різномірних за своїм походженням інструментів створення якісного продукту кіноіндустрії – від режисерського творчого задуму та написання сценарію до використання сучасних 3D-технологій у кіноіндустрії. Набули подальшого розвитку питання збереження балансу між комп'ютеризованим продуктом кіноіндустрії та традиційним; дотримання цього балансу, що залежить, з одного боку, від потреб цільової аудиторії, а з іншого – від втілення особистого режисерського задуму. **Висновки.** У статті проаналізовано художні та технічні засоби втілення режисерського задуму в сучасному кінематографі. За допомогою аналізу фахової літератури та джерел інформації доведено, що семіотичне поєднання

зображення і звуку, формату, кольору, монтажу та хронометражу кадру повинно кооперуватися з власним світобаченням режисера. Визначено чинники, які впливають на професійне застосування інноваційних технологій і водночас висвітлюють сюжет та ідею режисера.

Як цитувати:

Венгер, О. та Коцький, М., 2023. Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.83-91.

Формулювання проблеми

Науковий підхід до проблеми виникнення, формування та реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії є актуальним для багатьох світових науковців і дослідників.

Кінематограф існує вже понад століття, але з кожним новим етапом його розвитку виникає потреба в дослідженні художніх і технічних засобів втілення режисерського задуму відповідно до часу та тенденцій у кіно, специфіки художнього сприйняття та впливу кіномистецтва на особистість.

Індивідуальне бачення митця та втілення ідеї – головні складники фільму. Попри широкий спектр технічних інновацій та їх активне використання питання професійного залучення цих засобів режисерами з погляду мистецтвознавчого аналізу сьогодення залишаються малодослідженими, зокрема розкриття їх функціонального значення, впливу на глядача як в естетичному, так і у психологічному аспекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Для реалізації своїх творчих задумів режисери шукали нові образотворчі засоби, новий погляд на застосування технічних засобів, конструювання фільму, аудіовізуальну культуру.

До проблеми втілення режисерського задуму зверталися О. Безручко та В. Чайковська (2020). У своїх роботах науковці доводять, що сучасна кіноіндустрія має змогу точно документувати різні образи дійсності за допомогою технічних засобів.

Релевантна описаній вище проблематиці думка В. Фішера (2021), який зазначав, що саме інноваційні технічні засоби та спеціальні ефекти набувають дедалі більшої значущості у створенні екранного твору, оскільки не обмежують можливості режисерів у втіленні загального художнього образу твору.

Ще один вагомий інструмент втілення загальної ідеї режисера розглядає у своїх наукових працях М. Мельник (2012; 2021). У його роботах підкреслюються техніко-виробничі якості режисера, здатність відчувати та аналізувати можливості звукової апаратури, здатність «оркеструвати» її для екранного втілення задуму.

В. Горпенко (2000) та Р. Ширман (2019) зазначають, що роль інформаційної функції аудіовізуальної культури важко уявити поза зв'язком із семіотичною функцією. Автори наполягають, що останніми десятиліттями цей зв'язок посилюється завдяки комп'ютерній техніці.

Майстри кіно прагнуть по-новому осмислити закони кінодраматургії. Відомий український кінознавець

Г. Десятник (2018) присвятив свої дослідження питанню драматургічного підходу до створення телепередач чи фільмів. У своїй роботі він чітко формулює принципи створення драматургом словесних образів, які розраховані на аудіовізуальне втілення режисером.

Кінознавці досліджували та продовжують досліджувати нові сфери образності та змісту, стилю та форм втілення режисерського задуму.

Мета статті – проаналізувати тенденції та технології у сучасному кінематографі, які з'явилися в процесі технічного та цифрового прогресу. Дослідити особливості специфіки втілення художніх і технічних засобів реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії. Довести нерозривний зв'язок техніки (технічних засобів) та художньої творчості режисера.

Основний матеріал дослідження

Те, що заведено називати «сучасністю», коли йдеться про досвід радикальних змін у відчутті часу та простору, і той шок, що ми відчуваємо від постійного прискорення нашого життя та диверсифікації нових моделей соціального досвіду, сформований технологічними медіа (Lastra, 2000, p.4). Цю думку розкрито у статті «Звукові технології та американське кіно: сприйняття, репрезентація, сучасність», що стосується екранної культури, зокрема кінематографа, в якому за останні півстоліття відбулися зміни, що радикально вплинули на сприйняття екранного простору та часу.

Слід зауважити, що сучасний кінематограф став більш технічним, технологічним і різноплановим, адже телевізійна техніка постійно вдосконалюється. У цьому процесі бере участь

величезна кількість компаній, тисячі фахівців з електроніки, оптики, світлотехніки, запису зображення та звуку. У вік інформаційних технологій, де відбувається постійний обмін інформацією за допомогою інтернету, з'явилася потреба в оновленні та подачі інформації високої якості.

З розвитком кінематографа режисери та оператори шукали нові прийоми та методи зйомки, розробляли нові технічні пристрої та обладнання. Будь-яке зображення на екрані уособлює певний творчий задум автора та відповідні зображення предмета, явища чи події. Загалом екранне мистецтво, як вказано у роботі О. Безручка та В. Чайковської (2020) «Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні», є складне багатокomпонентне явище, яке використовує величезний арсенал образотворчих і виражальних засобів і прийомів, завдяки яким створюється образ дійсності (с.65).

У роботі «Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу» М. Мельник та В. Фішер (2021) зауважують, що детальний аналіз сучасного стану кіноіндустрії, здобутки інноваційних можливостей, окремих їх складників по-новому висвітлюються у сфері творчих і технічних процесів. Вони дають змогу митцям вести пошук механізмів створення якісно нових, нестандартних творчих рішень, прийомів, які втілюються через своєрідну інтерпретацію в кіно-, телемистецтві (с.49). Також вони зазначають, що «сучасні режисери використовують у своїх творчих практиках різноманітні ілюстративно-образні методи та засоби для втілення сценарної концепції й режисерського задуму, адже сутність естетичного аспекту полягає

у зоровому та чуттєвому сприйнятті цілісної художньої ідеї шоу» (Мельник та Фішер, 2021, с.50).

Якщо ці методи диференціювати щодо практичної розробки задуму та принципів організації матеріалу для подальшої постановки, то їх варто зарахувати до просторово-часових. За формою чуттєвого сприйняття глядачем – до зорово-слухових (Мельник та Фішер, 2021, с.50). Отже, режисер вже на етапі зародження ідеї вдається до питання втілення свого задуму. Механізми реалізації творчого задуму, ретельно підібрані стосовно кожного практичного випадку, є основою вибудовування глядацького сприйняття саме під тим кутом, що потрібен режисеру, а відтак стають незамінним творчим інструментарієм в арсеналі творців фільмів. На думку Т. Совгири (2018), викладеній у монографії «Роль техніки і технології у мистецтві», до основного практичного арсеналу режисерів належить і монтаж, який визначає, з якою швидкістю розкриватиметься сюжет, чи стає визначальним фактором для конструювання звукового супроводу стрічки. Для художніх творів режисери використовують різноманітні найсучасніші техніки монтажу та відеографіки. В інформаційних матеріалах телевізійники користуються обмеженим арсеналом таких прийомів, саме тому засоби монтажу залишаються одними з головних зображально-виражальних прийомів на телебаченні (с.243).

Сьогодні посилюється розповсюдження маніпулятивних практик, пов'язаних із використанням прийомів монтажу. У результаті автори матеріалів можуть змінити чи створити неправдивий образ дійсності на екрані. Під час монтажу працівники телеканалів зміщують акценти, корегують зобра-

ження та звуки, змінюють порядок, хронологію подій чи руху кадрів.

Звуковий супровід може поєднуватись із зображенням методом контрапункту, або ж вдаватись до протилежного методу, повторюючи візуальний ряд з метою підсилення драматургії. За О. Безручком та В. Чайковською, існує безліч способів втілення режисерського задуму в аудіовізуальний твір, але який засіб вибере для себе режисер, вирішить подальший вплив на глядача. Плідний задум дає змогу створити по-справжньому оригінальний мистецький твір. Яскраве, точне й 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 і вміння задля загального успіху (Безручко та Чайковська, 2020, с.65).

Технічні можливості дають змогу знаходити інноваційні рішення та наділяти твір новими виразними засобами. Наприклад, електронні інструменти володіють розширеною гамою звуків, які можна доповнити віджеїнгом за допомогою 3D-технологій. Також цікавою видається здатність до наслідування звучання різних традиційних інструментів, додаючи при цьому у звучання нові тембри. У поєднанні зі світловими спецефектами (лазерними, піротехнічними тощо) при трансляції на LED-екранах утворюється нова образність і виразні можливості. Зазначимо, що образність, художність і виразність надають сучасним екранним творам надзвичайної емоційної сили, тому форма художніх явищ визначається методами професійної

організації матеріалу, за якими розкривається ідейний зміст (Мельник та Фішер, 2021, с.50).

Доцільно зауважити, що пропрацьований задум режисера дає змогу узгодити роботу колективу, роблячи її сповненою змістом, зрозумілою та ефективною для кожного учасника. Р. Ширман та Д. Сиз у публікації «Особливості специфіки втілення режисерського задуму екранного твору» (2019) зазначають: «Народження режисерського задуму – це миттєвості високої творчості. І що особливо цікаво – творчості індивідуальної. Тут режисер найбільше розкривається як творча особистість» (с.8). Отже, індивідуальність митця здатна розкритись у процесі реалізації задуму. Вибір виразних засобів буде відрізнитись залежно від видової типології та жанру стрічки, апелювати до різних емоцій залежно від вибору монтажних прийомів і засобів. Глядач може спостерігати за життям героїв на екрані довго й детально, або підглядати за історією людей чи тварин, весь час відчуваючи нервову напругу від страху бути поміченим (Безручко та Чайковська, 2020, с.70). У такому разі монтаж буде динамічним, а на екрані буде багато предметів, які закриватимуть частину кадру.

Відтак вибір засобів зйомки та монтажу вже є проявом індивідуального бачення історії режисером. І залежно від міри відвертості автори стрічки будуть реагувати на події в кадрі, демонструючи це на екрані.

Кінознавець Г. Десятник (2018) у роботі «Професія: режисер кіно і телебачення» висловлює думку, що «режисура є процесом безперервного внутрішнього збагачення і реалізувати його можна лише через поєднання вмінь, бажань і дій» (с.18). Зауважимо,

що особливості втілення задуму режисера суттєво відрізняються на телебаченні та у різних видах кінематографа. На нашу думку, слід розділити телевізійні фільми та ефірні програми. Відповідно, творчі задачі постають перед режисером інакше, ніж у кіно. Зокрема, він має досягти максимальної кореляції із бажанням глядача, щоб зберегти високі рейтинги прайм-тайму. Отже, кожне шоу необхідно робити актуальним, а основна мета режисерського задуму – динамічно рухати сюжет.

У вищезгаданій роботі Г. Десятник (2018) 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» (с.17). Власне, режисер разом зі своєю командою сполучає як художні, так й інформаційні складові у синтетичний продукт – видовище, котре за своєю сутністю є багатокомпонентним і складним. Постановка задачі для режисера ставиться на основі розуміння початкового задуму та кінцевої мети програми, екранного часу, виділеного на трансляцію, спрямування на аудиторію. Це забезпечує досягнення основних цілей – створення якісного контенту та збору рейтингів.

У монографічному дослідженні «Режисерське рішення екранного твору» Р. Ширман (2019) зазначає: «Чимало режисерів негативно ставляться до такого явища, як формат. І справді, як можна поєднати стандартизацію з унікальним мистецьким твором? Формат нібито нівелює творчі можливості, ро-

бити всі фільми схожими і навіть примітивними» (с.168). Проте існування цікавих телевізійних програм із високим рейтингом доводять, що вказаний Р.Ширманом термін може бути мистецьким. Робота оперує прикладами таких програм, як «Птаха-Гоголь» (2009) із ведучим Леонідом Парфьоном та британським документальним серіалом «Сила мистецтва» (2006) із ведучим Саймоном Шамою. Ці ілюстрації підтверджують тезу, що коректне втілення цікавого режисерського задуму можливе і на телебаченні. Швидкість і динаміка безпосередньо впливає на монтаж, а також на розгортання конфліктів між героями. Отже, режисер має проявляти навички швидкого реагування на події, вміння підлаштувати драматургію програми під нагальні вимоги, виокремлювати в процесі знімання рейтинговий матеріал та на його основі створювати концепції.

В.Горпенко (2000) в роботі «Архітектоніка фільму: Режисерські засоби та способи формування структури екранного видовища» зазначає, що «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 сценарієм і розкадровкою не було зафіксовано матеріал, він відрізнятиметься від задуманого. Отже, і в процесі збирання з'являтимуться нові рішення» (с.3). Тобто уже на перших етапах розробки екранного твору увага має бути приділена тому, щоб драматургія могла бути втілена максимально змістовно й отримала належне емоційне забарвлення.

В.Горпенко наголошує, що жанрова особливість фільмів впливає на спосо-

би зв'язку між кадрами. Відповідно до емоційного окрасу монтаж може мати різний ритм. Так, у хорорі буде змінюватись динаміка кадрів залежно від наростання напруги сюжету. У драмі швидка зміна кадрів не завжди доцільна. Аби ввести глядача у певний напружений стан, автор може звертатися до некомфортного монтажу. Але такі винятки із правил можливі лише тоді, коли режисер навмисно прагне досягти певного ефекту дисбалансу. Існують правила комфортного монтажу. Глядачу зручно сприймати фільм, коли склейки між кадрами не відвертають його увагу від сюжету (Горпенко, 2000, с.15).

У публікації «Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв» М.Мельник (2012) описала розбір матеріалу на частини та виокремлення з них головних, сюжетно-рушійних, аби потім знов зібрати воедино на монтажно-тонувальному етапі створення фільму (с.127). Варто наголосити, що режисеру важливо усвідомлювати, як буде виглядати майбутня картина, аби на зйомках розуміти, що потрібно знімати, а що жодним чином не увійде в полотно фільму. Тобто драматургія диктує майбутнє вирішення режисерського задуму через монтаж. Зауважимо, що драматургія є обов'язковою складовою будь-якого аудіовізуального твору. Без конфлікту фільм не може існувати. Через візуальне поєднання можна розкрити конфліктну складову. Через звуковий монтаж можна конфлікт підсилити, або показати з іншого боку. Способів поєднання зорового та слухового ряду існує безліч, але обраний режисером має посилювати драматургію твору.

У монографії «Режисерське вирішення екранного твору» зазначено, що чіткий, продуманий та унікальний за-

дум режисера сприяє продукуванню несподіваних і вдалих художніх засобів. По-справжньому оригінальний монтаж може бути здійснений тільки в рамках вартісного та наповненого задуму (Ширман, 2019, с.10).

У підсумку зазначимо, що монтаж є ключовим засобом поєднання думок режисера та колективу фільму в єдиний аудіовізуальний твір. Він слугує не тільки синтаксисом у розповіді історії, а й тригером певних емоцій. Режисери все більше експериментують із різними засобами монтажу на екрані, відтак сміливі режисерські вирішення стають прикладом того, як влучно донести ідею через кіно- чи телеекран.

Висновки

Кінематографічна реальність досі є тим феноменом, що однаковою мірою захоплює глядачів і дослідників. Унаслідок аналізу наукового доробку з теми дослідження можемо дійти до висновку, що є нескінченна кількість варіацій засобів для вираження конкретного режисерського задуму. Режисеру необхідно досягати макси-

мальної чіткості трансляції свого задуму при його перетворенні в аудіовізуальний твір. Це забезпечує творчій групі розуміння задач і напрямів розвитку на майданчику.

У роботі доведено, що задум режисера – найважливіший складник у створенні фільму, без якого екранний твір просто не буде існувати. Відповідно, для реалізації свого задуму режисер користується комплексом образно-виразних засобів. Зокрема, сучасні комп'ютерні технології в кіно стають основою образотворчого рішення режисера. Семіотичне поєднання зображення та звуку, колір, монтаж і хронометраж кадру – все це зіставляється зі світоглядом автора. Режисери повинні застосовувати новітні технології таким чином, щоб розширити уявлення про їх естетичні можливості в контексті екранного твору.

Перспективи розвитку та застосування сучасних художніх і технічних засобів втілення режисерського задуму різноманітні. Сфери застосування будуть розширювати горизонти світосприйняття та змінювати не тільки техніку, але й ареал її використання.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- 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.
- Горпенко, В.Г., 2000. *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища*. Автореферат доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Десятник, Г.О., 2018. *Професія: режисер кіно і телебачення*. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Мельник, М. та Фішер, В., 2021. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 39 (2), с.48-52.
- Мельник, М.М., 2012. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, с.126-130.

- Совгира, Т.І., 2018. Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 38, с.60-70.
- Фішер, В.М., 2021. Прагматичні аспекти інноваційних засобів виразності арт-проектів. *Грааль науки*, 1, с.552-553.
- 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.
- Ширман, Р., 2019. *Режисерське вирішення екранного твору*. Київ: Видавничий центр Київський національний університет культури і мистецтв.
- Lastra, J., 2000. *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.

REFERENCES

- Bezruchko, O. and Chaikovska, V., 2020. Osoblyvosti vtilennia rezhyserskoho zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezheni [Peculiarities of the realization of the director's idea in the observational documentary film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 3 (1), pp.65-74.
- Desiatnyk, H.O., 2018. *Profesiia: rezhyser kino i telebachennia* [Profession: film and television director]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Journalism.
- Fisher, V.M., 2021. Prahmatychni aspekty innovatsiinykh zasobiv vyraznosti art-proiektiv [Pragmatic aspects of innovative expressive means of art projects]. *Grail of Science*, 1, pp.552-553.
- Horpenko, V.H., 2000. *Arkhitektonika filmu: Rezhyserski zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha* [Film architecture: Director's means and ways of forming the structure of the screen spectacle]. Abstract of the Doctor of Art History. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
- Lastra, J., 2000. *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Melnyk, M. and Fisher, V., 2021. Khudozhno-estetychni aspekty innovatsiinykh tekhnolohii u rezhysuri shou [Artistic and aesthetic aspects of innovative technologies in show directing]. *Current issues of the humanities*, 39 (2), pp.48-52.
- Melnyk, M.M., 2012. Profesiini yakosti rezhysera yak fakhivtsia stsenichnykh mystetstv [Professional qualities of a director as a performing arts specialist]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, pp.126-130.
- Shyrman, R. and Syz, D., 2020. Osoblyvosti spetsyfyky vtilennia rezhyserskoho zadumu ekrannoho tvor [Features of the specificity of the realization of the director's idea of a screen work]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 3 (1) pp.75-82.
- Shyrman, R., 2019. *Rezhyserske vyrishennia ekrannoho tvor [Director's decision of a screen work]*. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts
- Sovhyra, T.I., 2018. Vykorystannia tekhnichnykh mozhlyvostei vizualnogo mystetstva v stsenichnomu prostori [Using the technical capabilities of visual art in the stage space]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 38, pp.60-70.

ARTISTIC AND TECHNICAL MEANS OF REALIZING THE DIRECTOR'S IDEA IN THE MODERN FILM INDUSTRY

Olena Venher^{1a}, Maksym Kotskyi^{2b}

¹ Lecturer at the TV Journalism and Acting Skills Department;
e-mail: vengerelena@ukr.net; ORCID: 0000-0002-8520-9369

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: maxhtcrew@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0440-0349

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the trends and technologies in contemporary cinema that have emerged in the process of technical and digital progress and study the implementation specifics of artistic and technical means of realizing a director's idea in the modern film industry, and prove the inextricable link between the technique (technical means) and the director's artistic creativity. **The research methodology** consists of the following methods: theoretical – to analyze and systematize the literature on the research problem; terminological – to clarify basic concepts (creative idea, sound, colour, format, editing, 3D technologies); analysis and synthesis of theoretical and practical material on the topic of "director's idea", which made it possible to consider the object of research both in general and its projections. **The scientific novelty** lies in the innovative approach to studying the subject matter, which is in the interdisciplinary field – between the use of modern technologies and the art of directing. The emphasis is placed on synthesizing heterogeneous tools for creating a quality film industry product – from the director's creative idea and script writing to the use of modern 3D technologies in the film industry. The issue of maintaining a balance between a computerized film industry product and a traditional one was further developed; maintaining this balance depends, on the one hand, on the needs of the target public and, on the other hand, on the embodiment of the director's personal vision. **Conclusions.** The article has analyzed the artistic and technical means of realizing a director's idea in contemporary cinema. Through the analysis of professional literature and information sources, it has been proved that the semiotic combination of image and sound, format, colour, editing and timing of the frame should be combined with the director's worldview. The factors that influence the professional use of innovative technologies and simultaneously highlight the plot and idea of the director are identified.

Keywords: director; director's idea; film industry; film; art; innovative technologies; artistic image



DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279253

УДК 791:78.10]:008"195/200"

**КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ
ТЕХНОЛОГІЙ У МАСОВОМУ МИСТЕЦТВІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ****Ігор Печеранський***доктор філософських наук, професор;**e-mail: ipecheranskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1443-4646**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна***Ключові слова:**

аудіовізуальні
технології;
масове мистецтво;
музична культура;
художній продукт;
музично-художній
проект;
синтез технології
та мистецтва

Анотація

Мета дослідження – здійснити конкретизацію та експлікацію культуротворчого потенціалу аудіовізуальних технологій, визначити їх вплив на масове мистецтво в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. **Методологія дослідження.** У статті використані такі методи: культурно-історичний, за допомогою якого виокремлено основні еволюційні етапи технічних засобів й аудіовізуальних технологій; методи опису та аналізу, що дали змогу розкрити процес творення масових художніх продуктів за допомогою аудіовізуальних технологій; принцип синергізму як інструмент пізнання взаємоузгодження та взаємовпливу культури і технологій під час становлення масового мистецтва в другій половині минулого століття. **Наукова новизна.** У статті вперше розкрито й розглянуто культурологічний потенціал аудіовізуальних технологій зазначеного періоду та експліковано пов'язані з ними трансформаційні процеси в масовому мистецтві. **Висновки.** З'ясовано, що феномен масового мистецтва на сьогодні функціонує в складному технологічному режимі, котрий утворився в минулому столітті і продовжує нині розроблятися та функціонувати на глобальному індустріальному рівні. Доведено, що завдяки таким винаходам і технологіям, як компакт- і DVD-диски, персональна обчислювана техніка, магнітний аудіозапис, магнітний звукознімач і електрогітара, CGI-анімація, диджиталізація, потокові мультимедіа і саунд-дизайн та ін., виникали та розвивалися різні форми, види та самостійні жанри масового мистецтва (рок-культура, Net Art, шоу-програми, 3D-відеомепінг), підсилювався естетично-емоційний досвід користувачів аудіовізуального продукту, а також з'являлися нові професії та фахівці (аніматор, звукорежисер, продюсер та ін.), котрі опікуються експлуатацією та вдосконаленням аудіовізуальної апаратури з метою створення різноманітної художньої продукції різних форматів у майбутньому.

Як цитувати:

Печеранський, І., 2023. Культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.92-104.

Формулювання проблеми

Активізація технологічного прогресу в другій половині XX ст. спричинила те, що згодом американський соціолог і культуролог Е.Тоффлер назвав «третьою хвилею» (The Third Wave), яка супроводжувалася парадигмальними змінами у «техносфері» та інформаційно-цифровою революцією. Остання й призвела до появи пост-, або надіндустріальної цивілізації, для якої характерні глобалізація, уніфікація, диверсифікація суспільства, прискорення змін, інноваційний «бум» та ін. (Toffler, 1980; Печеранський, 2016). Сьогодні вивчають наступну фазу «нанореволюції», або ж «четвертої промислової революції», котра змінює світ на наших очах за допомогою штучного інтелекту, блокчейну, нано- та біотехнологій (Samans, 2019; Uchechukwu et al., 2021).

Зазначений інтенсивний розвиток охопив також сферу телекомунікаційних й аудіовізуальних технологій, поступ та операціоналізація яких суттєво вплинули на створення, реалізацію й сприйняття художніх творів. Вони сприяли уніфікації та глобалізації цих процесів, створивши умови для появи та розвитку нових видів і жанрів мистецтва, передусім у сфері масової культури. Тому, коли йдеться про технології тиражування та комунікації в аудіо- та відеодисках, комп'ютерних файлах з елементами інтерактивності, відеокліпи, окремі телеканали (на кшталт MTV), телеверсії класично-концертного жанру, нові синтезовані

музично-мистецькі твори (наприклад, електронна феєрія, піромузичне шоу та світломузичний спектакль), варто розуміти, що в цьому аспекті аудіовізуальні засоби сильно впливають на якість створюваної ними художньої продукції, а також стають важливим чинником генерування нових жанрів і конституювання онтоестетичних засад масової культури та мистецтва другої половини XX – початку XXI ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Зарубіжні та українські вчені у своїх працях звертаються до цієї проблеми, зокрема, зазначимо спроби китайських авторів Ю. Го, Д. Ван і В. Цуй (Guo, Wang and Cui, 2014) дослідити естетику нових медіа, яка реалізує інтеграцію масової культури та культури постмодерну, сприяє віртуалізації розвитку майбутнього мистецтва і змінює естетичну теорію та естетичну практику. В. Т. Сезар (César, 2018) описує програму постдокторських досліджень і підвищення кваліфікації «Mostra Goiás», розроблену в Папському католицькому університеті Гояс (Бразилія) та реалізовану в Федеральному університеті Ріо-де-Жанейро та Автономному університеті Барселони, яка присвячена використанню аудіовізуальної мови для популяризації місцевих культур через створення історичних реєстрів, пов'язаних із місцями встановлення мережевих онлайн-систем. Е. Мазірська, Л. Гіллон, Т. Рігг та ін. (2018) пропонують цікавий огляд популяр-

ної музики у постцифрову добу. Професор музики в Університеті Мурсії (Іспанія) Е. Енкабо є автором цікавих досліджень, в одному з яких (Encabo ed., 2021) розкриває значення музики сьогодні, де акцентує на важливості цього виду мистецтва в аніме-медіа, ролі мейнстримних телепрограм у забезпеченні «альянсу музики і зображення», а також на змінах та невідзначеності музичної індустрії в XXI ст. Х. Радігалес та І. Вільянуева-Беніто (Radigales and Villanueva-Benito, 2021) вивчають питання взаємодії опери та кінематографа, звертаючи увагу на виставкові та дистрибутивні аспекти представлення музичного театру на великому екрані сьогодні (від прямих трансляцій до використання екрана в сучасних оперних постановках).

Щодо спроб українських авторів, то О. Мусієнко (2019) наголошує на наростаючій популярності відеохостингів (YouTube, TikTok, Instagram), які чинять сильний вплив на життя сучасного суспільства і культури. А. Тормахова (2020) аналізує специфіку аудіовізуальних проявів напряму К-рор, виділяючи аспекти, які підкреслюють взаємодію традицій та новацій в межах цього культурно-мистецького явища. А. Доколова (2020) розглядає особливості формування проєкційного мепінгу як синтезу технології та мистецтва, досліджує формування та розвиток 3D Video Mapping як унікального напряму аудіовізуального мистецтва. О. Безручко та О. Анікіна (Bezruchko and Anikina, 2021) вивчають види сучасного аудіовізуального мистецтва, їх вплив на людську свідомість і сучасні мистецькі тренди, зміни, які сучасні технології спричиняють у давно відомих формах, таких як кінокартини чи відеоігри.

Як бачимо, вивчення аудіовізуальних технологій, морфології та культури набирає обертів як у всьому світі, так і в Україні, перетворюється на один із найперспективніших напрямів культурологічних і мистецтвознавчих студій. Водночас невирішеним залишається культуротворчий потенціал сучасних медіа- та аудіовізуальних технологій, які мали і досі зберігають величезний, по суті революційний, вплив на розвиток сучасного мистецтва і ревіталізацію його класичних зразків як на межі XX–XXI ст., так і в новому тисячолітті. Це лише доводить актуальність цього дослідження.

Мета статті – здійснити конкретизацію та експлікацію культуротворчого потенціалу аудіовізуальних технологій, визначити їх вплив на масове мистецтво у другій половині XX – на початку XXI ст. Задля цього використано такі методологічні підходи та прийоми: культурно-історичний підхід, який допоміг виокремити основні еволюційні етапи технічних засобів і аудіовізуальних технологій; методи опису та аналізу, що дали змогу розкрити процес творення масових художніх продуктів за допомогою аудіовізуальних технологій; принцип синергізму як інструмент пізнання взаємоузгодження та взаємовпливу культури і технологій під час становлення масового мистецтва в другій половині минулого століття.

Основний матеріал дослідження

Хотілося б почати з, по суті, аксіоматичного на сьогодні тезису, перевіреного часом: технології аудіовізуальної комунікації ініціювали процеси глобалізації культури, породивши феномен «екранної культури» як ключовий механізм формування та трансляції

норм і цінностей, що становлять основу окремих соціокультурних процесів, масової культури і мистецтва. Компакт- і DVD-диски, вінілові пластинки, комп'ютерні файли, уніфікація способів формування звуку та зображень на основі цифрової обчислювальної техніки, Digital Audio Workstation, 3D-відеомеппінг, потокові мультимедіа і саунд-дизайн в екранних мистецтвах – практичне підтвердження вищеведеного тезису. Актуальності та прикладного значення набуває розроблена В. Беньяміном (2002) теорія вирішального перелому в розвитку творчості та сприйняття мистецтва, пов'язана з техніко-технологічним опосередкуванням мистецьких процесів, внаслідок якого зникає онтологічна та естетична відмінність між оригіналом і репродукцією: «З появою різноманітних методів технічного репродукування мистецького твору його експонованість виросла настільки, що кількісний зсув від одного полюсу мистецького твору до іншого... обернувся якісною зміною його природи» (с.62).

Технологічний прорив спричинив справжній аудіовізуальний бум у ХХ ст., який мав величезні наслідки для розвитку аудіовізуальної та креативної індустрії (Печеранський, 2022). Його перші «симптоми» – поява кінематографа (брати Люм'єри) та радіотелеграфу (О. Попов і Г. Марконі) у 1894 та 1895 рр., екранної інформації у 1902 р. (брати Пате та їх «Pathé-journal»), винаходи електронних ламп (діодної Д. Флемінгом у 1904 р. та тріодної Л. де Форестом у 1906 р.), способу освоєння (відображення) зіграного та реального матеріалу Д. Гріффітом, германієвого (напівпровідникового) діода, а ще у 1947 р. і точкового тріода (транзистора) Дж. Бардіном, В. Шоклі та

В. Браттейном – поширилися та почали стрімко прогресувати у другій половині минулого століття за допомогою нових інформаційних технологій на базі ЕОМ та персональної обчислювальної техніки. Згодом «пророк з Торонто» М. Маклуен (McLuhan, 1964) писатиме про нову реальність внаслідок подальшої технопроекції наших фізичних тіл завдяки електронним комунікаціям як інструменту «розширення» людини (Logan, 2019), а Е. Тоффлер (Toffler, 1980) – про комп'ютер як засіб відновлення розбитої на уламки культури.

Технологічні засоби та технології все глибше інтегруються у виробництво аудіовізуальних інформаційних продуктів, наприклад, у культурно-мистецькій сфері настільки, що забезпечують буття художнього твору впродовж усього його життєвого циклу. Розглянемо кілька прикладів із масової музичної культури. Як-от, засоби звукозапису як чи не головна технічна новація ХІХ ст., що продовжила еволюціонувати і в наступному сторіччі: від удосконалення та операціоналізації ідеї механічного звукозапису відповідно до мистецьких запитів американським винахідником Е. Берлінером, які уможливили тиражування записів у вигляді грамофонних пластинок з фрагментами опер до впровадження у 40-х рр. магнітного аудіо-запису як революційної передумови для появи якісно нових форм і жанрів мовлення, та на початку 70-х рр. випуску котушкових побутових магнітофонів класу High Fidelity, більш відомих під аббревіатурою Hi-Fi, завдяки розробці нових магнітних стрічок та впровадженню шумозниження Dolby (Thompson, 2011). З часом смуга відтворюваних частот цих магнітофонів зросла до 20000 Гц, динамічний діа-

пазон досяг 50 дБ, а на плівці можна було змінювати записи, тобто музика набувала транзитних характеристик, що створило зовсім нову ситуацію в культурі.

Регулярна фіксація та трансляція в ефірі звукозапису подій суспільного життя не лише сприяли розвитку музичного мовлення, радіодраматургії і радіопубліцистики, але й дали змогу зберігати та використовувати як постійний фонд зразки виконавської майстерності, фольклору, театрального мистецтва. Прийшло усвідомлення, що за допомогою радіо можна як ефективно рекламувати нові платівки та магнітофонні записи, так і визначати мистецькі тенденції й формувати естетичні смаки аудиторії (Tschmuck, 2006, p.30).

1967 р. вийшов восьмий альбом британського рок-гурту The Beatles «Оркестр клубу самотніх сердець сержанта Пеппера», записаний з використанням моно-, стереомагнітофонів і технології проміжного зведення на чотиридоріжковий магнітофон, що дозволило досягти високої якості та виявилось поворотною точкою в історії поп- та рок-музики з акцентом саме на студійних записах. А також відбулася презентація японської фірми NHK власне цифрового магнітофона зі стрічкою 19 мм завширшки, що покращувало звук, як порівняти з аналоговими пристроями (Fine, 2008).

У 1972–1977 рр. була розроблена ціла низка цифрових магнітофонів, а у 1979 р. фірми Mitsubishi та Matsushita виготовили цифровий звукозаписувальний апарат із нерухомою магнітною головкою і стрічкою 6,3 мм завширшки, завдяки якому з 16 по 26 жовтня був здійснений запис концертів симфонічного оркестру Бер-

лінської філармонії під керівництвом Г. фон Караяна у Токіо.

Також важливо не забувати про появу на початку 80-х рр. XX ст. цифрових компакт-дисків (CD), які прийшли на заміну довгограючим (LP) грамплатівкам на 33 обертання за хвилину, спричинивши справжню революцію. До 1988 р. світові продажі CD за своїми обсягами в рази перевищували традиційні вінілові альбоми (Southall, 2009). Наступним кроком був випуск у 1998 р. MP3-плеєра, в якому інформація зберігалася в меншій за розміром флеш-карті, виготовленій із застосуванням напівпровідникових елементів пам'яті. Ну і також впровадження довгограючих компакт-дисків з різним ступенем стиснення звуку (MP3, MPEG-4).

Вагомий масово-художній ефект мала еволюція засобів звукопідсилення: починаючи з першого рупорного гучномовця, запатентованого Е. Сіменсом у 1878 р., розроблених у 1920-х рр. багатокаскадного підсилювача низької частоти, конденсаторного мікрофона, балансно-арматурного гучномовця, і продовжуючи конструюванням у 1924 р. Л. Лоером першого магнітного звукознімача, а з 1931 р. масовим продажем компанією Rickenbacker International Corporation електрогітари – винаходу, який мав революційний вплив на розвиток музики та рок-субкультури (Yancheva, 2013). Сучасний дослідник В. Ф. Данакер (Danaher, 2014) позначив її статус терміном «культурна ікона». І з таким статусом важко не погодитись, якщо, наприклад, взяти до уваги Woodstock Music and Art Festival у 1969 р., на якому американський рок-музикант Дж. Гендрікс вперше повною мірою продемонстрував акустичні можливості електрогітари, а також була використана схема

з трьома окремими системами звукопідсилення (звичайний «блеклайн», велика система для аудиторії та мала, повернута на артистів).

Експерименти зі звуковою системою великої потужності каліфорнійської групи Grateful Dead, в результаті яких створена «Стіна звуку» (Wall of Sound) (Moorefield, 2010); заміна елементної бази на процесори обробки сигналу та мікшерні пульти; широке застосування радіопередавальних мікрофонних систем; поява комп'ютерного інтерфейсу та дистанційного керування приладами, що базується на цифровій технології доставки сигналу; активне впровадження на початку XXI ст. лінійних масивів, а також інноваційний підхід родоначальника «лінійного» напрямку в акустиці К. Хейла щодо підсилення звуку та його останні ідеї до об'єктно орієнтованого аудіо – ці та інші «віхи» в еволюції аудіовізуальних технологій надали звукорежисерам та артистам нові художні засоби обробки вербальних і музичних сигналів, що продовжують змінювати індустрію та пов'язане з нею мистецтво сьогодні.

Ще один напрям розвитку аудіовізуальної техніки, який мав величезний вплив на розвиток масового мистецтва – це впровадження засобів комп'ютерної графіки та анімації, мультимедійних технологій. У своїй ґрунтовній розвідці М. А. Хеджін Юн (Yoon, 2008) розкрив масштабність коеволуції і взаємоінтеграції анімації з телерадіо- та кіноіндустріями, її вплив на мистецтво кіно, особливо, коли йдеться про другу половину XX ст. Це завдяки новому технологічному прийому: зображенню, згенерованому комп'ютером (computer-generated imagery – CGI), яка спочатку розроблялася переважно в університетах

для академічних цілей у межах співпраці ІТ-експертів та мистецтвознавців. Проте згодом, у 1973 р. з'являються кінострічки «Західний світ» та «Голод», де остання була першою на базі 2D computer-generated imagery, номінованою Американською Академією кінематографічних мистецтв і наук (Jones and Oliff, 2007, p.52).

Ще одним підтвердженням ефективності CGI-анімації є її використання у сиквелі «Світ майбутнього» (1976), «Зоряних війнах» (1977) Дж. Лукаса та «Близьких контактах третього ступеня» (1977) С. Спілберга, таких фільмах, як «Трон» (1982) С. Лісбергера, «Зоряний шлях 2: Гнів Хана» (1982) Н. Мее-ра, «Останній зоряний боєць» (1984) Н. Касла, «Американський хвіст» (1986) Д. Блута, анімаційно-ігровому фільмі «Хто підставив кролика Роджера» (1988) Р. Земекіса. З виходом 1989 р. повнометражного анімаційного фільму «Русалонька», а у 90-х рр. стрічок «Красуня і Чудовисько», «Аладдін» та «Король Лев» – почалась нова ера мультфільмів. Надалі використання техніки CGI в науково-фантастичних фільмах та інших стрічках, – з огляду на особливості виробничого процесу, який на етапі концептуалізації починається з 2D-анімації, а після задовільного дизайну персонажів вдаються до моделювання в 3D (Wright, 2005, p.72), – зумовило комерційний успіх, якщо звернутися до американського кіноринку початку XXI ст. (Yoon, 2008, p.33), та змінило естетичні смаки аудиторії. Вже в наступних десятиліттях з появою кожного нового фільму комп'ютерні технології (виробництва фільмів) вдосконалювалися і зараз аудіовізуальна продукція на основі цих технологій представлена великою кількістю стрічок, телепрограм,

телевізійних відеороликів і відеокліпів та ін.

Аудіовізуальні технології є також одним із важливих чинників генерування численних синтезованих музично-художніх проєктів, зокрема сучасного концерту та його видів (концерт-мітинг, театралізований концерт, «салютний» концерт, рок-концерт, глобальний концерт та ін.), що можуть змінювати структуру, зміст і форму. Технічні засоби здатні розкривати різні сторони концерту, дозволяючи відчувати його «відтінки» як від особистої присутності, так і від сприйняття по радіо чи телебаченню онлайн та у записі. З часом естрадний концерт трансформувався у вокально-танцювальне світлозвукове шоу. З останнього найвідомішого – це світовий тур «The Expedition Tour in Europe» гурту Ateez у 2020 р. з такими шоу-програмами. Чи згадані відеокліпи, які є органічною формою мистецького синтезу у сфері масової культури, що стирає межі популярного та езотеричного, масового та елітарного, електронного та живого. Відзначимо такі шедеври, як «Video Killed the Radio Star» гурту Багглз (1980), «Thriller» Майкла Джексона (1982), «Take On Me» гурту А-На (1985), «Sledgehammer» (1986) Пітера Габріеля, «November Rain» гурту Guns N' Roses (1992), «Fell in Love with a Girl» гурту The White Stripes (2002), «Wide Open» гурту Chemical Brothers (2015) та ін. Звісно ж, перелік синтезованих мистецьких проєктів можна продовжувати: рок-опера, світлозвукоспектакль та електронна феєрія, лазерне та льодове шоу, сінемафонія, відеоарт і відеомепінг та ін.

Щодо мультимедійних технологій та «мультимедіатизації мистецтва», то їх потрібно розглядати у тісному зв'язку з концептами «медіакультура» та

«імідж-культура» як ключовими маркерами терміносистеми культуральних студій у XXI ст. (Jansson, 2002; Моженко, 2015; Hodgkinson, 2017). Це історія про доволі стрімку коеволюцію і взаємну колаборацію інтерактивності та цифрового досвіду з культурно-мистецьким простором. Результати цієї колаборації, яка досі триває, продуктивні та продовжують вивчатися сучасними дослідниками. Якщо брати до уваги режисуру та сценічне мистецтво, то необхідно звернути увагу на технологію «прорізання» за кольором (застосовується в кінематографі та на телебаченні), голографічну проєкцію і впровадження мобільних технологій задля створення атмосфери інтерактивності. Зауважимо, що остання сьогодні перетворюється на провідний метод культури, спосіб роботи в мережі Інтернет і принцип існування творчої діяльності в умовах глобалізації.

У колективній праці «Популярна музика в постцифрову епоху: політика, економіка, культура і технології» (Mazierska, Gillon and Rigg eds., 2018) автори наголошують, що музика нині перебуває в авангарді технологічних, політичних, економічних і культурних змін, є привілейованою формою культурної практики, де зміни в способі виробництва відчуються задовго до їх настання. Особливу увагу автори звертають на феномен «конвергентної диджиталізації» (convergent digitization), як точки, в якій поєднуються різні способи оцифрування, що досягає кульмінації з появою персональних обчислювальних девайсів. У музиці це проявляється через «де-матеріалізацію об'єктів», що містять записану музику – від об'єкта, через файл, до потоку. Так, наприклад, Apple і Spotify не лише отримують зиск від

підписок, але й від продукту (несвідомої) праці слухачів: даних. Також ретельно аналізується опція алгоритмічного курування, пов'язана зі стрімінговими платформами, й породжує ефект «камери відлуння», посилюючи певні стилі та жанри, відтворюючи їх як пропозиції, ігноруючи інші після однієї появи в списку відтворення (Mazierska, Gillon and Riggs eds., 2018, p.269).

Без сучасних аудіовізуальних технологій неможливе і Net Art (мережеве мистецтво) або, як його ще називають, «цифрове мистецтво». Воно представлене широким спектром творів комп'ютерного мистецтва, що мають вільний доступ в мережі Інтернет, створені митцями за допомогою веббраузерів, кодів розробників, сценаріїв, пошукових систем, програм та багатьох інших онлайн-інструментів. Net Art стирає межі між мистецтвом, дизайном, соціокультурною та політичною активністю і комунікацією, актуалізує дискусії про авторство і транслокальність мистецтва. Його зв'язок зі світом мистецтва був незрозумілим, як і його природа в контексті авангардного мистецького руху. Художники-активісти в інтернеті впроваджують у практику нові та старі медіа, а також охоплюють різноманітну аудиторію, що було неможливо для масових рухів 1960-х і 1970-х рр. (Rajah, 2013; Tunali, 2016).

Висновки

Отже, аудіовізуальні технології відіграли одну із засадничих ролей у становленні та розвитку масової (популярної) культури та мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. Можливо, на перший погляд, це не зовсім помітно, але практично все масове мистецтво – у статті зо-

середжено увагу на музичній культурі та пов'язаних з нею засобах звукозапису та звукопідсилення, впровадженні засобів комп'ютерної графіки та анімації у кіномистецтві, мультимедійних технологіях і диджиталізації в мистецтві, впливові аудіовізуальних технічних засобів на генерування численних синтезованих музично-художніх проєктів – на сьогодні функціонує в складному технологічному режимі, котрий утворився в минулому столітті і продовжує нині розроблятися та функціонувати на глобальному індустріальному рівні. Такі винаходи й технології, як компакт- і DVD-диски, персональна обчислювана техніка, магнітний аудіозапис, магнітний звукознімач та електрогітара, CGI-анімація, диджиталізація, потокові мультимедіа і саунд-дизайн та багато ін., уможливили масове мистецтво як феномен. Одні з них відіграли, а деякі і досі продовжують відігравати культуротворчу роль, по суті, ініціюючи розвиток різних форм, видів і самостійних жанрів масового мистецтва (рок-культура, Net Art, шоу-програми, 3D-відеомеппінг), підсилюють естетично-емоційний досвід користувачів аудіовізуального продукту, а також зумовлюють появу нових професій (аніматор, звукорежисер, продюсер та ін.), представники яких поряд з авторами та виконавцями є повноцінними творцями аудіовізуального продукту і масового мистецтва, фахівцями з розвитку сучасних видів аудіо- та візуальної апаратури і покращення її технічних характеристик для створення різноманітної художньої продукції різних форматів у майбутньому.

Серед перспектив подальшого дослідження можна виокремити, по-перше, більш ґрунтовний культурологічний

і мистецтвознавчий аналіз окремих трендів і тенденцій в еволюції технічних засобів як чинника розвитку аудіовізуальних мистецтв, по-друге, порівняльна характеристика їх ціннісного потенціалу, а, по-третє, з'ясування не лише позитивних, а й негативних (деструктивних) наслідків використання технічних засобів і аудіовізуальних технологій у XX та XXI ст.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Беньямін, В., 2002. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. В: *Вибране*. Переклад з німецької Ю. Рибачук та Н. Лозинська. Львів: Літопис, с.53-97.
- Доколова, А.С., 2020. 3D-mapping як синтез технології та мистецтва: генеза, еволюція та актуальність у сучасному світі. *Мистецтвознавчі записки*, 37, с.10-15.
- Моженко, М.В., 2015. Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 33, с.91-98.
- Мусієнко, О., 2019. Відеохостинг як найбільш адаптивний елемент аудіовізуальної культури на сучасному етапі. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5 (4), pp.58-62.
- Печеранський, І.П., 2016. Постіндустріальна кратологія Е. Тоффлера. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*, 2, с.150-160.
- Печеранський, І.П., 2022. Аудіовізуальний бум XX століття та його наслідки для креативної індустрії. В: *Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології XXI століття*, Матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса, Україна, 14-16 вересня 2022 р. Одеса: Національний університет «Одеська політехніка», с.102-105.
- Тормахова, А.М., 2020. Напрямок К-роп та його роль у контексті сучасної аудіовізуальної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, с.14-19.
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4 (1), с.43-51.
- César, V.T., 2018. Audiovisual and media literacy to promote local cultures. *Communication, technologies et développement*, [online] 6. Available at: <<http://journals.openedition.org/ctd/607>> [Accessed 15 December 2022].
- Danaher, F.W., 2014. The Making of a Cultural Icon: The Electric Guitar. *Music and Arts in Action*, 4 (2), pp.74-93.
- Encabo, E. ed., 2021. *My Kind of Sound: Popular Music and Audiovisual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Fine, T., 2008. The Dawn of Commercial Digital Recording. *Association for Recorded Sound Collections (ARSC Journal)*, [online] 39 (1). Available at: <https://www.aes.org/aeshc/pdf/fine_dawn-of-digital.pdf> [Accessed 15 December 2022].
- Guo, Y., Wang, D. and Cui, W., 2014. The Study of New Media Art Aesthetic. In: *ICELAIC 2014: International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication*. Zhengzhou, China, 5-7 May 2014. Published by Atlantis Press, pp.451-453.
- Hodkinson, P., 2017. *Media, Culture and Society: An Introduction*. 2nd ed. London: Sage Publications.
- Jansson, A., 2002. The Mediatization of Consumption. *Journal of Consumer Culture*, 2 (1), pp.5-31.
- Jones, A. and Oliff, J., 2007. *Thinking Animation: Bridging the gap between 2D and CG*. Boston: Thomson Course Technology.

- Logan, K.R., 2019. Understanding Humans: The Extensions of Digital Media. *Information*, [online] 10 (10), Art. 304. Available at: <<https://www.mdpi.com/2078-2489/10/10/304>> [Accessed 15 December 2022].
- Mazierska, E., Gillon, L. and Rigg, T. eds., 2018. *Popular Music in the Post-Digital Age: Politics, Economy, Culture and Technology*. New York: Bloomsbury Academic.
- McLuhan, M., 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Moorefield, V., 2010. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.
- Radigales, J. and Villanueva-Benito, I., 2021. Technology, Audio-visual Adaptation and Cultural Re-education of Opera. *Tripodos*, 51, pp.131-142.
- Rajah, N., 2013. *Art After the Internet: The Impact of the World Wide Web on Global Culture*. [online] 5 November. Available at: <http://www.isoc.org/inet97/proceedings/G3/G3_1.HTM#r16> [Accessed 15 December 2022].
- Samans, R., 2019. *Globalization 4.0 Shaping a New Global Architecture in the Age of the Fourth Industrial Revolution*. World Economic Forum. [online] Available at: <https://www3.weforum.org/docs/WEF_Globalization_4.0_Call_for_Engagement.pdf> [Accessed 15 December 2022].
- Southall, B., 2009. *The Rise & Fall of EMI Records*. London: Omnibus Press.
- Thompson, M., 2011. *The Evolution and Decline of the Traditional Recording Studio*. Interview by Philip Kirby, 17th August 2011 GMT 16:30.
- Toffler, A., 1980. *The Third Wave*. New York: Morrow.
- Tschmuck, P., 2006. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht: Springer.
- Tunali, T., 2016. Net Art and Activism Net Art and Activism. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, [online] 3 (1), pp.1-8. Available at: <https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/12/SVACij_Vol3_No1-2016-Tijen-Tunali-Net-Art-and-Activism.pdf> [Accessed 15 December 2022].
- Uchekukwu, N., Nnamdi, C.N., Nweze, C.N. and Charles, U.N., 2021. Recent Progress and Applications of Industries 4.0 in Nano Era In: A Review. *Advances in Robotics & Mechanical Engineering*, [online] 3(2), pp.278-290. Available at: <<https://lupinepublishers.com/robotics-mechanical-engineering-journal/pdf/ARME.MS.ID.000159.pdf>> [Accessed 15 December 2022].
- Wright, J.A., 2005. *Animation Writing and Development. From Script Development to Pitch*. New York: Focal Press.
- Yancheva, Y., 2013. Rock Subculture In a Small Town – Forms and Strategies of Identification. *Euxeinos - Governance and Culture in the Black Sea Region*, 11, pp.17-28.
- Yoon, H., 2008. *The Animation Industry: Technological Changes, Production Challenge, and Global Shifts*. Dissertation, Doctor of Philosophy. The Ohio State University.

REFERENCES

- Beniamin, V., 2002. Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti [A work of art in the age of its technical reproducibility]. In: *Vybrane* [Selected]. Translated from German by Yu. Rybachuk and N. Lozynska. Lviv: Litopys, pp.53-97.
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4 (1), с.43-51.

- César, V.T., 2018. Audiovisual and media literacy to promote local cultures. *Communication, technologies et développement*, [online] 6. Available at: <<http://journals.openedition.org/ctd/607>> [Accessed 15 December 2022].
- Danaher, F.W., 2014. The Making of a Cultural Icon: The Electric Guitar. *Music and Arts in Action*, 4 (2), pp.74-93.
- Dokolova, A.S., 2020. 3D-mapping yak syntezy tekhnologii ta mystetstva: geneza, evoliutsiia ta aktualnist u suchasnomu sviti [3D-mapping as a synthesis of technology and art: genesis, evolution and relevance in the modern world]. *Notes on art criticism*, 37, pp.10-15.
- Encabo, E. ed., 2021. *My Kind of Sound: Popular Music and Audiovisual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Fine, T., 2008. The Dawn of Commercial Digital Recording. *Association for Recorded Sound Collections (ARSC Journal)*, [online] 39 (1). Available at: <https://www.aes.org/aeshc/pdf/fine_dawn-of-digital.pdf> [Accessed 15 December 2022].
- Guo, Y., Wang, D. and Cui, W., 2014. The Study of New Media Art Aesthetic. In: *ICELAIC 2014: International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication*. Zhengzhou, China, 5-7 May 2014. Published by Atlantis Press, pp.451-453.
- Hodkinson, P., 2017. *Media, Culture and Society: An Introduction*. 2nd ed. London: Sage Publications.
- Jansson, A., 2002. The Mediatization of Consumption. *Journal of Consumer Culture*, 2 (1), pp.5-31.
- Jones, A. and Oliff, J., 2007. *Thinking Animation: Bridging the gap between 2D and CG*. Boston: Thomson Course Technology.
- Logan, K.R., 2019. Understanding Humans: The Extensions of Digital Media. *Information*, [online] 10 (10), art. 304. Available at: <<https://www.mdpi.com/2078-2489/10/10/304>> [Accessed 15 December 2022].
- Mazierska, E., Gillon, L. and Rigg, T. eds., 2018. *Popular Music in the Post-Digital Age: Politics, Economy, Culture and Technology*. New York: Bloomsbury Academic.
- McLuhan, M., 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Moorefield, V., 2010. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.
- Mozhenko, M.V., 2015. Dyhitalizatsiia media i suchasna audiovizualna kultura [Digitization of media and modern audiovisual culture]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 33, pp.91-98.
- Musiienko, O., 2019. Videokhostynh yak naibilsh adaptivnyi element audiovizualnoi kultury na suchasnomu etapi [Video hosting as the most adaptive element of audiovisual culture at the current stage]. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5 (4), pp.58-62.
- Pecheranskyi, I.P., 2016. Postindustrialna kratolohiia E. Tofflera [E. Toffler's post-industrial cratology]. *Philosophy and political science in the context of modern culture*, 2, pp.150-160.
- Pecheranskyi, I.P., 2022. Audiovizualnyi bum XX stolittia ta yoho naslidky dlia kreatyvnoi industrii [The audiovisual boom of the 20th century and its consequences for the creative industry]. In: *Informatsiina osvita ta profesiino-komunikativni tekhnologii XX stolittia* [Information education and professional communication technologies of the 21st century], Proceedings of the XV International Scientific and Practical Conference Odessa, Ukraine, September 14-16, 2022. Odesa: Odessa Polytechnic National University, pp.102-105.

- Radigales, J. and Villanueva-Benito, I., 2021. Technology, Audio-visual Adaptation and Cultural Re-education of Opera. *Tripodos*, 51, pp.131-142.
- Rajah, N., 2013. *Art After the Internet: The Impact of the World Wide Web on Global Culture*. [online] 5 November. Available at: <http://www.isoc.org/inet97/proceedings/G3/G3_1.HTM#r16> [Accessed 15 December 2022].
- Samans, R., 2019. *Globalization 4.0 Shaping a New Global Architecture in the Age of the Fourth Industrial Revolution*. World Economic Forum. [online] Available at: <https://www3.weforum.org/docs/WEF_Globalization_4.0_Call_for_Engagement.pdf> [Accessed 15 December 2022].
- Southall, B., 2009. *The Rise & Fall of EMI Records*. London: Omnibus Press.
- Thompson, M., 2011. *The Evolution and Decline of the Traditional Recording Studio*. Interview by Philip Kirby, 17th August 2011 GMT 16:30.
- Toffler, A., 1980. *The Third Wave*. New York: Morrow.
- Tormakhova, A.M., 2020. Napriamok K-ror ta yoho rol u konteksti suchasnoi audiovizualnoi kultury [The direction of K-ror and its role in the context of modern audiovisual culture]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, pp.14-19.
- Tschmuck, P., 2006. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht: Springer.
- Tunali, T., 2016. Net Art and Activism Net Art and Activism. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, [online] 3(1), pp.1-8. Available at: <https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/12/SVACij_Vol3_No1-2016-Tijen-Tunali-Net-Art-and-Activism.pdf> [Accessed 15 December 2022].
- Uchekukwu, N., Nnamdi, C.N., Nweze, C.N. and Charles, U.N., 2021. Recent Progress and Applications of Industries 4.0 in Nano Era In: A Review. *Advances in Robotics & Mechanical Engineering*, [online] 3 (2), pp.278-290. Available at: <<https://lupinepublishers.com/robotics-mechanical-engineering-journal/pdf/ARME.MS.ID.000159.pdf>> [Accessed 15 December 2022].
- Wright, J.A., 2005. *Animation Writing and Development. From Script Development to Pitch*. New York: Focal Press.
- Yancheva, Y., 2013. Rock Subculture In a Small Town – Forms and Strategies of Identification. *Euxeinos - Governance and Culture in the Black Sea Region*, 11, pp.17-28.
- Yoon, H., 2008. *The Animation Industry: Technological Changes, Production Challenge, and Glogal Shifts*. Dissertation, Doctor of Philosophy. The Ohio State University.

CULTURE-CREATING POTENTIAL OF AUDIOVISUAL TECHNOLOGIES IN THE MASS ART OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES

Ihor Pecheranskyi

*Doctor of Science in Philosophy, Associate Professor;
e-mail: ipecheranskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1443-4646
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to specify and explicate the culture-creating potential of audiovisual technologies, to determine their impact on mass art in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. **Research methodology.** The article uses the following methods: cultural-historical, which identifies the main evolutionary stages of technical means and audiovisual technologies; methods of description and analysis, which made it possible to reveal the process of creating mass art products with the help of audiovisual technologies; the principle of synergy as a tool for understanding the mutual coordination and mutual influence of culture and technology during the formation of mass art in the second half of the last century. **Scientific novelty.** The paper first reveals and considers the cultural potential of audiovisual technologies of this period and explicates the related transformational processes in mass art. **Conclusions.** It has been found that the phenomenon of mass art today functions in a complex technological regime formed in the last century and continues to be developed and function at the global industrial level. It has been proved that thanks to such inventions and technologies as CDs and DVDs, personal computing, magnetic audio recording, magnetic pickup and electric guitar, CGI animation, digitalization, streaming multimedia and sound design, and others, various forms, types and independent genres of mass art (rock culture, Net Art, show programs, 3D video mapping) emerged and developed, the aesthetic and emotional experience of audiovisual product users was enhanced, as well as new professions and specialists (animator, sound engineer, producer, etc.) emerged to operate and improve audiovisual equipment to create a variety of artistic products in various formats in the future.

Keywords: audiovisual technologies; mass art; musical culture; artistic product; music and art project; synthesis of technology and art



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255

УДК 791.623.1

ОСОБЛИВОСТІ МОНТАЖУ В СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ: СПЕЦЕФЕКТИ ТА ПЕРЕХОДИ**Олександр Ковш^{1а}, Олексій Копачинський^{2а}**¹ викладач кафедри кіно-, телемистецтва;

e-mail: oleksandrkvsh@email.ua; ORCID: 0000-0002-3007-8381

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: assasinlesha1234@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0621-1701

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

кіно;
аудіо;
відео;
музика;
монтаж;
режисер монтажу;
контрапункт;
психологія;
сприйняття;
кадр;
сцена;
нота;
ефект;
перехід

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати феномен сприйняття людською свідомістю поєднання кінозображень у різному просторі й часі та з різною дією. Визначити роль поєднання аудіо та відео: звуковий супровід, контрапункт. Простежити паралелі між структурою музичних творів і нотного письма з композицією, а також структурою монтажу аудіовізуальних творів. Окреслити основні монтажні переходи та спецефекти, зазначити доцільність їх використання в сучасному аудіовізуальному виробництві. **Методологія дослідження** полягає у використанні таких наукових методів: теоретичного (аналіз фізіологічних і психологічних факторів глядача щодо сприйняття аудіовізуального твору, розбір видатних прикладів світового кінематографа); порівняльного (проведення паралелей між мовою кіно та музики); практичного (моделювання конкретних прикладів поєднання кількох кадрів). **Наукова новизна:** вперше проаналізовано особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві, розкрито специфіку спецефектів і переходів, а також проведено паралелі між рівнями монтажу та мовою музичних творів; встановлено окремі деталі феномену сприйняття монтажу на рівні психології та побуту; визначено основні критерії якості монтажних переходів та ефектів. **Висновки.** Визначено особливості монтажу та проаналізовано факт сприйняття зіткнення різних рухомих зображень на рівні підсвідомості в аудіовізуальному творі. Доведено, що зображення, які не об'єднані одним простором, часом і дією, здатні створювати цілісну асоціативну історію. Визначено роль поєднання аудіо та відео – від синтезу з підсилювальним ефектом до зіткнення та створення контрапункту. Проведено паралелі між музичними творами та композицією аудіовізуального твору. Визначено основні переходи та ефекти, а також умови їх створення в сучасному аудіовізуальному виробництві.

Як цитувати:

Ковш, О. та Копачинський, О., 2023. Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.105-117.

Формулювання проблеми

Кінематограф з'явився пізніше за інші види мистецтв, його народження було пов'язано з розвитком науки й техніки наприкінці XIX ст., бо саме в той час з'явилася його технічна основа. Знадобився час, перш ніж технічний винахід став мистецтвом, у якого з'явилася своя мова, виразні можливості та видатні твори. Кінематограф перетворився на синтетичне мистецтво, увібравши в себе надбання та досвід інших видів мистецтв, що існували до нього. Вдало поєднати ці різні види мистецтв стало можливим завдяки опануванню монтажу, який є мовою кіно зі своїми правилами та законами. Розуміння його впливу на свідомість і підсвідомість глядача дає змогу режисеру точно реалізувати свій задум за допомогою сценарію та достовірно й доступно розповісти історію на екрані.

У процесі розвитку технологій розширюється діапазон інструментів, які можна використати режисеру для реалізації свого задуму і, відповідно, збільшується кількість і різноманітність елементів, які потрібно поєднати. Особливо коли це стосується додаткових маніпуляцій для створення спецефектів і переходів між кадрами. Для режисера монтажу це є можливістю додати в аудіовізуальний твір власну індивідуальність. Розуміння, за якими принципами створюються ефекти й переходи, важливе не лише режисерам монтажу, а також режисерам та операторам. Від злагодженої

взаємодії залежить сам факт реалізації задуманого, бо ефектні переходи мають свої умови на етапі зйомки.

У будь-якому художньому творі є конструкція. Маючи знайомство з базовою теорією музики, автори помітили схожість нотного письма та побудови аудіовізуального твору, а також їхніх окремих структурних елементів. Осмислення паралелей дає змогу режисерам точніше маніпулювати термінами, особливо в роботі з представниками творчих департаментів кіновиробництва, зокрема з акторами.

Розуміння того, як комбінації поєднання кадрів і звуків впливають на свідомість глядача; які є ефекти й переходи та як їх правильно використовувати, щоб розповісти історію; чому якісне кіно – це музика, яка комплексно впливає на аудиторію, об'єднуючи свідому та підсвідому інформацію і пропонуючи її через основні рецептори, допомагає митцям у реалізації свого задуму. Авторам кінотелевиробництва необхідно усвідомлювати всі тонкощі та нюанси створення кінотвору в межах аудіовізуального мистецтва, щоб мати право претендувати називати свій продукт творчості аудіовізуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Фундаментальне дослідження достовірності віртуального простору провела І.Зубавіна (2021). У роботі «Онтологія віртуального простору» виокремлено та системно розглянуто ак-

туальні питання різнобічного осмислення особливостей фазового переходу до епохи дигіталізації. Також цікавим є монографічне дослідження І. Зубавіної «Час і простір у кінематографі» (2008), в якому простежуються і науково осмислюються мистецькі процеси кінематографа від його зародження до сьогодення.

Вичерпне поняття монтажу надали Г. Чміль та К. Пшенична (2018). У статті «Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу» аргументується актуальність монтажних принципів кіноавангарду для сьогоденної режисерської практики. Т. Юник та М. Царев (2021) у статті «Саундтрек в сучасному кіно» розглядають основні особливості підбору саундтреків і смислового, емоційно-психологічного впливу на глядача екранного твору.

Аналіз із психологічного погляду сприйняття глядачем кризь призму екрана та дескриптивну філософію бачення образів на плівці зробили науковці Н. Корабльова та Г. Чміль (2021) у своїй статті «Операторське мистецтво – дескриптивна філософія "на плівці" образів homo: від фіксації образів (Homo Photographicus) до віроломства образів (Сучасний – Homo Videns)». У статті досліджується операторське мистецтво як об'єктивована культурна реальність в просторових і часових структурах відеоопису. Генеза мистецтва зйомки змінювала звички сприйняття і мислення людей – від фотографічних образів Homo photographicus до сучасного Homo Videns, візуальний досвід якого є досвідом привласнення і дистанціювання від світу в його оптичній модальності. Операторське мистецтво, корелюючи з метафізичними дискурсами

реальності, створює соціокультурний код як матрицю значення і смислів, забезпечує організацію і підтримку семіотичного фонду культури через здійснення функції соціалізації і культурної інтеграції.

У монографії «Кіно як синтез мистецтв: звук і музика...» В. Демещенко (2012) на широкій джерельній базі, абсолютну більшість якої складають матеріали та першоджерела режисерів і теоретиків вітчизняного та зарубіжного кіно, висвітлила процес становлення звукового кінематографа, означила формування його оповідальних структур і специфічних особливостей кінозвуку й кіномузики. Підкреслюється, що звук є основним зображально-виражальним засобом кіно. Вперше у вітчизняній історіографії простежується процес взаємодії мистецтв та, як результат, їх творчий синтез у кінематографі з погляду практичного освоєння звуку та специфіки музичного супроводу в кіно.

Безперечно, цікавою є робота академіка В. Скуратівського (1997) «Екранні мистецтва у соціально-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції», де науковець заявляє про очевидну синтетичність кіномистецтва, яка криється в його архаїчності, та зазначає, що вже давньою традицією світового кінознавства стали безупинні порівняння, паралелі та аналогії його очевидної синтетичності.

Монтажу як одному з основних виражальних засобів аудіовізуальних мистецтв, як вважає В. Горпенко, присвячені такі роботи: «Аудіовізуальна культура: витоки екранних мистецтв» (2002), де розглядається поняття, що є аудіовізуальна культура, та де беруть свої витоки екранні мистецтва; «Монтаж кіно і телебачення» (2004), в якій

розглянуто основні етапи становлення технології, техніки та естетики монтажу, процеси кадрозчеплення та сюжетотворення, принципи комфортного з'єднання кадрів, звукозорової взаємодії; а також відома робота науковця «Архітектоніка фільму» (2000), в якій автор зазначає, що саме «на стиках» різних наук, напрямів, явищ народилося багато відкриттів, одне з яких у кінематографі належить до світло-кольоро-музичного синтезу.

Звісно, не потрібно забувати, що першими роботами щодо теорії монтажу були роботи відомого режисера радянської епохи С. Ейзенштейна «Вертикальний монтаж» (1964а), «Режиссер и композитор» (1964b), «Откровение в грозе и буре» (1992).

Феномен сприйняття монтажу, історію його становлення, зокрема аудіоскладової, вдало описав В. Мерч (Murch, 2001) та детально розглянув специфіку монтажу на практичних прикладах постпродакшну культових фільмів.

Значення кадру як базової одиниці мови кінематографа влучно визначив Ф. Коппола (2021). У роботі розглянутий специфічний і нетрадиційний спосіб зйомки – живе кіно, поєднання сильних сторін телебачення та кіно.

С. Люмет (Lumet, 1996) точно описав значення саундтреку для створення атмосфери та важливість підготовки для відкриття широких можливостей креативу, також автор ділиться досвідом роботи над культовими фільмами.

Основи голлівудського стилю описав С. Кац (Katz, 1991). Його книга є практичним посібником для молодих митців з безліччю порад та стандартів зйомки.

Мета статті – проаналізувати факт сприйняття зіткнення різних рухомих зображень на рівні підсвідомості. Ви-

значити роль поєднання аудіо та відео: звуковий супровід, контрапункт. Простежити паралелі структур музичних творів та нотного письма з композицією та структурою монтажу аудіовізуальних творів. Визначити основні монтажні переходи та ефекти, умови їх створення та доцільність використання в різних формах аудіовізуального мистецтва.

Основний матеріал дослідження

Варто погодитись з об'ємним визначенням терміна «монтаж», який зазначають Г. Чміль та К. Пшенична (2018): «Поняття "монтаж" багатозначне та відображає різні види діяльності. Монтаж – це не просто технічна збірка фільму в єдине ціле, і не тільки спосіб екранного відображення дійсності. Монтаж – це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяв на озброєння кінематограф і користується ним у найрізноманітніших художніх цілях» (с.101).

Найважливіший внесок в історію теорію кіно зробив С. Ейзенштейн. Почавши з дослідження механізмів естетичного впливу театру й кінематографічного видовища (концепція «монтажу атракціонів»), С. Ейзенштейн найбільш глибоко розробив теорію монтажу зрозумілого як метод осмислення зображуваної дійсності та як систему композиції засобів екранної драматургії. Крайнім вираженням ейзенштейнівської монтажною теорії була гіпотеза про «інтелектуальне кіно», яка багато в чому збагатила уявлення про сюжетоскладання в кінематографі. Пізніше ця теорія дала імпульс до розробки концепції внутрішнього монологу як принципу побудови фільму. У роботах Ейзенштейна вири-

шуються принципові проблеми кінематографічної образності, особливо монтажною, у світлі еволюції звукового кіно – це його дослідження «Одолжайтеся!», «Монтаж», «Вертикальний монтаж». Важливим етапом у розробках щодо теорії зображально-виражальних можливостей звуку була теорія «звукового контрапункту», викладена в «Заявці» С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна й Г. Александрова, у якій вони, застерігаючи від захоплення натуралістичним використанням нового засобу художньої виразності, самі не уникали певної однобічності (Демещенко, 2012, с.30).

На ранньому етапі розвитку кінематограф мандрував ярмарковими шоу і вважався низькосортною розвагою. Рухоме зображення та кіно не були народжені одночасно. В *Gazeta.ua* у статті «Брати Люм'єр не вірили в кіно» (2019) зазначено, що Луї та Огюст до нового виду мистецтва ставилися з деякою зневагою і не бачили в ньому майбутнього. Можливо, це пов'язано з тим, що вони були більше прогресивними бізнесменами, ніж митцями. Їхнє припущення виявилось хибним: кінематограф став частиною масової культури, а рушійною силою його розвитку став монтаж.

Слід зазначити, що В. Мерч звертає увагу на те, що у першій половині ХХ ст. перед дослідниками кіномистецтва стояло питання: чи буде людина сприймати зображення в різному просторі, часі та з різною дією як єдиний цілісний твір. Зокрема, автор зазначає: «Це працює. Але з легкістю могло б і не працювати, оскільки нічого в повсякденному житті не готує нас до цього» (Murch, 2001). У першій чверті ХХІ ст. це здається звичною справою.

Людина в процесі еволюції сприймала візуальну реальність безперервним потоком зображення, а з появою монтажу зустрілася з новим явищем – розкадрованою сценою. Про цей конфлікт В. Мерч (Murch, 2001) писав: «Різке перенесення з однієї реальності в іншу могло дезорієнтувати глядача. На щастя, все вийшло навпаки. Глядачі не лише швидко сприймали граматику нового кіно, але й чекали новизни в ній». Доцільно сказати, що «німий кінематограф, насамперед його "монтажний напрям", з характерною "телеграфною" мовою стрімко змінних планів, вимагав від глядача особливої культури сприйняття фільмів, уміння зануритись в координати екранної дії» (Зубавіна, 2008, с.121).

Перше німе кіно починали виробляти із частотою кадрів у діапазоні від 16 до 24 кадрів за секунду. Для досягнення рухомого зображення необхідна фіксація змін в кадрі 24 рази за секунду. Знання теорії щодо специфіки сприйняття оком різної частоти кадрів може допомогти режисеру в подоланні складнощів, які виникли на зйомці. Оскільки ігрове кіно – постановка, в деяких сценах несправжність дій, що відбуваються, може бути зафіксована уважним глядачем. Особливо це стосується екшн-сцен, адже зазвичай бійка на екрані – це синтез спільної роботи каскадерів, художника-постановника й оператора. Часто достовірність окремих сцен можлива завдяки винахідливості та хитрощам всіх департаментів виробництва. І краще, щоб глядач дізнався про них не під час безпосереднього перегляду. Аудиторія приймає умовну реальність фільму лише тоді, коли вона досить переконлива.

З подібними проблемами на етапі постпродакшну зіткнувся Пітер Джек-

сон у фільмі «Хоббіт: Несподівана подорож» (2012), який він знімав у 48 кадрів за секунду. Згідно з задумом плавність зображення зробила б фільм казковим, проте виникла проблема – глядач отримав занадто багато інформації про грим на акторах, що поставило під сумнів переконливий вигляд персонажів. Тому у прокат фільм вийшов у стандартному FPS (з англ. – frames per second) – кількість кадрів за секунду на екрані монітора чи телевізора.

Попри те, що термін «кадр» має кілька значень, найголовнішим є саме монтажний кадр. Так, Ф. Копполла прискіпливо розбирає поняття і наголошує на тому, що у будь-якій художній дисципліні є базова одиниця, яка перебуває в основі всього твору. Зокрема, він зазначає: «У художній прозі, якщо ти складаєш чудове речення, а за ним тягнуться інші, і всі разом вони утворюють чудовий абзац, за яким ідуть інші абзаци, котрі усі разом складаються у чудовий розділ, то далі в тебе може вийти чудова книжка. У кінематографі базовою одиницею є кадр» (Коппола, 2021, с.15).

Базова одиниця є і в музиці – нота. У «Словнику музичних термінів» музична форма визначається як «побудова й структура музичного твору, співвідношення його частин» (Тимків, 2017b, с.167). Простежуються паралелі з відповідними елементами в кіно: кадр – це нота, монтажна фраза – такт, сцена – цифра, епізод – частина великого музичного твору, наприклад, концерту, фільм – композиція.

У музичних школах є теоретичний предмет – гармонія, в якому ключове те, що нота або акорд мають обов'язково «розв'язатись» в іншій самостійній і завершений для цієї тональності

основний акорд. Музичний твір повністю або його порівняно завершена частина, наприклад, цифра, не могли закінчитись на нерозв'язаному акорді, адже музика прагне до розв'язання. Піаніст, натиснувши акорд чи ноту і не розв'язавши їх, відчуває незавершеність, в нього виникає бажання продовжити, бо у цю мить закінчення немає.

Це стосується і якісного кіно – як загальної драматургії, так і окремих сцен. Наприклад, навмисно робиться швидка зміна кадрів: деталей і крупних планів – створюється напруга. А коли з'являється загальний план із комфортною тривалістю для – відбувається видих. «Розв'язання» сцени завершено, глядач переживає емоції, відпочиває і готовий до наступного вдиху. У такий спосіб якісне кіно «дихає».

У сучасному світі, де пишеться переважно проста музика, яскраво виділяється американський гурт Twenty One Pilots, ноти яких складні. Часто використовуються модуляції – «перехід з однієї ладотональності в іншу із завершенням музичної побудови у другій» (Тимків, 2017a, с.162). Дуже часто – перехід від мінору до мажору і навпаки. Завжди подібна зміна не очікувана для слухача. Фільм режисера Пон Чжун Хо «Паразити» (2019), лауреат премії «Оскар» у 2020 році, є зразковим прикладом модуляцій в аудіовізуальному творі. Жанр фільму змінюється від соціальної драми до комедії, потім – до фільму-катастрофи, ще пізніше – до трилеру.

Майже завжди монтаж аудіовізуального твору – це насамперед поєднання аудіо та відео. «Якось наші мізки сліdkують за кроками однієї людини й кроками двох людей. Але коли йдуть троє або більше людей, наш

розум просто здається – занадто багато кроків відбуваються одночасно і занадто швидко» (Murch, 2001). В такому разі кожний крок оцінюється не окремо, а швидше як група і єдине ціле, як музикальний акорд. Отже, навіть побутові звуки комплексно сприймаються цілісно і мають власну музичну гармонію. Відповідно, аудіоскладовою монтажу має партитуру всіх поєднаних звукових складових: музика, голос, шуми, тиша і саунд-дизайн.

Проте, безумовно, музика є найважливішим компонентом звукової складової аудіовізуального твору. Т. Юник та М. Царев (2021) зазначають, що «хоча музика і являє собою окремий жанр мистецтва, її взаємодія з кіно призвела до нового витка розвитку – появи "кіномузики", або "саундтреку"» (с. 68). У зв'язку з цим композитори мають змогу монетизувати свій творчий потенціал, створюючи композиції для фільмів. Найуспішніші з них – Ханс Циммер («Початок», 2010, «Інтерстеллар», 2014, режисер обох – Крістофер Нолан), Алан Сільвестрі («Назад у майбутнє», 1985, «Форест Гамп», 1994, режисер обох – Роберт Земекіс), Говард Шор (Трилогія «Володар пернів», 2001–2003, реж. Пітер Джексон; «Гра», 1997, реж. Девід Фінчер) та багато інших. Важко переоцінити їхній внесок у загальний успіх картини. Так, О. Литвинова (2009) погоджується з такою оцінкою: «Музика в екранному мистецтві посідає особливе місце. У синтетичному творі, яким є художньо-ігровий фільм, притаманна музиці виразність може конкретизувати зміст, передавати невичерпну гаму людських почуттів, виявляти психологічні аспекти, емоційні підтексти подій тощо. У багатьох кінотворах роль музики надзвичайно вагома» (с.10). С. Люмет

переконали, що розюча синергія музики з відеорядом можлива тоді, коли перша виконує роль акомпанементу. У такому разі вона стає основою атмосфери: «...але серед кращих саундтреків, які мені доводилось слухати, є такі, які просто неможливо згадати. Я маю на увазі чудову музику Говарда Шора до "Мовчання ягнят" (1991, реж. Джонатан Деммі). Під час фільму я взагалі її не чув. Але постійно відчував» (Lumet, 1996).

У 20-х рр. XXI ст. набуває популярності ще один вид аудіоскладової кіномистецтва, який створює особливу атмосферу. Саунд-дизайн – це звуки, яких немає у побутовому житті, вони зазвичай звучать футуристично і використовуються для підсилення візуальних ефектів. Великого поширення він набув в індустрії після виходу «Трансформерів» (2007) Майкла Бея. Вся магія фільму створюється завдяки саунд-дизайну. Таким звучанням М. Бей завдячує геніальному саунд-дизайнеру Еріку Адалу. Після вдалої співпраці дует став легендарним, і тепер всі фільми Майкла Бея звучать, як «Трансформери».

Успіх цієї картини був забезпечений, безперечно, і комп'ютерними технологіями. 3D-графіка та візуальні ефекти переконливо доповнювали та навіть в окремих сценах створювали реальність. І. Зубавіна (2021) запевняє: «Додаткової переконливості екранні фікції набули з бурхливим розвитком комп'ютерних технологій, які забезпечили шлях до нової достовірності через фотографічно/візуально переконливу симуляцію предметності віртуальних світів» (с.312-313).

Розвиток комп'ютерних технологій значно розширив можливості митців, особливо це стосується жанрів фан-

тастики, фентезі або тих, де використовується потік свідомості героїв. Режисери, які вчасно опанували технології, зробили на цьому своє ім'я. Насамперед це Джеймс Кемерон, який починав з «Піраньї 2: Нерест» (1981), «Термінатора» (1984) та «Бездні» (1989) і у 2009 р. випустив революційний «Аватар», який шокував глядача правдивістю нереального. Цей фільм отримав 2010 року «Оскар» у трьох номінаціях, зокрема за найкращі спецефекти. Також варто згадати «Парк Юрського періоду» (1993, реж. Стівен Спілберг), «Матрицю» (1999, реж. сестри/брати Вачовски), «Володар перснів: Хранителі персня» (2001, реж. Пітер Джексон), «Вічне сяйво чистого розуму» (2004, реж. Мішель Гондрі) і деякі інші фільми, які суттєво змінили сприйняття глядачем кінематографа. І.Зубавіна підсумовує значущість події:

«Це дає підстави визнати встановлення нової конвенції між автором і глядачем. Йдеться про довіру, радше про віру у переконливу "достовірність" неймовірних зображень, породжених "спецефектами". Запровадження таких радикальних перетворень образів світу, закарбованих за допомогою електромагнітних імпульсів, передбачає відповідні метаморфози у співвідношенні екранної реальності з її фізичним прототипом або відсутністю прообразу взагалі». (Зубавіна, 2021, с.312)

Але якісні аудіовізуальні твори можна створювати і без дорогих комп'ютерних технологій. Зазвичай достатньо технічно змонтувати кіно, використавши кілька нескладних, але цікавих «трюків». Як зазначає С.Кац (Katz, 1991): «Оповідальна логіка та візуальний зв'язок між кадрами до-

помагають сформувати відчуття безперервності простору. Ці два феномени – причиново-наслідковий зв'язок і просторова орієнтація – складають фундамент голлівудського стилю». Саме вони використовуються в прийомі match-cut – з'єднання об'єкта, руху чи простору двох протилежних світів. Переміститись на іншу локацію за допомогою асоціації, створити новий сенс або контрапункт, застосувавши ефект Кулешова. Два абсолютно різні плани завдяки ідентичності форми та крупності поєднуються, що дає змогу розвивати візуальну історію. Не завжди match-cut може бути візуальним, іноді він асоціативний. Одним із найвідоміших прикладів застосування цього прийому є кадри фільму «Космічна одіссея» (2001) Стенлі Кубрика, коли підкинута мавпою в повітря кістка стикається з кадром космічного корабля. Так С.Кубрик долає тисячоліття розвитку цивілізації, просто з'єднавши ці два зображення.

Dolly-zoom вважається операторським прийомом, суть якого полягає в одночасному синхронному від'їзді камери та наїзді трансфокатора на об'єкт зйомки. Завдяки розвитку цифрових технологій його можна досить легко реалізувати на етапі постпродакшну. Для цього лише потрібно, щоб була виконана одна з операторських умов, описаних вище. Зазвичай це від'їзд камери, а наїзд трансфокатора імітується в монтажній програмі. У результаті отримується ефект деформації простору: об'єкт зйомки залишається на однаковій відстані відносно рамки кадру, водночас фон або починає рухатись на об'єкт, або віддаляється. Особливо ефектно це виглядає в приміщеннях із чіткою перспективою, наприклад, в коридорах, тунелях тощо. Прийом чу-

дово передає відчуття тривоги, страху, невизначеності героїв. Автором вважається режисер Альфред Гічкок, який разом з оператором Ірміном Робертсом застосував його в фільмі «Запаморочення» (1959) для візуалізації страху висоти у головного героя.

Вперше прийом подвійної експозиції використав Жорж Мельєс. Митця вважають винахідником спецефектів у кіно. Ж. Мельєс помітив, як набитий людьми omnibus на екрані раптом перетворився на чорний автомобіль. Він дуже здивувався, але згодом побачив, що плівка в апараті на хвилину «заїла», і за цей час omnibus проїхав далі та поступився місцем: «Це був перший кінотрюк, відкритий в історії кіно. І, можливо, саме тоді Ж. Мельєс збагнув, що його мрія про справжній театр може стати реальністю. Кінематограф виявився неймовірним видовищем, кращим за будь-яке мистецтво» (Інститут кіно і телебачення, 2020). Це прийом поєднання двох і більше зображень в абстрактному просторі. Використовуючи його, можна створити дивовижні, гротескні композиції. Важливо, щоб поєднані зображення були протилежними за кольоровим і світловим наповненням. Зазвичай один об'єкт виконує роль форми, інший – наповнення. Особливо ефектно виглядає, коли роль першого виконує щось порівняно невелике, наприклад, голова людини в профіль, а роль другого – щось масштабне, наприклад, ліс, водоспад, фабрика. Якісним прикладом використання цього прийому є головні титри серіалу «Справжній детектив» (2014) Кері Фукунаґи.

Прийом прихованої склейки використовується як у малих формах аудіовізуальних творів, так і на великому екрані. У кіно прийом застосовується для продовження тривалості кадру

в моментах, коли важливо створити нерозривність простору. Адже, хоч глядач з кожною зміною кадру і приймає умовність зміни точки зйомки, крупності та ракурсу, але чим довшою є тривалість кадру, тим більше аудиторія вірить у подію. В окремих творах цей фактор має вирішальне значення. У війсьній драмі «1917» (2019) режисера Сема Мендеса та оператора Роджера Дікінса звичайний глядач вірить у безперервність простору і часу протягом усієї тривалості фільму саме завдяки цьому прийому. Важко уявити, щоб така надскладна масова постановка була дійсно успішно знята одним дублем. Це досконало підготовлена та синхронізована робота усіх департаментів, проте знімалась вона частинами. Всього фільм налічує близько 35 непомітних глядачеві зйомочних кадрів. Найзручніше їх робити, коли перед камерою проходить персонаж, камера заїжджає за предмет чи занурюється в темне приміщення. На монтажі поєднують дублі і завдяки збереженню швидкості та напрямку руху камери і дій героїв, розташуваних предметів глядачеві здається, що це продовження умовної реальності попереднього дубля. У кліпах і рекламі прихована склейка використовується переважно для створення WOW-ефекту. Зміна локації гомінкого розвиненого міста на безкрайню велич океану створює грандіозність і разучу свободу камери. Це сильно вражає глядача. Безліч варіацій використання прихованої склейки в малих формах аудіовізуального мистецтва підіймає статус продукту на новий рівень.

Отже, більшість описаних прийомів потребують певних умов зйомки для успішної реалізації задуму на монтажі. С. Люмет (Lumet, 1996) наголошує:

«Вся справа в підготовці. Приготування вбивають спонтанність? Зовсім ні. Коли точно знаєш, що робиш, відкривається більше свободи для імпровізації». Від якісної підготовки залежить успіх проекту, зокрема, особливої уваги потребують ефекти й переходи.

Висновки

Підсумовуючи, варто наголосити, що монтаж – рушійна сила кінематографа. Якби митці могли створювати фільми лише поєднуючи всі елементи одночасно, як в театрі, то діапазон можливих сюжетів був би набагато вужчим. Складний фільм може бути спланований і знятий найбільш ефективно способом, враховуючи безліч змінних: графіки акторів, доступність до локацій, реквізиту, потрібна погода. І вже потім фільм заново буде складений згідно з художнім задумом.

Також потрібно зазначити, що розуміння психології монтажу надає змогу митцям максимально ефективно маніпулювати сприйняттям їхніх аудіовізуальних творів і, як наслідок, змушувати глядача переживати емоції під час перегляду, що і є, на думку авторів, ключовою опцією кіно.

Проаналізувавши структурні елементи музичних та аудіовізуальних творів, варто зробити висновок, що теорія музики й теорія монтажу подібні та нерозривно пов'язані. Для того, щоб претендувати на виготовлення продукту високого рівня, митцям сучасності потрібно звертати увагу на всі види звуків, зокрема саунд-дизайн. Знаючи теоретичну базу і елементи, які можна поєднувати, митці створюють мелодію, а не какофонію. Музика – інтернаціональна мова, монтаж – теж. Якщо у фільмі не буде слів, але він грамотно змонтований, він буде зрозумілий.

Зауважимо, що для того, щоб митець мав змогу повністю розкрити потенціал і вдало реалізував свої креативні ідеї на постпродакшні, йому необхідно мати якісну теоретичну базу та розуміти можливості програм, які з розвитком технологій практично ні в чому не обмежують режисерів. Також їм варто звернути увагу на ретельну підготовку – це гарантує успішну реалізацію задуму та економить час, який потрібно використати на експерименти та імпровізацію. Поєднуючи досвід теоретиків монтажу ХХ ст. з цифровими технологіями сучасності, можна створювати ефектні елементи аудіовізуальних творів.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Брати Люм'єр не вірили в кіно, 2019. *Gazeta.ua*, [online] 10 квітня. Доступно: <https://gazeta.ua/articles/history/_brati-lyumyer-ne-virili-v-kino/896421> [Дата звернення 4 липня 2022].
- Горпенко, В.Г., 2000. Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В: *Т. 4. Архітектоніка кольору. Ч.2. Видова специфіка кольору*. Київ: ДІТМ
- Горпенко, В.Г., 2002. *Аудіовізуальна культура. Витоки екранних мистецтв: нариси*. Київ: Київський міжнародний університет. Ч.1.
- Горпенко, В.Г., 2004. *Монтаж кіно телебачення*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Демещенко, В.В., 2012. *Кіно як синтез мистецтв: звук і музика...* Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Зубавіна, І.Б., 2008. *Час і простір у кінематографі*. Київ: Щек.

- Зубавіна, І.Б., 2021. *Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки*. Одеса: Гельветика.
- Інститут кіно і телебачення, 2020. *Жорж Мельєс і спецефекти*, [online] 05 березня. Доступно: <<https://ikitb.knukim.edu.ua/novyny/1833-yak-pershij-genij-kin-2.html>> [Дата звернення 5 квітня 2022].
- Коппола, Ф.Ф., 2021. *Живе кіно і техніка його виробництва*. Харків: Ранок.
- Корабльова, Н. та Чміль, Г., 2021. Операторське мистецтво – дескриптивна філософія «на плівці» образів homo: від фіксації образів (Homo Photographicus) до віроломства образів (Сучасний Homo Videns). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*, [e-journal] 64, с.32-43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>.
- Литвинова, О., 2009. *Музика в кінематографі України*. Ч.1. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України..
- Скуратівський, В.Л., 1997. *Екранні мистецтва у соціально-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції*. Київ: Поезія. Ч.1.
- Тимків, В.М., 2017а. Модуляція. В: *Словник музичних термінів*. Київ: Видавець Вадим Карпенко.
- Тимків, В.М., 2017b. Музична форма. В: *Словник музичних термінів*. Київ: Видавець Вадим Карпенко.
- Чміль, Г. та Пшенична, К., 2018. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2, с.98-106.
- Эйзенштейн, С.М., 1964а. Вертикальный монтаж. В: *Избранные произведения*. Москва: Искусство. Т.2, с.189-266.
- Эйзенштейн, С.М., 1964b. Режиссер и композитор. *Советская музыка*, 8, с.101-106.
- Эйзенштейн, С.М., 1992. Откровение в грозе и буре (Заметки к истории звукозрительного контрапункта). *Киноведческие записки*, 15, с.183-207.
- Юник, Т. та Царев, М., 2021. Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4 (1), с.67-77.
- Katz, S.D., 1991. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Massachusetts: Michael Wiese Productions.
- Lumet, S., 1996. *Making Movies*. New York: Vintage.
- Murch, W., 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd Ed. Los Angeles: Silman-James Press.

REFERENCES

- Braty Liumier ne virily v kino [The Lumière brothers did not believe in cinema], 2019. *Gazeta.ua*, [online] 10 April. Available at: <https://gazeta.ua/articles/history/_brati-lyumyer-ne-virili-v-kino/896421> [Accessed 4 July 2022].
- Chmil, H. and Pshenychna, K., 2018. Montazh kino: vid radianskoho kinoavanhardu do suchasnykh praktyk montazhu [Film editing: from the Soviet film avant-garde to modern editing practices]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 2, pp.98-106.

- Demeshchenko, V.V., 2012. *Kino yak syntez mystetstv: zvuk i muzyka...* [Cinema as synthesis of arts: sound and music...]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.
- Eizenshtein, S.M., 1964. Rezhisser i kompozitor [Director and composer]. *Sovetskaia muzyka*, 8, pp.101-106.
- Eizenshtein, S.M., 1964. Vertikalnyi montazh [Vertical mounting]. In: *Izbrannye proizvedeniia* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo. Vol. 2, pp.189-266.
- Eizenshtein, S.M., 1992. Otkrovenie v groze i bure (Zametki k istorii zvukozritel'nogo kontrapunkta) [Revelation in a thunderstorm and a storm (Notes on the history of sound-visual counterpoint)]. *Kinovedcheskie zapiski*, 15, pp.183-207.
- Horpenko, V.H., 2000. Arkhitektonika filmu. Rezhyserski zasoby i sposoby formuvannya struktury ekrannoho vydovyshcha [Film architecture. Directing tools and ways of forming the structure of the screen spectacle]. In: *T. 4. Arkhitektonika koloru. Ch. 2. Vydova spetsyfika koloru* [Vol. 4. Color architecture. Pt. 2. Species specificity of color]. Kyiv: DITM
- Horpenko, V.H., 2002. *Audiovizualna kultura. Vytoky ekrannykh mystetstv: narysy* [Audiovisual culture. Origins of screen arts: essays]. Kyiv: Kyiv International University. Pt. 1.
- Horpenko, V.H., 2004. *Montazh kino telebachennia* [Cinema and television editing]. Kyiv: Kyiv International University.
- Institut kino i telebachennia* [Institute of Cinema and Television], 2020. Zhorzh Melies i spetsefekty [Georges Méliès and special effects], [online] 05 March. Available at: <<https://ikitb.knukim.edu.ua/novyny/1833-yak-pershij-genij-kin-2.html>> [Accessed 5 April 2022].
- Katz, S.D., 1991. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Massachusetts: Michael Wiese Productions.
- Koppola, F.F., 2021. *Zhyve kino i tekhnika yoho vyrobnytstva* [Live cinema and the technique of its production]. Kharkiv: Ranok.
- Korablova, N. and Chmil, H., 2021. Cinematography as a descriptive philosophy "on the cinefilm" of images of homo: from the fixation of images (homo photographicus) to the treachery of images (contemporary homo videns) *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series The Theory of Culture and Philosophy of Science*, [e-journal] 64, pp.32-43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>.
- Lumet, S., 1996. *Making Movies*. New York: Vintage.
- Lytvynova, O., 2009. *Muzyka v kinematohrafi Ukrainy. Ch. I. Avtory muzyky khudozhno-ihrovyykh filmiv, yaki stvoriuvalsia na kinostudiiakh Ukrainy* [Music in the cinematography of Ukraine. Part 1. Authors of music for feature films that were created at film studios in Ukraine]. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. MT Rylsky NAS of Ukraine.
- Murch, W., 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd Ed. Los Angeles: Silman-James Press.
- Skurativskiy, V.L., 1997. *Ekranni mystetstva u sotsialno-kulturnykh protsesakh XX stolittia. Heneza. Struktura. Funktsii* [Screen arts in social and cultural processes of the 20th century. Genesis. Structure. Functions]. Kyiv: Poeziia. Part 1.
- Tymkiv, V.M., 2017a. Moduliatsiia [Modulation]. In: *Slovnnyk muzychnykh terminiv* [Dictionary of musical terms]. Kyiv: Vydavets Vadym Karpenko.
- Tymkiv, V.M., 2017b. Muzychna forma [Musical form]. In: *Slovnnyk muzychnykh terminiv* [Dictionary of musical terms]. Kyiv: Vydavets Vadym Karpenko.

Yunyk, T. and Tsarev, M., 2021. Saundtrek v suchashomu kino [Soundtrack in modern cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4 (1), pp.67-77.

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

Zubavina, I.B., 2021. *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of virtual space: Screen studies notebooks]. Odesa: Helvetyka.

FEATURES OF EDITING IN MODERN AUDIOVISUAL PRODUCTION: SPECIAL EFFECTS AND TRANSITIONS

Oleksandr Kovsh^{1a}, Oleksii Kopachynskiy^{2a}

¹ Lecturer at the Cinema and Television Arts Department;
e-mail: agkova@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3007-8381

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: assasinlesha1234@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0621-1701

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

Abstract

The purpose of the research is to analyze the phenomenon of human perception of the combination of film images in varying space and time and with different actions. To determine the role of audio and video combination: soundtrack, counterpoint; to trace the parallels between the structure of musical works and music notation with composition, as well as the system of editing audiovisual works; to outline the main editing transitions and special effects, to note the feasibility of their use in modern audiovisual production. **The research methodology** is based on the following scientific methods: theoretical (analysis of physiological and psychological factors of the viewer's perception of an audiovisual work, analysis of outstanding examples of world cinema); comparative (drawing parallels between the language of cinema and music); practical (modelling specific examples of combining several frames). **Scientific novelty.** For the first time, the authors analyze the peculiarities of editing in contemporary audiovisual production, reveal the specifics of special effects and transitions, draw parallels between the levels of editing and the language of musical works; establish some details of the phenomenon of perception of editing at the level of psychology and everyday life and define the main criteria for the quality of editing transitions and effects. **Conclusions.** The peculiarities of montage have been identified, and the fact of perception of different moving images collision at the subconscious level in an audiovisual work has been analyzed. It is proved that pictures that are not united by space, time and action can create a coherent associative story. The role of audio and video combination has been defined – from synthesis with an amplifying effect to collision and creation of counterpoint. Parallels between musical works and the composition of an audiovisual work have been drawn. The main transitions and effects, as well as the conditions for their creation in modern audiovisual production, have been identified.

Keywords: cinema; audio; video; music; editing; editing director; counterpoint; psychology; perception; frame; scene; note; effect; transition



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279259

PHOTO ART PROJECT "THE IMAGE OF FREE UKRAINE 'THE WAY OF REVIVAL'"

Iryna Zaspa

*PhD Student of the Speciality 034 Culturology,
Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: duymovochkaira@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0648-1901
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

ФОТОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «ОБРАЗ ВІЛЬНОЇ УКРАЇНИ «ШЛЯХ ВІДРОДЖЕННЯ»»

Ірина Заспа

*аспірантка спеціальності 034 «Культурологія»,
магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: duymovochkaira@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0648-1901
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

118

The author's idea of the photographic art project. This series tells the story of Ukraine's path to revival. It runs from the terrible destruction, the pain that the country is experiencing now because of the war and the suffering caused by Russia, to the blooming spring forest – an image of the future. The photographic art project, which illustrates Ukraine's path from devastation to prosperity, was created on March 25, the 31st day of the Ukrainian people's heroic resistance to Russia's full-scale invasion. Its idea was already nurtured during the war and was born thanks to wonderful people who are ready to live through this difficult time through creativity and mint it into art. Ukraine will definitely go through a thorny path, which in this film is symbolically called "The Path of Revival" and will flourish as never before.

The idea is based on opposition and change. The suffering and painful look changes to a lively and inspired one. The location turns from the destroyed "bank of hopes" into a forest, a spring meadow covered with snowdrops and snowdrops. As a symbol of the rebirth of nature, soul and life, spring is meant to give hope and inspiration. It is essential that the first location is illustrative and was destroyed in peacetime and needs to be restored. In the place where the suffering part of the series was filmed, namely in Khmelnytskyi, on the bank of the Southern Buh on the left side of Zakhidno-Okruzhna Street, there used to be beautiful willows. They were barbarically cut down by unknown people and stolen. Thus, symbolically, these criminal acts are superimposed on the situation in the country. After all, to some extent, such seemingly minor offences against the backdrop of the war have contributed to all the evil happening on our land.

In contrast to the dark image, we created an image of a free Ukraine that blossoms every day with every spring flower. The whole picture is made up of individual elements such as an ancient shirt of Podillia region embroidered by the author's great-great-grandmother, a wreath and corset decorated with fresh flowers, jewellery, a bouquet of ripe ears and Crimean dried flowers, and a wooden lighthouse. Each individual item carries a certain symbolism through its colour, shape, and manner of use. A shirt with embroidered ornaments has always been considered a talisman for Ukrainians. The amulet function of Ukrainian clothing is emphasized by H. Stelmashchuk (2019) in her book *Ukrainian Folk Dress* (p.7). The researcher emphasizes the extreme importance of certain symbols applied to clothing to protect a person (Stelmashchuk, 2019, p.7). Professor Kh. Vovk (1995) in his *Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology* speaks about the existence of the shirt as a part of Ukrainian clothing already at the beginning of historical times (p.146). In addition, the scientist notes the similarity of the shirts' cut of Cossack times, at least of the Left Bank, which is recorded in the drawings of O. Rigelman and several found specimens with modern ones, at the time of the author's research, which is the second half of the nineteenth century – the beginning of the twentieth century (Vovk, 1995, p.146). It is also important to note the ornamentation's peculiarity and the coded symbols' meaning. This issue was also studied by Kh. Vovk. His book *Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology* describes geometric ornaments as the oldest (Vovk, 1995, p.149). In her article *The Symbolism of Certain Geometric Ornaments of Ukrainian Embroidery*, cultural scholar Yu. Nikishenko (2002), considering different points of view, writes that all researchers "agree on only one thing: ornamentation has a very long history and dates

back to the primitive era" (p.76). The geometric shapes depicted on the shirt used in the filming, its material – home-woven hemp cloth – as well as the embroidery methods, such as cutting, lace, overlaying, and information from the owners, indicate that this shirt may be more than two hundred years old. In fact, the embroidered shirt has absorbed a huge amount of information about the individual and the nation's past in general. That is why it was decided to shoot during this difficult time. Moreover, it has already survived two wars and the Holodomor and is almost perfectly preserved. So, its energy is a symbol of the power and strength of the Ukrainian people. The corset was added as an element of support, the support that Ukraine receives from all over the world and the support that it has given to itself. The corset is also decorated with fresh flowers, as a personification of the blooming imperishable soul and life that continues despite everything. It is a unifying element of the past, illustrated by the ancient shirt and the present, through a modern designer corset in white. According to Yu. Nikishenko (2004), white is a part of the archaic "triad" of colours that could be used as a sign in horizontal geosymbolism and in defining the vertical structure of the universe. Y. Nikishenko, referring to the researcher A. Golan, notes that the white colour dates back to the Neolithic period (p.93). Also, the white colour finds its place in the symbolism of medieval Christian art, where it means purity, as opposed to black, sinful (Nikishenko, 2004, p.94). Today, based on the study of the history of the colour's meaning in the culture and life of peoples, including Ukrainians, Y. Nikishenko (2004) concludes that in modern Ukrainian culture, in general, white colour means chastity, purity, and high thoughts (p.96). In fact, the high thoughts and purity of the intention of support from the world and one's own support were encoded in the symbolism of the flowered corset. The flowers that decorate the corset represent the diversity of nations that support Ukraine. For example, the chrysanthemum is one of the national symbols of Japan. Gypsophila is a plant that grows in the mountains, on steppes, and rocky slopes, with a combination of tenderness and strength, endurance. It is present in the culture of Britain, Germany, and the Mediterranean countries where it comes from (Tanets bilykh metelykiv, n.d.). Eustoma is loved and respected in England, although its homeland is Central America (Eustoma - "troianda kokhannia", 2017). It is known that images of the iris flower were found in Crete among the paintings of the Knossos Castle, built at the end of the third millennium B.C. Their name is associated with the name of the Greek goddess of the rainbow Iris, and there are beliefs and legends dedicated to this flower. Irises are also popular in Italy and Japan, where the name of this flower is translated as "warrior spirit" and in Europe, where their homeland is Holland (Irys, 2020). Christianity also uses the iris as a symbol of purity and protection. In addition, the iris is also a symbol of sorrow and pain. Its wedge-shaped, sharp leaves are the embodiment of the suffering and sadness of the heart of the Mother of God from the torment of Christ. That is why the iris can often be found in images of the Virgin Mary (Irys, 2020). The wreath of fresh flowers is also varied, with colourful ribbons that also have a protective function, including plant symbols inherent in Ukrainian culture. For example, the viburnum has long been a significant symbol of Ukraine. Scholar S. Formanova (1999) in her article *Red Viburnum as a Symbol of the Ukrainian People* mentions the image of the viburnum bridge, which in Ukrainian folk art symbolizes the blood unity of people from generation to generation, the im-

mortality of the nation, and the continuity of the family (p.148). Thus, the viburnum in the wreath enhances its amulet function.

The model's hairstyle, in the form of wavy loose hair framed by a braided weave, reflects a state of mind of freedom with a clear vision of the future. The makeup was done in spring colours, which echo the colours of flowers, nature and embroidery on the shirt. The neck ornament used was a sylianka, another name for "hyrdan," which was widespread in Ukraine, in particular in the Podillia and Galicia regions (Vovk, 1995, p.130). The decoration is a modern interpretation and is made in a combination of gold, a symbol of the divine, and black, an earthly colour, with a pink flower in the centre, which represents life. Earrings in the form of a white orchid with a pearl enhance the floral symbolism with a mood of light power. In Ukraine, the orchid grows in the wild, and a meeting with it is believed to bring good luck. A bouquet of ripe ears of wheat and Crimean dried flowers, which appears in some of the photographs, is a symbol of connection with the native land and its fruits which cannot be taken away. Metaphorically, Ukrainians are the grain of their country, which will surely continue to grow.

This photo story also reflects the duality of the world. A duality that has always been there, which we feel especially vividly now because of the war. Ukraine has become a place where we can clearly see where evil is and where good is. Ukrainians have become the force that stands guard over the bright side of life and tries to preserve it against all odds. Nowadays, the struggle is for the whole world, for what it will be like. Everyone must choose which force to serve. Ukraine has made its painful but victorious choice to fight for freedom and liberty. Everyone has the freedom to choose, and everyone will reap the benefits. War seems to be all darkness, but our world is never all black. Despite the war taking lives, children are born in Ukraine, people fall in love, flowers bloom, and cranes return home. This will always be the case, but how much good there is in the world depends on everyone's choice. To avoid getting lost in the darkness, we have an inner sense, a "navigator" – the heart. The cohesion and strength of our people demonstrate that we can hear it. So, we will win, because light always conquers darkness. The lighthouse in the frame is a miniature of the Kherston Khablivskiy Rear Lighthouse (Zelenovska, 2020). It is a symbol of a roadmap to a brighter future for our temporarily occupied southeastern territories and Ukraine as a whole. At the time of the shooting, the territory where this lighthouse is located was occupied. However, on 10.11.2022, the Armed Forces of Ukraine liberated this part of the Kherson region. We are on the path of revival because we have made our choice towards light and goodness, despite the indescribable pain, loss and destruction – towards peace and prosperity.

Translation from Ukrainian into English by Ivan Troian, Master of Applied Linguistics, Lviv Polytechnic National University, e-mail: ivan.troian95@gmail.com

Photographer of the series: Kateryna Davletova, e-mail: kate.davletova93@gmail.com, Instagram: [davletova.ph](https://www.instagram.com/davletova.ph)

Author of the idea, model, styling of the dress and floral corset decor: Iryna Zaspa, Instagram: [@iryna_zaspa](https://www.instagram.com/iryna_zaspa), masters of the beauty studio, Instagram: [@_iris.studio](https://www.instagram.com/_iris.studio): makeup by Tetiana Kolesnyk, Instagram: [@tiana_iriska](https://www.instagram.com/tiana_iriska), hairstyle by Iryna Vitrovchak,

Instagram @iriska_vitrovchak, corset designer: @wedding.s.elena, wreath design: @floradeluxe_khm, florist Olena Yavorska, @yavorskaolenka, author of the beaded sylianka: Hanna Sviatkovska, Instagram: @gannasviatkovska
Videographer – Illia Sopilchar, Instagram @sopilchar_video

Photo No. 1



123

**"Among the pain" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"**

Camera / Lens

Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:

50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/500 s

Image No. 1 editing with

Adobe Photoshop

Lightroom Classic 6,5:

- Brightness and shadow areas editing
- Colour correction

Light scheme

Light source: natural light at sunset.

Photo No. 2



"Feeling" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/1250 s

**Images No. 2 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**
• Brightness and shadow areas editing
• Colour correction

Light scheme
Light source: natural light at sunset.

Photo No. 3



**“Around” of the Photo Art Project
“The Image of Free Ukraine ‘The Way of Revival’”**

Camera / Lens

Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:

50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/1500 s

**Images No. 3 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction
- Exposure, contrast and saturation editing

Light scheme

Light source: natural light at sunset.

Photo No. 4



"Forever mine"
of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine
'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/1500 s

**Image No. 4 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light at sunset.

Photo No. 5



**"A glance through dismemberment" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"**

127

Camera / Lens

Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:

50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/1800 s

**Image No. 5 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme

Light source: natural light at sunset.

Photo No. 6



"Sunset before dawn"
of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine
'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/1250 s

**Image No. 6 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction
- Exposure, contrast and saturation editing

Light scheme
Light source: natural light at sunset.

Photo No. 7



**“The light of the sun with the imprint of war”
of the Photo Art Project “The Image of Free Ukraine ‘The Way of Revival’”**

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1200, 1/1600 s

**Images No. 7 editing with
Adobe Photoshop Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction
- Exposure, contrast and saturation editing

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 8



“Dance of life”
of the Photo Art Project
“The Image of Free Ukraine
‘The Way of Revival’”

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/3200 s

**Image No. 8 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 9



"Breath of spring" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"

Camera / Lens

Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:

50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/3200 s

Images No. 9 editing with**Adobe Photoshop Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction
- Exposure, contrast and saturation editing

Light scheme

Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 10



"Free" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1250 s

**Images No. 10 editing with
Adobe Photoshop Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 11



“Return to the whole”
of the Photo Art Project
“The Image of Free Ukraine
‘The Way of Revival’”

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/4000 s

**Image No. 11 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 12



"Moment of integrity"
of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine
'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/2000 s

**Image No. 12 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 13



135

"Portrait Of Peace Victory"
of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine
'The Way of Revival'"

Camera / Lens

Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:

50 mm | F1.83 | ISO 100 | 1/1250 s

**Image No. 13 editing with
Adobe Photoshop
Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme

Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 14



136

"Healing" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1250 s

**Images No. 14 editing with
Adobe Photoshop Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 15



**"Feel life" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"**

Camera / Lens

Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:

50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1600 s
50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1600 s

**Images No. 15 editing with
Adobe Photoshop Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme

Light source: natural light
an hour before sunset.

Photo No. 16



"Renaissance" of the Photo Art Project
"The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'"

Camera / Lens
Canon EOS 5D /
Canon 50 mm f/1.8

Settings:
50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1000 s
50 mm | F 1.83 | ISO 100 | 1/1600 s

**Images No. 16 editing with
Adobe Photoshop Lightroom Classic 6,5:**

- Brightness and shadow areas editing
- White balance editing
- Colour correction

Light scheme
Light source: natural light
an hour before sunset.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Вовк, Х.К., 1995. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ: Мистецтво.
- Еустома – «троянда кохання» і символ веселощів!, 2017. *Сам собі агроном*, [online] 27 лютого. Доступно: <<https://agronomist.in.ua/pro-roslinnij-svit/eustoma-troyanda-koxannya-i-simvol-veseloshhiv.html>> [Дата звернення 17 травня 2022].
- Зеленовська, Н., 2020. Хаблівський задній маяк – той, що стоїть посеред поля. *Sunkissed*, [online] 24 липня. Доступно: <<https://sunkissed.com.ua/khablivskiy-mayak/>> [Дата звернення 17 травня 2022].
- Ірис, 2020. *Новий Акрополь. Культурна асоціація*. [online] Доступно: <<https://newacropolis.org.ua/articles/irys>> [Дата звернення 17 травня 2022].
- Нікішенко, Ю.І., 2002. Символіка окремих геометричних орнаментів української вишивки. *Наукові записки: теорія та історія культури*, [online] 20-21, с.76-80. Доступно: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8615/Nikishenko_Symvolika_okremux_geometrychnyx.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Дата звернення 17 травня 2022].
- Нікішенко, Ю.І., 2004. Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів алтайського походження. *Східний світ*, 1, с.93-98.
- Стельмашук, Г., 2019. *Українське народне вбрання*. Львів: Література та мистецтво.
- Танець білих метеликів: гіпсофіла волотиста, б.д. *Remontu.com.ua*. [online] Доступно: <<https://remontu.com.ua/tanec-bilix-metelikiv-gipsofila-volotista>> [Дата звернення 17 травня 2022].
- Форманова, С., 1999. Червона калина як символ українського народу. *Культура народів Причорномор'я*, 8, с.146-148.

REFERENCES

- Eustoma - "troianda kokhannia" i symvol veseloshchiv! [Eustoma - "rose of love" and a symbol of fun!], 2017. *Sam sobi ahronom*, [online] February 27. Available at: <<https://agronomist.in.ua/pro-roslinnij-svit/eustoma-troyanda-koxannya-i-simvol-veseloshhiv.html>> [Accessed 17 May 2022].
- Formanova, S., 1999. Chervona kalyna yak symvol ukrainskoho narodu [The red viburnum as a symbol of the Ukrainian people]. *Kultura narodov Prychernomoria*, 8, pp.146-148.
- Irys [Iris], 2020. *Novyi Akropol. Kultura asotsiatsiia*. [online] Available at: <<https://newacropolis.org.ua/articles/irys>> [Accessed 17 May 2022].
- Nikishenko, Yu.I., 2002. Symvolika okremykh heometrychnykh ornamentiv ukrainskoi vyshyvky [Symbolism of individual geometric ornaments of Ukrainian embroidery]. *Naukovi zapysky: teoriia ta istoriia kultury*, [online] 20-21, pp.76-80. Available at: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8615/Nikishenko_Symvolika_okremux_geometrychnyx.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Accessed 17 May 2022]
- Nikishenko, Yu.I., 2004. Kolir u kulturnii tradytsii ukrainsiv ta yikh stepovykh susidiv altaiskoho pokhodzhennia [Color in the cultural tradition of Ukrainians and their steppe neighbors of Altai origin]. *The world of the orient*, 1, pp.93-98.
- Stelmashchuk, H., 2019. *Ukrainske narodne vbrannia* [Ukrainian folk dress]. Lviv: Literatura ta mystetstvo.

Tanets bilykh metelykiv: hipsofila volotysta [Dance of white butterflies: gypsophila volostista], n.d. *Remontu.com.ua*. [online] Available at: <<https://remontu.com.ua/tanec-bilix-metelikiv-gipsofila-volotista>> [Accessed 17 May 2022]

Vovk, Kh.K., 1995. *Studii z ukrainskoi etnohrafii ta antropohii* [Studies in Ukrainian ethnography and anthropology]. Kyiv: Mystetstvo.

Zelenovska, N., 2020. *Khablivskiy zadnii maiak – toi, shcho stoit posered polia* [The Khabliv rear lighthouse is the one standing in the middle of the field]. *Sunkissed*, [online] July 24. Available at: <<https://sunkissed.com.ua/khablivskiy-mayak/>> [Accessed 17 May 2022].



DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279265

Volodymyr Myslavskyi

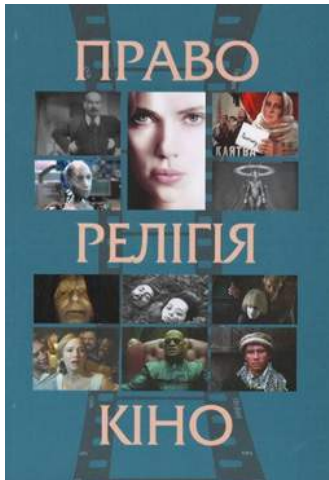
*Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art,
Television, Associate Professor, Associate Member;
e-mail: cinema2@i.ua; ORCID: 0000-0003-0339-1820
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
National Ukrainian Academy of Arts, Kyiv, Ukraine*

Religious and legal aspects in world cinema

Володимир Миславський

*доктор мистецтвознавства, доцент, член-кореспондент;
e-mail: cinema2@i.ua; ORCID: 0000-0003-0339-1820
Харківська державна академія культури, Харків, Україна
Національна академія мистецтв України, Київ, Україна*

Релігійно-правові аспекти у світовому кінематографі



Вовк Д., Євсєєв О., Смородинський В., Биля-Сабадаш І., Харитоновна А., Горобець К., Кисельов О., Радутний О., Ганжа О. *Право, релігія, кіно*. Харків : Права людини, 2018. 184 с.

Вовк, Д., Євсєєв, О., Смородинський, В., Биля-Сабадаш, І., Харитоновна, А., Горобець, К., Кисельов, О., Радутний, О. та Ганжа, О., 2018. *Право, релігія, кіно*. Харків: Права людини.

Vovk, D., Yevsieiev, O., Smorodynskiy, V., Bylia-Sabadash, I., Kharytonova, A., Horobets, K., Kyselov, O., Radutnyi, O. and Hanzha, O., 2018. *Pravo, relihiia, kino* [Law, religion, movie]. Kharkiv: Prava liudyny.

142

According to the authors, the book "Law, religion, cinema" is a project of the Center for the Study of the Supremacy of Law and Religion of the Yaroslav Mudryi National Law University in cooperation with the Kharkiv Legal Cinema Club. The authors touch on various paradigms and aspects of the interaction of legal, political and religious both in the material and symbolic worlds. Political religion, religious freedom, tolerance for others, the role of law in forgiveness, law and love, the (un)future of law and religion, the relativization of the legal and political order, the mythology of law, law, religion and scientific and technological progress – an endless list of issues that are considered in the context of cinematic art (Vovk et al., 2018, p.2).

The book includes articles: "Culture wars in real life and on the screen" (Vovk et al., 2018, p.10), "'Holy Scripture' of Soviet propaganda cinema art" (Vovk et al., 2018, p.20), *Mom!* (Vovk et al., 2018, p.34), "Two in the Book of Genesis (based on the movie *The Reader*)" (Vovk et al., 2018, p.49), "Long time ago, in a galaxy far, far away': law, power and religion in *Star*

Wars" (Vovk et al., 2018, p.57), "Foreigner in a homogenous community: an orthodox Muslim among formal Orthodoxes. Reflections on the film *The Muslim* (Vovk et al., 2018, p.80), "Religions and the law of the digital world of our future in everyday life and cinematography" (Vovk et al., 2018, p.93), "Robot as a subject of law and a sexual partner (legal, religious and cinematographic aspects)" (Vovk et al., 2018, p.129). Let's dwell on some of them.

K. Horobets in the work "Long time ago, in a galaxy far, far away': law, power and religion in *Star Wars*" talks about the mythological nature of law. He draws parallels between the world of *Star Wars* and various stages of the political history of the Western world, emphasizing the problem of democracy weakness, which is often exploited by autocrats. (Interestingly here is another transition of cinema religion into legal reality. The Jedi Order depicted in *Star Wars*, its beliefs, philosophy, and practices led to the appearance of Jediism – a religion that already exists in this world. Yes, Jediism is recognized as a religion in the United Kingdom,

which gives rise to a series of state obligations regarding the religious freedom of the Jedi).

As the author rightly points out, the influence of *Star Wars* as a cultural phenomenon is difficult to overestimate. Therefore, it is not surprising that in American and generally English-speaking jurisprudence there are often calls for legal reflection on popular culture, an integral part of which is *Star Wars* (Vovk et al., 2018, p.58).

The *Star Wars* saga goes beyond the cinema medium and consciously becomes a platform for various kinds of philosophical thinking. The persuasive mechanisms of the film are not an analytical philosophy, which largely relies on the logic of argumentation, that is, reasonable and teleological. Although religious imagery plays an important role in *Star Wars*. Alec Guinness, as an elderly Obi-Wan Kenobi, wore the robe of a monk; Luke Skywalker, becoming a Jedi, dresses as a young priest. Darth Vader's helmet is a stylized mitre, revealing the corrupt lord he has become. The Jedi's "temple" resembles a mosque with minarets. The longstanding popularity of *Star Wars* is also explained by the fact that they reproduce primary mythological structures, and classical religious images are transferred to the world of high technologies. *Star Wars* has already become a new religious classic, and Luke Skywalker is a clear reference to the Messiah, the truth is that this saga recreates classic mythological, ethical and religious images in a spectacular new form. It's impressive for a saga filled with violence that Luke Skywalker survives through mercy and suffering. The son's suffering inspires the father's appeal, and Vader turns against the Emperor and destroys him at the cost of his own life. Deprived of any mercy, the rule of the tyrant is finally defeated only

by the healing power of mercy and the power of the son's suffering that touches the father's heart.

In the conclusion of the article, K. Horobets addresses the problem of relativization of law (as well as religion) in the modern world. And on the example of the world of *Star Wars*, he indicates the questions that arise in connection with this for the philosophy of law, primarily its non-positivist part, the legal system, humans, the state, and society in general. *Star Wars* poses a Hegelian question: Is reality primarily the relationship between lords and slaves? Does man have to choose between the position of dominant and subordinate, in which case the goal of life and the engine of history is the struggle between lords and slaves?

The authors of the study "Robot as a subject of law and a sexual partner (legal, religious and cinematographic aspects)" (Vovk et al., 2018, pp.129-158) O. Radutnyi and O. Hanzha discuss the development of artificial intelligence in terms of the impact this development will potentially have on religion, politics, law. It is about the legal status of the digital personality, the possible sacralization of a perfect artificial superintelligence, the relationship between robots with artificial intelligence and people, the issue of the transformation of the legal regulation of sexual relations due to the development of robotics and other devices for sexual pleasure. At the same time, as the authors demonstrate, futuristic or science fiction cinema serves as a vivid, albeit sometimes greatly simplified, illustration of various options for the development of scientific and technical progress, which can have, in particular, negative scenarios for society.

In their study, the authors analyse a wide range of films, both well-known

ones (A. I. *Artificial Intelligence*, *Weird Science*, *Bladerunner*), as well as films and series of recent years (*Erobot*, *The World of the Wild West*, *The Perfect Guy*, *Bicentennial Man*, *Black Mirror*). But unfortunately, perhaps one of the main films on this topic, 2001: *A Space Odyssey* (1964) directed by Stanley Kubrick, was outside the scope of the study. In this film, Kubrick shows that the onboard computer of a spaceship named HAL 9000 is created in the image and likeness of a human being, with its fear complexes and instincts. It is also worth noting that the motif of artificial intelligence rebelling against its creator has been realized in cinema before (in Pavel Klushantsev's *Planet of Storms* (1961), the American humanoid robot John rebelled). In this film, Kubrick shows that the spaceship's onboard computer, named HAL 9000, is made in the image and likeness of a human being, with its fear complexes and instincts. It would also be worth mentioning Paul Verhoeven's film *Robocop* (1987), in which a robot with human intelligence and machine capabilities was shown for the first time.

A few more clarifications. According to the authors, the term "robot" was proposed for the first time in 1920 by the Czech playwright Karel Čapek in the play *R.U.R.* (p.135). But at the same time, the authors mentioned that two films were made based on this work – *The Robots of Ripley* (1935) in the USSR and *R.U.R.* (1938) in Great Britain. The authors also erroneously claim that Fritz Lang's *Metropolis* (1927) was the first to show the interaction between a human and a robot (p.135). In fact, the first human-robot relationship was shown in the Italian film *The Mechanical Man* (1921), about the

inventor of the giant human-shaped machine that can walk, run, and also smash, burn, and destroy everything with terrifying force. However, these inaccuracies in no way affect the integrity and conceptuality of this study.

We consider very interesting, the opinion of the authors that the continuous development of robotics in the sex industry, combined with the rapid progress of artificial intelligence, raises many cultural, religious, moral and legal issues not only due to a certain assessment of individual sexual practices with robots but also in general, regarding the possibility of their production for sexual needs (Vovk et al., 2018, p.145). The authors also note that the form of sexual union in a "human-robot" duo will gradually change taking into account the capabilities of artificial intelligence. Thus, due to the ability of self-development, artificial intelligence is predicted to transform into a superintelligence, which may have its needs and goals, its vision of a certain situation and its independent assessment. A property of artificial intelligence will be the ability to be aware of itself, take care of self-preservation and obtain the necessary resources. In addition, it will be endowed with the ability for self-improvement, will have the ability to be creative and, most importantly, will make independent decisions (Vovk et al., 2018, p.150).

In fact, this book is a rather interesting study of teachers and students of Yaroslav Mudryi National Law University. We also would like to join in the gratitude of the compilers of this collection to the theoretician and practitioner of constitutional law – Oleksandr Yevsieiev, thanks to whom this book came out.



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

Наукове видання

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Серія:
Аудіовізуальне мистецтво
і виробництво**

Науковий журнал

2023 Том 6 № 1

Літературний редактор
Рибка А. Т.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н. І.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

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

Адміністративне забезпечення
Швець М. А.

Scientific publication

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

**Series
in Audiovisual Art
and Production**

Scientific journal

2023 Volume 6 No 1

Literary editor
Rybka A. T.

English texts editor
Sarnovska N. I.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O. V.

Administrative support
Shvets M. A.

Підписано до друку: 30.04.2023. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 11,86. Обл.-вид. арк. 10,48.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5043

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