

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**

№ **2**

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Audiovisual Art
and Production

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

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

Науковий журнал адресований вченим, експертам, викладачам та науково-педагогічним працівникам, які 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 № 5 від 12.10.2023 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр Безручко – головний редактор, д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ірина Гавран** – 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 Ерлю** – канд. мистецтвознавства, доц., Академія мистецтв КНР «Цзянсі університет фінансів та економіки», Цзянсі, Китайська Народна Республіка; **Наталія Зикун** – д-р наук з соц. комунікацій, проф., Університет державної фіскальної служби України, Ірпін, Україна; **Галина Кот** – канд. психол. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Василь Курійчук** – д-р держ. упр., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна; **Олена Левченко** – д-р філос. 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; **Вадим Скуратівський** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р мистецтвознавства, проф., засл. діяч мистецтв України, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна; **Ганна Чмиль** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р філос. 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 Вільчинецька** – д-р політ. наук, проф., Київський університет культури, Київ, Україна; **Зоряна Гнатів** – канд. філос. 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; **Росина Гуцал** – канд. мистецтвознавства, доц., Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, Україна; **Міхаель Константинов** – канд. філос. 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 Крупський** – д-р іст. наук, проф., Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна; **Сергій Марченко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Володимир Михалюк** – канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ольга Мітчук** – д-р наук з соц. комунікацій, проф., Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука, Рівне, Україна; **Оксана Мусяк** – 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 Наумова** – канд. філос. наук, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Кітс Фінк** – 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, MIA, 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. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 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 5 from 12.10.2023)*

EDITORIAL BOARD

Oleksandr Bezruchko – Editor-in-Chief, Doctor of Study of Art, PhD 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; **Natalia 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; **Vasyly Kuprichuk** – 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, PhD in Cinematographic Art, Television, Associate Professor, National Academy of Managerial Staff 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 Aljorova** – 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** – PhD 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; **Mihail Konstantinov** – PhD in Philosophy, Department of Hebrew and Comparative Literature, University of Haifa, Haifa, Israel; **Natalia Kostiuik** – 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, PhD 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; **Natalia Cherkasova** – PhD in Cinematographic Art, Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine; **Andrii Chuzhykov** – 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

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder/Postal address

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration № 23118-12958 P Series KB dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine
ISSN 2617-2674 (Print)
ISSN 2617-4049 (Online)
2018
twice a year
Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaletsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
14, D. Doroshenka St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine
KNUKiM Publishing Centre, 14, D. Doroshenka St., Kyiv, 01042, Ukraine
audiovisual-art.knukim.edu.ua
audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net
+38(044)2846384

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2023
© Authors, 2023

ЗМІСТ

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Олександр Бутко, Ілона Піголенко	Взаємодія основного та допоміжного творчого персоналу в процесі підготовки телевізійної програми: в кадрі й поза ним	154
Сергій Гончарук, Владислав Марусенко	Вплив технологій на розвиток екранного мовлення	166

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Світлана Котляр, Ярослава Кузьменко	Кіно та серіальна продукція як результат співпраці режисера та продюсера	177
Галина Погребняк	Інтерпретація балетного мистецтва засобами екранної режисури	186
Вадим Скуратівський, Валерій Андрієнко	Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно	204
Вікторія Федоренко, Наталія Суліма	Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві	213
Лев Рязанцев, Валентин Левшаков	Сучасні технології формування звукозорового образу фільму: аспекти взаємодії	224

ОПЕРАТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Олександр Безручко, Максим Сухін	Анімаційно-документальні фільми в сучасному кіномистецтві: специфіка виробництва	241
Алла Медведєва, Олександра Рослякова	Особливості використання освітлення в процесі зйомки кінофільму	252
Ігор Печеранський	Коротка технічна історія та аудіовізуальні параметри електромеханічного телебачення	263

ФОТОМИСТЕЦТВО

Віталій Запорожченко, Олександра Сидоренко	Магістерський фотомистецький проєкт «Прояви сакрального Запоріжжя»	277
---	--	-----

Сергій ТумасовФотомистецький проект
«Перший промінь»

302

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ***Володимир Миславський***Перерваний політ. Вітчизняне кіно часів
Всеукраїнського фотокіноуправління

309

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

<i>Oleksandr Butko, Ilona Piholenko</i>	Interaction Between Main and Support Creative Staff When Television Programme Preparing: on and off Camera	154
<i>Serhii Honcharuk, Vladyslav Marusenko</i>	Impact of Technology on Electronic Broadcasting Development	166

FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

<i>Svitlana Kotliar, Yaroslava Kuzmenko</i>	Film and Series Production as a Result of Collaboration Between Director and Producer	177
<i>Halyna Pohrebniak</i>	Interpretation of Ballet Art Through Screen Directing Means	186
<i>Vadym Skurativskiy, Valerii Andriienko</i>	Specifics of Sound Effects in Feature Films	204
<i>Viktoriiia Fedorenko, Nataliia Sulima</i>	Screen Adaptation in Modern Audiovisual Production	213
<i>Lev Riazantsev, Valentyn Lievshakov</i>	Modern Technologies For Forming The Sound and Visual Film Image: Aspects of Interaction	224

FILM AND TV CINEMATOGRAPHY

<i>Oleksandr Bezruchko, Maksym Sukhin</i>	Animated Documentaries in Modern Cinematic Art: Specifics of Production	241
<i>Alla Medvedieva, Oleksandra Rosliakova</i>	Peculiarities of Using Lighting in the Process of Film Shooting	252
<i>Ihor Pecheranskyi</i>	Brief Technical History and Audiovisual Parameters of Electromechanical Television	263

PHOTO ART

<i>Vitalii Zaporozhchenko, Oleksandra Sydorenko</i>	Master's Photo Art Project "Manifestations of the Sacred Zaporizhzhia"	277
--	--	-----

Serhii Tumasov

Photo Art Project
"First Ray"

302

REVIEWS. COMMENTS. CRITIQUES

Volodymyr Myslavskyi

Interrupted Flight. Ukrainian Cinema of the
All-Ukrainian Photo and Film Administration Era

309

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289282

УДК 654.197:070.16]:7.097

ВЗАЄМОДІЯ ОСНОВНОГО ТА ДОПОМІЖНОГО ТВОРЧОГО ПЕРСОНАЛУ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ПРОГРАМИ: В КАДРІ Й ПОЗА НИМ**Олександр Бутко^{1а}, Ілона Піголенко^{2а}**¹ заслужений журналіст України, доцент кафедри тележурналістики;

e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: i-nana1998@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5432-8525

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

ранкове шоу;
телевізійна програма;
новини;
телебачення;
воєнний період;
ефір;
формат

Анотація

Мета статті – проаналізувати основні аспекти взаємодії основного та допоміжного творчого персоналу в процесі підготовки телевізійної програми, а також на основі українського інформаційно-розважального телевізійного шоу «Сніданок з 1+1» дослідити історію створення ранкових програм; проаналізувати професійні завдання фахівців; виявити, як змінився цей формат за понад пів століття; з'ясувати посадові обов'язки команди та її вплив на якість ефіру; порівняти ранкові новини у мирний та воєнний час на основі роботи колег у цей період; опрацювати історію створення ранкової програми телеканалу «1+1», а також її зміни протягом 25 років. **Методи дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний – для зіставлення зарубіжних ранкових проєктів 50-х років минулого століття; емпіричний – для спостереження за роботою команди поза кадром, аналізу роботи працівників ранкового шоу, їхнього впливу на ефір; порівняльний – для розгляду особливостей роботи в довоєнний і воєнний час. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано аспекти взаємодії основного та допоміжного творчого персоналу в процесі підготовки телевізійної програми, на основі аналізу розкрито роботу команди ранкового мовлення у воєнний час, описано посадові обов'язки працівників у надзвичайних обставинах, наведено приклади нових рубрик, проведено паралелі між іноземними та вітчизняними ранковими шоу, узагальнено історію створення цього формату на зарубіжному та українському телебаченні. **Висновки.** На основі українського інформаційно-розважального телевізійного шоу «Сніданок з 1+1» детально досліджено історію створення ранкових програм; проаналізовано професійні завдання фахівців, зокрема тих, хто працює поза кадром; зіставлено ранкові новини в мирний і воєнний час

на основі роботи колег у цей період; опрацьовано історію створення ранкової програми телеканалу «1+1», а також її зміни протягом 25 років.

Як цитувати:

Бутко, О. та Піголенко, І., 2023. Взаємодія основного та допоміжного творчого персоналу в процесі підготовки телевізійної програми: в кадрі й поза ним. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.154-165.

Формулювання проблеми

Успіх телевізійного ефіру залежить від наповнення його якісним контентом. Актуальність зазначеної теми полягає у тому, що у XXI ст. більшість глядачів не знає особливостей створення телепрограм. Попри це аудиторія свідомо чи підсвідомо бере участь у формуванні верстки шоу, а саме: пише листи до редакції з пропозиціями тем, обговорює питання чи проблемами у соціальних мережах. Глядачам дуже важливо зрозуміти нюанси створення продукту, щоб допомагати його вдосконалювати, адже ранкова програма – це насамперед відверте спілкування з аудиторією. Найбільший показник успіху та лідерства телеканалу – рейтинг, який залежить від того, наскільки глядачі затримуються на перегляді ранкової програми, зацікавила їх тема сюжету або розмова у студії чи ні. Тож, володіючи інформацією як саме створюється ранкова програма, глядачі можуть допомагати її покращувати, а отже, будуть більш охоче дивитися шоу, а рейтинги зростатимуть. Варто зазначити, що у зв'язку з воєнним часом «Сніданок» зазнав змін, а саме: з'явилося чимало нових рубрик, зокрема «Уроки історії» та «Щоденники війни». Змінився також формат програми: побільшало включень і новинних матеріалів. З огляду на зазначене вище важливо описати роботу команди шоу у цей період для майбутніх поколінь телевізійників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

О. Джолос (2022) перший визначив роботу ранкової програми у воєнний період, зазначивши, що українське телемовлення відійшло від розважального та зробило акцент на інформаційному контенті. Також О. Джолос (2021) проаналізував і порівняв найпопулярніші ранкові програми на українських телеканалах.

С. Котляр та В. Федоренко (2018) дослідили авторські програми сучасного телебачення.

М. Кривицький (2022) підсумував частку телебачення «1+1 медіа», зокрема вказав на рекордні показники ранкових шоу «Сніданок» та «Сніданок. Вихідний».

І. Гавран та М. Дубина (2020) дослідили та проаналізували новинний контент сучасного прямоетерного мовлення.

М. Томак (2007) визначила головну мету ранкового шоу від початку введення цього формату в Україні, а також проаналізувала кілька програм ранкових новин на вітчизняному телебаченні.

Мета статті – на основі українського інформаційно-розважального телевізійного шоу «Сніданок з 1+1» дослідити історію створення ранкових програм; проаналізувати професійні завдання команди; порівняти ранкові новини в мирний та воєнний час на основі роботи колег у цей період.

Основний матеріал дослідження

Повномасштабне вторгнення російських військ на територію України 24 лютого 2022 року не зупинило виробництво департаменту ранкового мовлення медіахолдингу «1+1 Продакшн». Згідно з інтернет-статтею «Чим "Плюси" наповнюють свою сітку мовлення сьогодні та на який преміальний контент варто очікувати глядачам» (2022) у зв'язку з трансляцією на основному каналі телемарафону «Єдині новини» програма «Сніданок» перемістилася на телеканал ТЕТ і змусена була скоригувати свій контент.

Варто нагадати як виникли ранкові інформаційно-розважальні програми і яких трансформацій вони зазнали протягом 70-річної історії. Згідно з книгою «Енциклопедія журналістики» (Sterling, 2009, p.912) в становленні ранкових шоу беруть участь дві програми: одна масштабна, трансконтинентальна, інша – регіональна. Варто погодитися з автором вищезазначеної книги, адже одна з програм – «Today» («Сьогодні») була взагалі першою в історії телебачення і виникла в Сполучених Штатах Америки 14 січня 1952 року. Шоу виходило на американському телеканалі NBC і тривало дві години спочатку у будні, а згодом і у вихідні. Трансляція відбувалася у США, а також у Європі та Австралії (Sterling, 2009, p.913).

Інша програма – «The Morning Exchange», що перекладається як «Ранкова біржа», транслювалася на телевізійній станції WEWS-TV лише для американського міста Клівленд (штат Огайо) з 1972 по 1999 рік. Але примітна вона тим, що саме «The Morning Exchange» першою перейшла з класичної новинної у затишну студію, яка нага-

дувала домашню вітальню. На дивані розміщувалися ведучі, на кріслах – гості ефіру (Sterling, 2009, p.912).

Ці дві програми створили формат, який перейняли надалі всі інші ранкові шоу: новини чергувалися зі спілкуванням ведучих з експертами у різних галузях.

Шоу «The Morning Exchange» було в ефірі понад 25 років. Програму «Today» дивляться в усьому світі і до сьогодні. Проте лідером у сітці телемовлення американських каналів вона була лише до кінця 1980-х років (Sterling, 2009, p.914). Далі формат перейняв інший американський телеканал ABC, який створив власну програму «Good morning, America» («Доброго ранку, Америко»). Вести ефіри тоді запросили не журналіста, а популярного комедійного актора – Девіда І. Хартмана. Завдяки цьому популярність ранкового шоу значно зросла, адже ведучий, який мав неабиякий акторський досвід, поводив себе в кадрі дуже невимушено і подавав новини легко й дохідливо.

Як зазначає І. Мащенко (2005) у книзі «Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу»: «Аналогічні ранкові випуски через три десятиліття виникли в Англії, Канаді, Японії, Іспанії, Південній Кореї, СРСР» (с.182). А згодом, у перші роки незалежності – і в Україні. Це була ранкова програма «Сніданок з 1+1», яка вперше вийшла в ефір 31 березня 1997 року і дотепер вважається найпопулярнішою. Зокрема, Максим Кривицький в інтернет-статті «Група 1+1 media підсумувала 2021 рік у розрізі теледивлення» (2022) зазначав, що «"Сніданок з 1+1" у 2021 році традиційно відстояв статус безумовного лідера серед ранкових програм на

телебаченні, зібравши середню частку 14,8 %. 8 вересня програма зібрала рекордну частку за день – 24 %, за аудиторією 18–54 (50 тис. +). "Сніданок. Вихідний" у 2021 році зібрав середню частку 10,7 %».

Формат ранкового шоу є досить складним у реалізації, зазначав у інтернет-статті «Доброго ранку!» (Томак, 2007) відомий телеведучий і колишній працівник «Сніданку» Олег Панюта. Оскільки глядачі затримуються зранку перед телевізором всього на 10–15 хвилин, ведучим і контент-мейкерам програми треба вмістити у цей час якомога більше інформації: добірку новин, гарні жарти та корисні поради. Саме різноманітність контенту «Сніданку з 1+1» виділяє дослідник О. Джолос. Адже, за його словами, там можна дізнатися про життя зірок, новини країни та світу, а також про місця для подорожей, секрети краси та психологію стосунків. Автор також зазначає важливу роль, яку у програмі відіграють ведучі – Руслан Сенічкін і Людмила Барбір, Єгор Гордєєв і Неля Шовкопляс: «Вони інколи надто емоційні, але така жвавість приваблює увагу й не дозволяє нудьгувати аудиторії» (Джолос, 2021).

Щодо загальних, «канонічних» вимог до ведучих, то слушним видається твердження ведучої ранкових ефірів каналу «UA. Закарпаття» Ірини Міллер, наведене в інтернет-статті «Це капці, які ви взуваєте зранку. Або чому люди слухають та дивляться ранкові ефіри» (Беца, 2020). І. Міллер стверджує, що «робота ранкового ведучого складна та потребує неабиякої підготовки». За її словами, треба стежити за своєю артикуляцією, чітко вимовляти всі слова та не «ковтати» кінцівки, і, найважливіше – працювати над правиль-

ною вимовою наголосів і стежити за власним зовнішнім виглядом, поставою. Отже, пересічний глядач не може уявити кількість і розмаїття фахівців, які створюють ранкове шоу. Значна частина персоналу присутня на редакційній «летівці», звідки, власне, і починається створення кожного випуску. Цей термін означає невелику нараду, під час якої співробітники компанії обговорюють виробничі проблеми.

Слід зазначити, що у газетних виданнях чи бізнес-центрах «летівки» відбуваються щопонеділка або щоп'ятниці, на телебаченні, зокрема в «Сніданку з 1+1», вони проходять щодня. На таких зібраннях обговорюють наповнення ефіру, затверджують гостей, експертів, а також теми майбутнього ефіру. Проходить «летівка» в кабінеті продюсера програми чи у ньюзрумі. На ній присутні близько двадцяти осіб, серед яких випускові редактори, журналісти, сценаристи, інформаційні продюсери та ведучі. В інтернет-статті «Чому телеведуча 1+1 любить Полтавщину» (2018) ведуча програми Неля Шовкопляс зазначає, що на «летівки» вона йде одразу після ефіру. Такі наради можуть тривати до 11:30.

Після узгодження наповнення випуску важливу роль у процесі підготовки програми до ефіру відіграє випусковий редактор. Він роздає завдання журналістам, згодом вичитує їхні тексти, а також формує верстку ефіру. Саме редактор знає, з чого буде складатися програма, він же і транслюватиме її глядачеві разом із випусковим режисером. Співпрацює випусковий редактор зі сценаристами, інформаційними продюсерами, гостьовими редакторами та режисерами монтажу.

У ранкових програмах є чимало інших безіменних творців, які, на відмі-

ну від ведучих і репортерів, постійно залишаються поза кадром. Вони так звані темні конячки програми. Про них глядачі не знають, проте вони істотно впливають на ефір. Наприклад, гримери та стилісти відповідають за зовнішній вигляд ведучих. Завдяки їм ведучі в кадрі вишукані, охайні, в міру яскраві та завжди мають гарний вигляд зранку.

У представників цих професій є так звані референти, тобто затверджені приклади образів для ведучих. Приміром, макіяж ведучої Людмили Барбір буде відрізнятися від мейкапу Валентини Хамайко. Адже перша – ведуча «Сніданку» у будні дні і їй легко можна зробити яскравий макіяж: вишнева помада та яскраво підведені стрілки. А от для ведучої «Сніданку. Вихідного» В. Хамайко – це табу. Для неї лише ніжний макіяж із зібраним волоссям. Є певні особливості й в чоловічих образах. Якщо у Руслана Сенічкіна у гардеробі можна знайти ділові костюми, то для Олександра Попова обирають більш домашнє вбрання, як-от футболка чи поло.

Доречно згадати й адміністраторів проекту, адже завдяки їхній роботі студія ранкової програми «Сніданок з 1+1» має затишний вигляд. Щоранку цей спеціаліст заварює чай, купує смаколики для ведучих і гостей. Також купує продукти для страви, яку телеведучі готуватимуть в ефірі. Слід зазначити, що адміністратори мають на телеканалі декілька шаф із реквізитами, кожна з яких пронумерована. Так працівники легше орієнтуються у великій кількості речей. Утім ця складна й розмаїта «кухня» підготовки ранкової програми була відпрацьованою і навіть буденною для мирного часу.

Формат «Сніданку з 1+1» змінився 24 лютого 2022 року – у перший день повномасштабної війни в Україні. Як зазначається в інтернет-статті «Спільний телемарафон – інформаційна ППО в цивілізаційній війні» (Остапа, 2022), цілодобова трансляція об'єднала найбільші українські телеканали: чотири комерційні медіагрупи, суспільне мовлення та державний канал «Рада» (2022). Серед цих телеканалів є й «1+1». Тож у межах державної концепції транслятор «Сніданку з 1+1» змінився: спершу програма виходила лише на YouTube-каналі, пізніше глядачі змогли побачити «Сніданок» на телеканалах «2+2» та «ТЕТ», а з серпня 2022-го лише на «ТЕТ». Також у воєнний час будні «Сніданку» починаються о 7-й ранку, а у вихідні – о 8-й ранку і триває програма до 10-ї години ранку за київським часом.

Істотних змін зазнав і режим роботи персоналу. Частина команди не змогла працювати в офісі, оскільки виїхала зі столиці у більш безпечне місце або перебувала в окупації чи близько до лінії фронту і, у зв'язку з ускладненою логістикою, не мала можливості повернутися до Києва. Серед тих, хто залишився, було кілька випускових редакторів, журналістів, режисерів, інженерів і лічені одиниці допоміжного персоналу. Багатьом із них довелося в перші тижні війни у прямому розумінні «жити на роботі», адже комендантський час, який в окремі періоди оголошувався на 2–3 доби, не давав змоги пересуватися столицею. Для короткого перепочинку на сон відвели спеціальні кабінети або розмістили матраци поблизу робочих місць. Зокрема, змінився робочий графік режисерів монтажу. У мирний час вони монтували до 10 години вечора, про-

те з моменту повномасштабної війни вони працюють з 12 години дня і до ночі. Кілька годин сплять на роботі, знову монтують і, зрештою, йдуть додому. Чимало репортерів і редакторів почали працювати дистанційно.

Відтак трансформації інформаційного потоку в умовах війни, а також обмежена кількість працівників змінили формат «Сніданку». В інтернет-статті «Ми не відриваємось від контексту війни, але даємо глядачу "видихати"» креативний продюсер ранкового шоу Ірина Гулей (2022) зазначає, що команда департаменту ранкового мовлення у воєнний час керується головним фільтром, через який і пропускає власні телевізійні матеріали. Цей фільтр – «Сніданок з 1+1 = твоя точка опори». І. Гулей також наголошує, що «глядачі мають відчувати, що вони не самі, ми спільно крокуємо до Перемоги (кожен на своєму місці), наш контент має вберегти українців від емоційної прірви, в яку сьогодні так легко впасти».

Отже, за час воєнного стану в «Сніданку з 1+1» з'явилося чимало нових рубрик. Серед них – «Щоденники війни». У центрі сюжетів звичайні українці, які пережили окупацію чи досі перебувають там. Це медики та волонтери, медійні персони, які боронять Батьківщину в найгарячіших точках.

Перший «Щоденник» у програмі «Сніданок з 1+1» вийшов 14 березня 2022 року. Серед героїв рубрики була і шеф-редакторка «Твого дня», а нині – випускова редакторка «Сніданку» Людмила Подлевська. Згідно з інтернет-статтею «Я дуже хочу, щоб всі ми були горді за те, хто ми є, де ми і з ким ми є» (Купріянова, 2022) у «Щоденниках війни» вона розказала, як пробула під окупацією у селі Демидів

(Київська область), а також історію, як вона пішки вибиралася з нього. Багато героїв із «Щоденників війни» були з міста Маріуполь, який навесні російські військові почали активно атакувати. Згідно з інтернет-статтею «Врятував понад сотню життів та освідчився коханій під час блокади Маріуполя» у «Щоденниках війни» (2022) журналісти «Сніданку» розповіли історію медбрата, працівника приймального відділення Дмитра Гавро, який працював нарівні з професійними хірургами в маріупольській лікарні. Серед врятованих Д. Гавро багато життів із маріупольського пологового відділення. Не менш важлива рубрика воєнного періоду «Сніданку з 1+1» – «Уроки історії». Перший сюжет вийшов у квітні 2022 року. Експерт телелінійки – історик Олександр Алфьоров. Саме він розбирає у кадрі події, які вплинули на Україну та світ, а також проводить паралелі між історією та сьогоденням. Креативний продюсер І. Гулей зазначає, що рубрикою «Уроки історії» «Сніданок з 1+1» підхопив гостру потребу українців у самоідентифікації. Також в інтернет-статті «Ми не відриваємось від контексту війни, але даємо глядачу "видихати"» креативний продюсер І. Гулей розповіла про одну з найновіших (станом на жовтень 2022) рубрик – серію сюжетів «Чар українських трав». Цей телевізійний продукт І. Гулей (2022) описує так: «він надихає на те, щоб заспокоїтись, розслабитись і відкрити для себе корисний світ цілющих українських рослин – як їх правильно збирати, заварювати, зміцнювати ними здоров'я та подовжувати молодість».

Слід зауважити, що для маленьких глядачів «Сніданку з 1+1» співробітники ранкової програми у війну підго-

тували рубрику «Казки від діда Сені». У ній ведучий шоу Руслан Сенічкін у прямому ефірі на камеру телефона читав дитячі казки з облаштованої студії «1+1» у Луцьку. В інтернет-статті «Проект "Сніданок з 1+1" знову в ефірі. Тепер – з казками» (2022) Р. Сенічкін підкреслив, що читати казки для дітей на телебаченні – честь. Також ведучий додав, що «у дивні часи ми живемо. Вдень читаємо казки, а вночі у нас не казка, а реальність».

Слід також згадати рубрику «Пошук зниклих» авторства Катерини Осадчої – ведучої каналу «1+1». У ній К. Осадча разом із журналістами та режисерами монтажу «Сніданку» зробила сюжети про тих, хто втратив зв'язок із рідними після 24 лютого. Як зазначається в інтернет-статті «Знайти своїх» (2022), «кожен день у "Сніданку з 1+1" глядачі можуть побачити фото зниклих людей, яких розшукують їхні сім'ї, та долучитись до народного пошуку», а також почути щасливі історії, як рідних і близьких вдалося відшукати. З усталених рубрик «Сніданку», враховуючи потреби глядачів, залишилася «Консультація з психоаналітиком».

Варто проаналізувати новий формат «летівок». Наприклад, 10 жовтня 2022 року, коли вся Україна знову потерпала від ракетних ударів, команда «Сніданку» зібралася у мережі Zoom. Одразу було вирішено перевести формат програми у «стрим». Тобто усі п'ять кореспондентів мали включитися з місця влучань у Києві. Телевізійникам треба було підготувати історії про тих, хто, на жаль, загинув через російську агресію того дня. Інформаційні редактори отримали завдання знайти волонтерів чи місцевих з гарячих точок: Харкова, Дніпра, Миколаєва. Ви-

пускові редактори після завершення тривоги мали приїхати на канал, підготувати матеріал і переночувати там, аби наступного дня видати ефір. Кількість сюжетів було зменшено, оскільки режисери монтажу через затяжну тривогу не могли доїхати до телеканалу. До повномасштабної війни журналістів було набагато менше, тому побільшало включень. Це були посадовці, військові експерти, герої, які пережили окупацію чи поки що перебували у гарячих точках.

Зазначимо, що траплялися випадки, коли працівникам «Сніданку» доводилося виконувати не лише власну роботу. Так, якщо суміщення функцій чи опанування нових для журналістів і редакторів, режисерів, інженерів не є чимось екстраординарним, то ситуації, коли водій ставав відеооператором, знімаючи репортера і подію на телефон, стало справжнім порятунком задля виконання редакційного завдання у форс-мажорних обставинах. Бувало також, що журналісти не встигали прибути зі зйомок в офіс до настання комендантської години чи виникали інші позаштатні ситуації. Тоді текст, відео та начитка передавалися до редакції через інтернет, а для уникнення небажаних акустичних ефектів (відлуння, сторонні шуми тощо) журналісти (зокрема, Влада Грубич) застосовували «ноу-хау» – начитували закадровий текст у шафі з одягом.

Змінився у воєнний час і зовнішній вигляд ведучих: одяг і макіяж стали стриманішими, менш яскравими. Як зазначається в інтернет-статті «Чим "Плюси" (2022) наповнюють свою сітку мовлення сьогодні та на який преміальний контент варто очікувати глядачам», включно до вересня в Digital та на ТБ вийшло понад 190 епізодів

«Сніданку», що є справжнім рекордом у нинішніх умовах. Також у вищезгаданій публікації наведені дані, що за BIG DATA UA середня частка переглядів «Сніданку з 1+1» у вересні склала 7,4 %. Виняткова сумлінність, відповідальність і креативність працівників дали змогу «Сніданкові», попри обставини, підтримати телеглядача та досягти хороших результатів.

Висновки

На основі вищезазначеного можна стверджувати, що становлення ранкової програми відбувалося не один рік. Найперше ранкове шоу вийшло в 50-х роках ХХІ ст. і вже понад 70 років цей формат вдосконалюється у різних країнах світу. Легку, інформаційну та пізнавальну програму «Сніданок з 1+1», що вже понад 25 років в Україні виходить на телеканалі «1+1», фахівці з аудіовізуальних мистецтв визнали як найкращу ранкову програму.

Шлях від «летівки» до ефіру «Сніданку» дуже важкий. Він може тривати декілька годин, днів, а то й тижнів. Варто пам'ятати, що над одним телевізійним матеріалом працює не лише журналіст чи ведучий – це робота великої команди. Наприклад, у парі з режисером працює монтажер, а із редактором – журналіст. Допомагають у створенні телевізійного продукту й адміністратори, які займаються реквізитом, координатори, які формують знімальну команду, звукорежисери, гримери та сценаристи.

Отже, якщо працівники ставляться дійсно з душею та натхненням до своєї праці, навіть якщо ця аудіовізуальна робота триває всього 2 хвилини, то глядач отримає задоволення від перегляду чи отримання якісно поданої інформації. А в «Сніданку з 1+1» працює команда професіоналів, яка навіть у воєнний період не покинула своїх глядачів і щодня розповідає про всі новини.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Беца, О., 2020. Це капці, які ви взуваєте вранці. *MediaLab*, [online] 30 квітня. Доступно: <<https://medialab.online/news/kaptsi-zranku>> [Дата звернення 29 квітня 2023].
- Врятував понад сотню життів та освідчився коханій під час блокади Маріуполя: історія медбрата Дмитра Гавро у «Щоденниках війни», 2022. *1+1*, [online] 09 вересня. Доступно: <<https://1plus1.ua/snidanok-z-1-1/novyny/vratuvav-ponad-sotnu-zittiv-ta-osvidcivsa-kohanij-pid-cas-blokadi-mariupola-istoria-medbrata-dmitra-gavro-u-sodennikah-vijni>> [Дата звернення 11 травня 2023].
- Гавран, І. та Дубина, М., 2020. Новинний контент у сучасному прямоетерному мовленні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3(2), с.175-181. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217637>
- Група 1+1 media підсумувала 2021 рік у розрізі теледивлення?, 2022. *1+1*, [online] 26 січня. Доступно: <<https://1plus1.ua/novyny/grupa-11-media-pidsumovala-2021-rik-u-rozrizi-teledivlenna>> [Дата звернення 11 травня 2023].
- Джолос, О.В., 2021. Ранкові програми на українських телеканалах. *ResearchGate*. [online] Доступно: <https://www.researchgate.net/publication/350441786_RANKOVI_PROGRAMI_NA_UKRAINSKIH_TELEKANALAH> [Дата звернення 11 травня 2023].

Джолос, О.В., 2022. Студентки кажуть «так» ранковим телевізійним шоу під час війни. *Детектор медіа*, [online] 15 травня. Доступно: <<https://detector.media/blogs/article/199212/2022-05-15-studentky-kazhut-tak-rankovym-televizijnym-shou-pid-chas-vijnyu/>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Котляр, С. та Федоренко, В., 2018. Авторська програма – обличчя вітчизняного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 1, с.5-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140831>

Купріянова, О., 2022. «Я дуже хочу, щоб всі ми були горді за те, хто ми є, де ми і з ким ми є», – у «Щоденниках війни» історія виходу з окупації шеф-редакторки шоу «Твій день» Людмили Подлевської. *1+1*, [online] 30 березня. Доступно: <<https://1plus1.ua/snidanok-z-1-1/novyny/a-duze-hocu-sob-vsi-mi-buli-gordi-za-te-hto-mi-e-de-mi-i-z-kim-mi-e-u-sodennikah-vijni-istoria-vihodu-z-okupacii-sef-redaktorki-sou-tvij-den-ludmili-podlevskoi>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Мащенко, І.Г., 2005. *Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу*. Київ: Україна.

Ми не відриваємося від контексту війни, але даємо глядачу «видихати», – креативна продюсерка лінійного виробництва «Сніданок з 1+1» Ірина Гулей, 2022. *1+1*, [online] 21 жовтня. Доступно: <<https://1plus1.ua/snidanok-z-1-1/novyny/vveseri-mi-gulali-podolom-a-vze-o-530-prokinulasavid-vibuhiv-kreativna-produserka-snidanku-z-1-1-irina-gulej>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Остапа, С., 2022. Спільний телемарафон – інформаційна ППО в цивілізаційній війні. *Детектор медіа*, [online] 15 березня. Доступно: <<https://detector.media/kritika/article/197522/2022-03-15-spilnyy-telemarafon-informatsiyna-ppo-v-tsyvilizatsiyniy-vijni/>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Проект «Сніданок з 1+1» знову в ефірі. Тепер – з казками, 2022. *Детектор медіа*, [online] 11 березня. Доступно: <<https://detector.media/medialife/article/197418/2022-03-11-proiekt-snidanku-z-1-1-znovu-v-efiri-teper-z-kazkami/>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Проект Катерини Осадчої «Знайти своїх» має власний сайт, 2022. *Детектор медіа*, [online] 20 червня. Доступно: <<https://detector.media/infospace/article/200289/2022-06-20-proiekt-katerynu-osadchoi-znayu-svoikh-maie-vlasnyy-sayt/>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Томак, М., 2007. «Доброго ранку!». *День*. [online] Доступно: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/media/dobrogo-ranku/>> [Дата звернення 10 травня 2023].

Чим «Плюси» наповнюють свою сітку мовлення сьогодні та на який преміальний контент варто очікувати глядачам, 2022. *1+1*, [online] 04 вересня. Доступно: <<https://1plus1.ua/povnyu/cim-plusi-narovnuut-svou-sitku-movlenna-sogodni-ta-na-akij-premialnij-kontent-varto-ocikuvati-gladacam/>> [Дата звернення 15 травня 2023].

Чому телеведуча 1+1 любить Полтавщину, 2018. *Bazarmedia*, [online] 21 березня. Доступно: <<https://bazarmedia.info/2018/03/21/chomu-televeducha-1-1-liubyt-poltavshchynu/>> [Дата звернення 21 травня 2023].

Sterling, C.H., 2009. *Encyclopedia of Journalism*. California: SAGE Publications.

REFERENCES

Betsa, O., 2020. Tse kaptsi, yaki vy vzuvaiete vrantsi [These are the slippers you put on in the morning]. *MediaLab*, [online] 30 April. Available at: <<https://medialab.online/news/kaptsi-zranku/>> [Accessed 29 April 2023].

Chomu televeducha 1+1 liubyt Poltavshchynu [Why the 1+1 TV presenter loves Poltava Oblast], 2018. *Bazarmedia*, [online] 21 March. Available at: <<https://bazarmedia.info/2018/03/21/chomu-televeducha-11-liubyt-poltavshchynu/>> [Accessed 21 May 2023].

Chym "Plusy" napovniuit svoiu sitku movlennia sohodni ta na yakyi premialnyi kontent varto ochikuvaty hliadacham [What "Pluses" are filling their broadcasting network with today and what premium content viewers should expect in 2022], 2022. *1+1*, [online] 04 September. Available at: <<https://1plus1.ua/novyny/cim-plusi-napovnuut-svou-sitku-movlenna-sogodni-ta-na-akij-premialnij-kontent-varto-ocikuvati-gladacam>> [Accessed 15 May 2023].

Dzholos, O.V., 2021. Rankovi prohramy na ukrainskykh telekanalakh [Morning programs on Ukrainian TV channels]. *ResearchGate*. [online] Available at: <https://www.researchgate.net/publication/350441786_RANKOVI_PROGRAMI_NA_UKRAINSKIH_TELEKANALAH> [Accessed 11 May 2023].

Dzholos, O.V., 2022. Studentky kazhut "tak" rankovym televiziinym shou pid chas viiny [College students say yes to morning TV shows during the war]. *Detektor media*, [online] 15 May. Available at: <<https://detector.media/blogs/article/199212/2022-05-15-studentky-kazhut-tak-rankovym-televiziinym-shou-pid-chas-viiny/>> [Accessed 15 May 2023].

Havran, I. and Dubyna, M., 2020. Novynnyi kontent u suchasnomu priamoeternomu movlenni [News content in modern live broadcasting]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.175-181. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217637>

Hrupa 1+1 media pidsumovala 2021 rik u rozrizi teledivlennia? [1+1 media group summed up 2021 in terms of television viewing?], 2022. *1+1*, [online] 26 January. Available at: <<https://1plus1.ua/novyny/grupa-11-media-pidsumovala-2021-rik-u-rozrizi-teledivlennia>> [Accessed 11 May 2023].

Kotliar, S. and Fedorenko, V., 2018. Avtorska prohrama – oblychchia vitchyznianoho telebachennia [Author's program as a face of domestic television]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 1, pp.5-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140831>

Kupriianova, O., 2022. "Ia duzhe khochu, shchob vsi my buly hordi za te, khto my ye, de my i z kym my ye", - u "Shchodennykakh viiny" istoriia vykhodu z okupatsii shef-redaktorky shou "Tvii den" Liudmyly Podlevskoi ["I really want all of us to be proud of who we are, where we are and with whom we are", in "War Diaries" the story of the exit from the occupation of the editor-in-chief of the show "Your Day" Lyudmila Podlevskaia]. *1+1*, [online] 30 March. Available at: <<https://1plus1.ua/snidanok-z-1-1/novyny/a-duze-hocu-sob-vsi-mi-buli-gordi-za-te-hto-mi-e-de-mi-i-z-kim-mi-e-u-sodennikah-vijni-istoria-vihodu-z-okupacii-sef-redaktorki-sou-tvij-den-ludmily-podlevskoi>> [Accessed 15 May 2023].

Mashchenko, I.H., 2005. *Khronika ukrainskoho radio i telebachennia v konteksti svitovoho audiovizualnogo protsesu* [Chronicle of Ukrainian radio and television in the context of the world audiovisual process]. Kyiv: Ukraina.

My ne vidryvaiemos vid kontekstu viiny, ale daiemo hliadachu "vydykhaty", - kreatyvna produuserka liniinoho vyrobnytstva "Snidanku z 1+1" Iryna Hulei [We do not break away from the context of the war, but let the viewer "breathe out", - creative producer of the linear production "Breakfast with 1+1" Iryna Guley], 2022. *1+1*, [online] 21 October. Available at: <<https://1plus1.ua/snidanok-z-1-1/novyny/vveceri-mi-gulali-podolom-a-vze-o-530-prokinulasa-vid-vibuhiv-kreatyvna-produuserka-snidanku-z-11-irina-gulej>> [Accessed 15 May 2023].

Ostapa, S., 2022. Spilnyi telemarafon - informatsiina PPO v tsyvilizatsiinii viini [Joint telethon - information air defense in the war of civilizations]. *Detektor media*, [online] 15 March. Available at: <<https://detector.media/kritika/article/197522/2022-03-15-spilnyy-telemarafon-informatsiyna-ppo-v-tsyvilizatsiyniy-viyni/>> [Accessed 15 May 2023].

Proiekt "Snidanok z 1+1" zнову v efiri. Teper - z kazkamy [The project "Breakfast with 1+1" is on the air again. Now - with fairy tales], 2022. *Detektor media*, [online] 11 March. Available at: <<https://detector.media/medialife/article/197418/2022-03-11-proiekt-snidanok-z-1-1-znovu-v-efiri-teper-z-kazkamy/>> [Accessed 15 May 2023].

Proiekt Kateryny Osadchoi "Znaity svoikh" maie vlasnyi sait [Kateryna Osadchai's project "Find Your Own" has its own website], 2022. *Detektor media*, [online] 20 June. Available at: <<https://detector.media/infospace/article/200289/2022-06-20-proiekt-kateryny-osadchoi-znayty-svoikh-maie-vlasnyy-sayt/>> [Accessed 15 May 2023].

Sterling, C.H., 2009. *Encyclopedia of Journalism*. California: SAGE Publications.

Tomak, M., 2007. "Dobroho ranku!" ["Good morning!"]. *Den*. [online] Available at: <<https://m.day.kyiv.ua/uk/article/media/dobrogo-ranku>> [Accessed 10 May 2023].

Vriatuvav ponad sotniu zhyttiv ta osvidchysia kokhanii pid chas blokady Mariupolia: istoriia medbrata Dmytra Havro u "Shchodennykakh viiny" [Saved more than a hundred lives and confessed to his beloved during the blockade of Mariupol: the story of nurse Dmitry Gavro in "War Diaries"], 2022. *1+1*, [online] 09 September. Available at: <<https://1plus1.ua/snidanok-z-1-1/novyny/vratuvav-ponad-sotnu-zittiv-ta-osvidcvsa-kohanij-pid-cas-blokadi-mariupolia-istoria-medbrata-dmitra-gavro-u-sodennikah-vijni>> [Accessed 11 May 2023].

INTERACTION BETWEEN MAIN AND SUPPORT CREATIVE STAFF WHEN TELEVISION PROGRAMME PREPARING: ON AND OFF CAMERA

Oleksandr Butko^{1a}, Ilona Piholenko^{2a}

¹ Honoured Journalist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Television Journalism;

e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: i-nana1998@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5432-8525

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

Abstract

The purpose of the article is to analyze the main aspects of interaction between the main and auxiliary creative staff in the process of preparing a television programme, and also to explore the history of the creation of morning programmes on the basis of the Ukrainian information and entertainment television show *Breakfast with 1+1*; to analyze the professional tasks of specialists; to identify how this format has changed over more than half a century; to clarify the job responsibilities of the team and its impact on the quality of the broadcast; to compare morning news in peacetime and wartime based on the work of colleagues during this period; to study the history of the 1+1 TV channel's morning programme and its changes over 25 years. **Research methodology.** The following methods were used: theoretical – to compare foreign morning projects of the 50s of the 20th century; empirical – to observe the work of the team off-screen, to analyse the work of the morning show staff, and their impact on the air; comparative – to consider the peculiarities of work in pre-war and wartime. **Scientific novelty.** For the first time, the author analyses the aspects of interaction between the main and auxiliary creative staff in the process of preparing a television programme, based on the analysis, reveals the work of the morning broadcasting team in wartime, describes the job responsibilities of employees in emergency circumstances, provides examples of new headings, draws parallels between foreign and domestic morning shows, and summarizes the history of the creation of this format on foreign and Ukrainian television. **Conclusions.** On the basis of the Ukrainian information and entertainment television show *Breakfast with 1+1*, the article has studied in detail the history of the morning programmes' creation; it has analysed the professional tasks of specialists, in particular those who work behind the scenes; it has compared the morning news in peacetime and wartime based on the work of colleagues during this period; it has studied the history of the creation of the morning programme of the 1+1 TV channel, as well as its changes over the past 25 years.

Keywords: morning show; television programme; news; television; wartime; broadcast; format



DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289285

УДК 654.197:004-043.2

ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК ЕКРАННОГО МОВЛЕННЯ

Сергій Гончарук^{1а}, Владислав Марусенко^{2б}¹ кандидат педагогічних наук, доцент;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: vlad.marusenko2000@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6650-5501

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

кіномистецтво;
екранне мовлення;
технології;
інтернет;
розвиток;
медіапростір

Анотація

Мета статті – проаналізувати історію становлення телемистецтва й екранного мовлення в Україні, з'ясувати технології впливу на розвиток телеіндустрії. Розглянути пропозиції медіаринку сучасному глядачеві та провести порівняльний аналіз аудіовізуальних творів, які пропонує інтернет; знайти можливі варіанти синтезу між телебаченням та інтернетом. З'ясувати переваги та недоліки ефірного мовлення й онлайн-медіа. **Методи дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний – для вивчення історіографії щодо розвитку телебачення, а саме: інформаційних джерел, інфографіки та публікацій; практичний – для перегляду пропозицій сучасного медіаринку та зіставлення його з аудіовізуальним контентом в інтернеті; аналізу – для детального вивчення досліджуваного контенту, зокрема огляду телебачення й інтернету, осмислення якості медіавиробництва; аналогії – для проведення чітких паралелей між медіапродуктом телевізійного виробництва та інтернету. **Наукова новизна.** Уперше проведено детальний розбір історії екранного мистецтва в контексті розвитку екранного мовлення, а саме: розглянуто технології впливу на телевізійне мовлення, смаки та уподобання глядача на певних етапах розвитку медіаринку. Проаналізовано стан розвитку сучасного екранного мистецтва, його вплив на глядача, а також сформовано загальне бачення глядацької аудиторії. Представлено варіанти медіапродуктів синтезу телебачення та інтернету з огляду на нові жанри аудіовізуальних творів. **Висновки.** У статті проаналізовано історію становлення та розвитку українського екранного мистецтва. Визначено основні етапи формування телевізійних технологій і вдосконалення техніки екранного мовлення та кіномистецтва. Проаналізовано стан трансформації та змін екранного мистецтва у сучасному світі, а також чинники та фактори, що впливають на швидкі зміни технологій екранного

мовлення. Сформовано загальну картину бачення впливу технологій на розвиток сучасного медіапростору.

Як цитувати:

Гончарук, С. та Марусенко, В., 2023. Вплив технологій на розвиток екранного мовлення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.166-176.

Формулювання проблеми

Телебачення має дуже довгу історію. Перші телевізійні програми випустила компанія BBC у 1936 році (на той час радіомовна компанія). З того часу екранне мистецтво продовжує свою трансформацію, а науково-технічний прогрес вносить певні корективи у формування бачення сучасності. Під його впливом змінювалися як інструменти та якість телевізійного мовлення, так і смаки глядача. Через покращення технологій глядач ставав більш вибагливим до того, що бачить, хотів чогось нового. Митці постійно знаходяться в пошуках ідей, а винахідники покращують інструменти. Здавалося б, що людство знаходиться вже на піку свого розвитку, але нас продовжують дивувати новими винаходами.

З появою інтернету телевізійне мовлення зазнало кризи. Згідно з даними Індустріального телевізійного комітету кількість людей, які користуються телевізором, з 2015 року знизилась на майже 20 %. Натомість кількість людей, які віддають перевагу інтернету, збільшується.

Канали почали трансформацію контенту, аби не втратити глядача. Змін зазнають формат телемовлення, наповнення контенту та гості програм (аби залучити молоду аудиторію). Проте навіть старше покоління починає відмовлятися від телевізійного формату та користується інтернетом через зручність його використання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Розвиток і проблеми сучасного телебачення виствітлила Л. Борис (2020). Авторка представила детальну історію цифрового телебачення України з 1991 року, приділила особливу увагу проблемам цифрового телебачення, описала періоди розвитку телевізійної журналістики.

С. Котляр і В. Федоренко (2018) проаналізували авторську програму як обличчя вітчизняного телебачення.

А. Ковбасенко (2017) висвітлила стан сучасного комерційного телебачення, зокрема з'ясувала рейтинги програм українського виробництва на телебаченні, а також розповіла про механізм розрахунку рейтингу програм і окреслила міжнародне партнерство українського медіавиробництва.

Новиний контент у сучасному медійному дискурсі дослідили С. Котляр і Б. Бондарчук (2020).

Розвиток українського телебачення в контексті світових медіатенденцій вивчала М. Терентьева (2015). У своїй роботі авторка дослідила розвиток телебачення та світові тренди ефіру, а також показала розвиток вітчизняного ТБ на прикладі телеканалу СТБ.

Мета статті – проаналізувати історію становлення телемистецтва та екранного мовлення, визначити роль технологій у розвитку екранного мистецтва, розглянути технології впливу та розвитку екранного мовлення сьогодні.

Основний матеріал дослідження

У 1991 році на території України працював державний канал УТ-1 (березень 1990) та приватні студія «Сатурн» і канал «Тоніс». УТ-1 займався ретрансляванням радянських програм на території УРСР, але після проголошення незалежності почав працювати над створенням власного контенту, хоч частка російських телешоу і залишилась. «Тоніс» працював з 31 жовтня 1988 року та транслювався на весь радянський простір. З 1991 року канал переїжджає до Києва. «Тоніс» став каталізатором створення та розвитку інших приватних телеканалів. Згодом з'являються ще 2 державні канали – УТ-2 та УТ-3. Як висловились у своїй статті Л. Борис (2020), українські канали ще тривалий час віддзеркалювали російський контент, тому частка російських програм в українському ефірі була досить високою.

У 1995 році Президент України видав Указ «Про вдосконалення системи управління державним телебаченням і радіомовленням України» (Верховна Рада України, 1995). Згідно з цим документом запускається низка серйозних реорганізаційних процесів стосовно теле-, радіопростору, а також створюється регуляторний орган Держтелерадіо України, який контролював увесь український теле-, радіоефір. Ця державна установа також визначала частку часу ефірного мовлення для державних і приватних каналів. Зокрема, Д. Черніна (2019) зауважує:

«Така реструктуризація передусім позначилася на телевізійній сітці – УТ-1 перейшов на перший канал, а з ефіру УТ-2 прибрали практично всі програми РТР. Восени 1995 року 2,5 години мов-

лення на УТ-1 отримує новостворений телеканал "1+1" – в рамках тодішніх нормативних актів, що регулюють кількість годин трансляцій державного і комерційного телеконтенту. З січня 1997 року "1+1" отримує право мовлення на частотах УТ-2, а час на УТ-1 незабаром відходить телерадіокомпанії "Ера". Поділу державних мовників посприяло зведення апаратно-студійного телецентру ("Олівець") на вулиці Мельникова в Києві, адже аж до грудня 1995 року на Хрещатику, 26 тулилися редакції УТ-1, УТ-2, УТ-3, де останні ділили площу із телеканалом ТЕТ-А-ТЕТ».

До 2000-го року телемовлення розпочинає «Інтер», СТБ і «Новий канал». За період 1990–2000 рр. українське телебачення значно збільшило частку реклами в ефірі. З'явилася можливість заробітку каналів, зокрема продавати ефірний час у комерційних цілях. А. Яковець (2009) у своїй книзі зазначає, що станом на 1998 рік Національна рада з питань телебачення та радіомовлення зареєструвала 516 теле-, радіокомпаній, 25 з яких обласні та регіональні державні компанії, а станом на 2005 існує вже 1268 теле-, радіокомпаній (с.17). Тобто за 7 років кількість каналів, які офіційно транслювали на території України, збільшилась більше ніж удвічі. З 2005 до 2010 року розвиваються 4 головних медіахолдинги – «StarLight Media», «Інтер медіа груп», «Медіа група Україна» та «1+1 media». Рейтинг каналів цих медіамагнатів зберігає високий рівень і нині.

Оновлене телебачення пропонувало глядачу широкий спектр медіапродуктів: від новин до закордонних фільмів. Проаналізувала рейтинги та популяр-

ність українських каналів у своїй статті А. Ковбасенко (2017):

«Поки державні суспільні мовники мають рейтинги по 0,04 %, а частку – 0,29 % (так, саме такий рейтинг мав у березні 2017 року канал UA-TV у категорії людей 14-49 років у містах), проекти провідних українських комерційних медіахолдингів мають у середньому показник рейтингу 5-6 % (так, "Холостяк" на СТБ мав рейтинг 5,23 %, частку – 28 % (майже третина усіх українських глядачів!), а "Голос країни" на "1+1" – 6,17 %, частку – 20,88 %)». (с. 147)

Досить велику частку ефіру займав російський контент (фільми, серіали та програми російського виробництва) і реклама. Крім цього, більшість ефіру звучало російською мовою. Через це професор В. Лизанчук (2006) у своїй книзі висловився так: «В них на передньому плані винятково особисті, фінансові, а не державні, суспільні інтереси. Окремі з них поширюють тенденційну антиукраїнську інформацію, сприяють не лише зросійщенню, а й американізації українців. Тому розвиток українського національного радіопростору, як і національного телевізійного простору, є одним із важливих завдань будівництва української держави» (с.40-41). Після 2014 року з'явилося більше незалежних студій, які займаються виробництвом унікальних українських медіапродуктів. Частка україномовного ефіру стрімко збільшилась. Крім цього, покращилось виробництво державного контенту, а українські програми почали транслюватися за кордоном.

«Хтось може стверджувати, що знімати якісний контент в Україні важко, що до бажаного закордонного рівня проектів ще далеко,

проте вже є факти, що доводять рівень якості та популярності наших проектів не лише в Україні, а й за кордоном. Так, проекти "Половинки", Новий канал; "Ревізор", Новий канал; "Караоке на майдані", СТБ; "Панянка-селянка", ТЕТ; "Сім'я", 1+1; "Богиня шопінгу", ТЕТ вже купили закордонні канали та медіахолдинги. Серіал "Слуга народу", 1+1 купила провідна американська компанія Netflix, а серіал "Нюхач" взагалі сплагіатив відомий американський серіал "Касл" ("Castle")». (Ковбасенко, 2017, с.148)

З початку XXI ст. швидко розвивались технології. Популяризувались нові технології дисплеїв, такі як РК (хоча телевізори з рідкокристалічною матрицею певний час ще залишалися з випуклим дисплеєм), LED, AMOLED, LCD. Ці технології значно покращували отримуване зображення та його розмір: стало можливим побачити дрібні деталі та текст, наприклад, субтитри. З 2010 року розпочалося масове використання OLED та QLED дисплеїв та їх модифікацій. Крім цього, покращилась якість зображення, картинка стала чіткою та контрастною. Зображення здається реалістичним (Шиманская, 2021). Розширення сучасних телевізорів становить UltraHD 8K, тобто має 8000 пікселів по горизонталі матриці. Але з використанням цієї технології втратило актуальність аналогове телебачення. Картинка, отримана через аналоговий сигнал (SD), в рази менша за розширення сучасного телевізора. Тому телекомпанії почали переходити на цифровий формат сигналу, який дає змогу отримувати зображення HD якості. Для порівняння, в картинку розміру HD можна розмістити 6 зображень SD формату.

Проте HD якість все ще менша за роздільну здатність сучасного телевізора. Звідси виникає питання, навіщо таке велике розширення. Для розуміння масштабу, у формат зображення UltraHD 8K можна помістити 16 HD зображень (Что такое 4K и 8K UHD, 2017). Сучасне супутникове мовлення дає змогу отримати зображення HD, щоправда, не всі канали підтримують таку функцію. Також потрібне додаткове обладнання та щомісячна плата за послуги від оператора, адже безплатні загальнонаціональні телеканали не підтримують формат відео HD. Навіть більше, не всі українські канали перейшли на цей формат не тільки на супутнику, а і на цифровому стандарті. Переглянути статус каналів можна на інтернет-ресурсі Agsat (Список супутникових каналів, б.д.). Одним із пояснень залучення такої технології до сучасних телевізорів і моніторів є можливість підключення сторонніх пристроїв, яку додали до телевізорів ще у 1980-х роках, наприклад, для підключення відеомагнітофона чи ігрової приставки за допомогою аналогового сигналу, який передавався через дріт. Проте ми живемо в еру цифрових технологій, тому і пристрої передають до телевізора відповідний сигнал високої якості (Чим відрізняється цифрове телебачення від аналогового?, 2020). Ми можемо підключити ПК, відеопроектор, камеру тощо до телевізора або монітора й отримати зображення надвисокої якості. Не варто забувати, що ми використовуємо смарттехнології та інтернет. У всесвітній мережі у вільному доступі ми можемо відтворити фільм чи відео улюбленого блогера у якості 8K. Але виникає питання, чи потрібне наразі телебачення в сучасному його вигляді.

За даними виборки Індустріального телевізійного комітету, в якій проаналізували, скільки людей від 18 років вмикають телебачення хоча б раз на день, з 2015 року кількість глядачів скоротилася майже на 20%. З переходом на цифровий стандарт телебачення глядачі отримали доступ до 32 телеканалів інформаційного та розважального характеру (за допомогою спеціальної T2 приставки). Ефір проходить чітко за графіком і заздалегідь спланованими програмами.

«Анени супутникового телебачення давно оцінені гурманами якісної картини на екрані телевізора. Шанувальники платних і безплатних трансльованих каналів відзначають підвищену чіткість зображення в форматах HD і MPEG-4... Але ж за популярністю не перестає перевершувати інтернет, оскільки це доступно для всіх вікових груп. Через неможливість зупинити ефір телебачення поступається всесвітній павутині. Саме для цього сьогодні створено безліч інтернет-сервісів, що дозволяють дивитися телеканали онлайн у зручний час. Майже всі зараз використовують портативні комп'ютери, планшети або смартфони – більшість таких пристроїв забезпечують швидкісний доступ в інтернет з будь-якої точки світу. А за допомогою онлайн-телебачення Ви зможете дивитися улюблені канали в зручному для вас місці. Особливо це доречно в поїзді, літаку або під час пікніка». (Що краще – телебачення чи інтернет?, 2015)

Тобто глядач має підлаштовуватись під графік ефіру, щоб подивитись випуск новин або фільм, що не завжди зручно. Можливість відмотати ефір від-

сутня, а реклама займає велику частку ефірного часу. Також зростає кількість інтегрованої реклами всередині проєкту. «Окрім того, набирає обертів поняття спонсорства конкретних ТВ програм (так, “Зважені та щасливі”, СТБ за спонсора мали “Моршинську”; “Голос країни”, 1+1 – “Lenovo”; “Половинки”, Новий канал – “Розетку”). Так, за понад десять років становлення збиткові донорські канали переросли у величезні прибуткові медіахолдинги» (Ковбасенко, 2017, с.147). До того ж програми, які пропонують канали, цікаві далеко не усім, хоча для розробки проєкту враховується певна цільова аудиторія та її смаки. Телевізійна платформа пропонує і нішеві канали, які, наприклад, транслюють тільки новини або фільми у жанрі детективу чи комедії. Проте навіть такий підхід не забезпечує високого рейтингу каналу. На відміну від телебачення, інтернет пропонує зручний доступ до інформації. «Телепроєкти навіть в онлайні розраховані на масовість, а виключно інтернет-проєкти використовують вузькі підбірки підписників, що створюються на основі окремих груп користувачів» (Інтернет і телебачення, 2017). За даними опитування, проведеного Research&Branding Group на початку 2021 року, 51 % українців віддає перевагу інтернету як джерелу інформації, телебаченню – 44 %, а радіо і пресі – лише 2 % (Більшість українців надають перевагу Інтернету, 2021).

Певним чинником стало те, що сьогодні всесвітня мережа знаходиться майже у кожному девайсі, яким ми користуємося. Це означає, що, наприклад, дізнатись новини ми можемо, не підлаштовуючись під ефір телебачення, а почитати зі смартгодинника дорогою на роботу в метро, або увімкнувши запис ефіру новин на медіапрогравачі

в авто. Інтернет має величезну перевагу над телебаченням у сучасних реаліях. Люди мають швидкий доступ до інформації з будь-якого пристрою. Онлайн-кінотеатри надають доступ до кінематографа та онлайн-телебачення. Зручним є те, що відтворити медіа можна у будь-який час. Кожен має доступ до тих жанрів, які йому імпонують. Тобто одним із чинників переходу від прямої трансляції до інтернету є те, що не потрібно підлаштовуватися під ефір телебачення, який не враховує графік життя окремої людини. За допомогою інтернету ми можемо переглядати інформацію тоді, коли зручно саме нам. На сьогодні мізерна частка каналів може транслювати відео формату HD. Водночас через інтернет можна дивитись будь-яке кіно в такому форматі. В інтернеті розвиваються нові формати відео, які неможливо відтворювати за допомогою телебачення. Якщо ототожнити, то телебачення орієнтоване на трансляцію широкому загалу, а інтернет – на індивідуальні смаки кожного користувача. Саме тому через інтернет можливе відтворення медіа, знятих або розроблених у форматі 360°, де глядач може за допомогою пульта або технології VR роздивлятися все навколо кінематографічної сцени. Також є можливість відтворення інтерактивних фільмів, у яких глядач робить сам вибір у певних ситуаціях, у які потрапляє головний герой, унаслідок чого можна отримати декілька варіантів розвитку подій. До таких технологій долучаються й відомі режисери. «Нехай кінотеатр ще не зробив жодного розумного кроку в ігровому напрямі – так цікавіше слідувати новим спробам піднести ці два напрямі індустрії розваг. Наприклад, відомий режисер Джей Джей Абрамс

веде переговори з Valve, щоб зробити експеримент з Half-Life або Portal» (Письменный, 2013). Власне, це і є індивідуальність, яку гарантує інтернет. Реклама присутня на обох платформах, але є суттєва різниця. На телебаченні ми отримуємо довгу нав'язливу рекламу, яка здебільшого нам не цікава. Реклама, показана в інтернеті, підібрана персонально під користувача за допомогою спеціальних алгоритмів, які аналізують запити та смаки юзера. Якщо користувач шукав, наприклад, одяг, то у спеціальних рекламних блоках він отримає рекламу онлайн-магазинів одягу з речами, які його, можливо, цікавлять. Інтегровані реклами займають не більше 30 секунд впродовж усього відео, а деякі з них можна пропустити. Реклама на ТБ триває близько 10 хвилин і повторюється щонайменше тричі впродовж фільму, а можливості її пропустити немає. Персональні рекомендації за допомогою алгоритмів ми отримуємо і в музиці, кіно, телепрограмах на спеціальних майданчиках в інтернеті. Наприклад, стримінгові сервіси аналізують те, якому жанру віддають перевагу, та на основі цього пропонують інші відео, які цікавлять конкретного користувача.

Інтернет має перевагу в оперативності передачі інформації. Користувач отримує свіжі новини в зручний для нього час – більше не потрібно чекати та підлаштовуватися під ефір новин на ТБ, а після анонсу чекати на сюжет, який зацікавив.

Інтернет дає змогу миттєво перемикати відтворення відео з одного пристрою на інший. Наприклад, ми дивилися фільм на своєму телефоні на кухні, повернувшись у кімнату, перемикаємо відтворення відео з телефона на телевізор лише за допомогою

однієї кнопки та продовжуємо дивитися з того ж місця вже на телевізорі. Крім цього, інтернет дає змогу керувати підключеними до всесвітньої мережі пристроями. Спеціальними модулями обладнують навіть побутову техніку. Вони називаються IoT (Internet of Things). Керувати такими девайсами можна з будь-якого кутка планети, де є доступ до інтернету. Отже, на сьогодні телебачення поступається інтернету в усіх аспектах, тому телевізійне мовлення має повністю змінити підхід до контенту та ефіру. На думку директора з product management компанії Google Кевала Десаї, майбутнє телебачення є в тому, щоб стерти різницю між інтернетом і телебаченням.

Висновки

Українське телебачення пройшло період адаптації після розпаду Радянського Союзу. З'ясовано, що до 2005 року формувались концепції українського телебачення, а до 2010 року склалися головні медіахолдинги. Сьогодні спостерігається самобутнє українське телебачення, на якому транслюються програми, фільми та серіали українського виробництва.

Слід зауважити, що телебачення переживає певну кризу та потребує модифікації. Щось нове завжди заміщало старе, тому нині інтернет заміщає телебачення (понад 50% українців віддають перевагу всесвітній мережі). Отже, телефір потребує певного реформування та запозичування актуальних форматів з інтернету, щоб зовсім не втратити глядача, адже молоде покоління майже не користується телевізором, а старше покоління поступово переходить на всесвітню мережу та починає відмовлятися від телетрансляцій.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Більшість українців надають перевагу Інтернету як джерелу інформації – опитування, 2021. *ДетекторМедіа*, [online] 01 березня. Доступно: <<https://detector.media/infospace/article/185376/2021-03-01-bilshist-ukraintsiv-nadayut-perevagu-internetu-yak-dzherelu-informatsii-opuyuvannya/>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Борис, Л., 2020. Український телепростір періоду незалежності. *Теле- та радіожурналістика*, [e-journal] 19, с.131-138. <http://dx.doi.org/10.30970/trj.2020.19.2959>

Верховна Рада України, 1995. Про вдосконалення системи управління державним телебаченням і радіомовленням України: Указ Президента України, [online] 03 січня, № 12/95. Доступно: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/12/95#Text>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Інтернет і телебачення – конкурент чи партнер?, 2017. *Урядовий кур'єр*, [online] 01 червня. Доступно: <<https://ukurier.gov.ua/uk/articles/internet-i-telebachennya-konkurenti-chi-partneri/>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Ковбасенко, А., 2017. Сучасний стан українського комерційного телебачення. В: *Інформація, комунікація, суспільство 2017*, Матеріали 6-ї Міжнародної наукової конференції ICS-2017. Славське, Україна, 18–20 травня 2017. Львів: Видавництво Львівської політехніки, с.147-148.

Котляр, С. та Бондарчук, Б., 2020. Новини в сучасному медійному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.29-37. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202652>

Котляр, С. та Федоренко, В., 2018. Авторська програма – обличчя вітчизняного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 1, с.5-17.

Лизанчук, В.В., 2006. *Основи радіожурналістики*. Київ: Знання.

Письменный, А., 2013. Почему интерактивное кино – это прошлое, а компьютерные игры – будущее. *Компьютерра*, [online] 12 апреля. Доступно: <<https://www.computerra.ru/183863/interactive-movies/>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Список спутникових каналів, б.д. *Agsat.com.ua*. [online] Доступно: <https://www.agsat.com.ua/ua/spiski-kanalov/rus_ukr/> [Дата звернення 12 січня 2023].

Терентьева, М., 2015. Українське телебачення у контексті сучасних світових медіатенденцій (на прикладі телеканалу СТБ). *Журналістика*, 14 (39), с.139-149.

Черніна, Д., 2019. Телесторія: перші проекти власного виробництва на українському ТV. *Телекритика*, [online] 10 квітня. Доступно: <<https://telekritika.ua/uk/telestoriya-pervye-proekty-sobstvennogo-proizvodstva-na-ukrainskom-tv/>> [Дата звернення 11 січня 2023].

Чим відрізняється цифрове телебачення від аналогового?, 2020. *Publish Україна*, [online] 16 квітня. Доступно: <<https://publish.com.ua/hi-tech/chim-vidriznyaetsya-tsfrove-telebachennya-vid-analogovogo.html>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Что такое 4K и 8K UHD, 2017. *Wazza*, [online] 16 апреля. Доступно: <<https://blog.wazza.com.ua/action-kamery/faq-i-poshagovye-instrukcii/что-такое-4k-i-8k-uhd/>> [Дата обращения 12 января 2023].

Шиманская, А., 2021. Який дисплей краще: OLED, Super AMOLED, IPS або Retina. *Skay.UA*, [online] 16 липня. Доступно: <<https://skay.ua/uk/reviews/entry/yakiy-ekran-krasche-ips-oled-super-amoled-abo-retina>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Що краще – телебачення чи інтернет?, 2015. 05366, [online] 23 квітня. Доступно: <<https://www.05366.com.ua/news/807354/so-krase-telebacenna-ci-internet>> [Дата звернення 12 січня 2023].

Яковець, А.В., 2009. *Телевізійна журналістика: теорія і практика*. 2-ге вид. Київ: Києво-Могилянська академія.

REFERENCE

Bilshist ukrainsiv nadaiut perevahu Internetu yak dzherelu informatsii – opytuvannya [Most Ukrainians prefer the Internet as a source of information - survey], 2021. *DetektorMedia*, [online] 01 March. Available at: <<https://detector.media/infospace/article/185376/2021-03-01-bilshist-ukrainsiv-nadayut-perevagu-internetu-yak-dzherelu-informatsii-opytuvannya/>> [Accessed 12 January 2023].

Borys, L., 2020. Ukrainskyi teleprostir periodu nezalezhnosti [The ukrainian telesphere in the period of ukrainian independency]. *TV and radio journalism*, [e-journal] 19, pp.131-138. <http://dx.doi.org/10.30970/trj.2020.19.2959>

Chernina, D., 2019. Telestoriia: pershi proekty vlasnoho vyrobnytstva na ukrainskomu TV [Telestory: the first self-produced projects on Ukrainian TV]. *Telekrytyka*, [online] 10 April. Available at: <<https://telekritika.ua/uk/telestoriya-pervye-proekty-sobstvennogo-proizvodstva-na-ukrainskom-tv/>> [Accessed 11 January 2023].

Chto takoe 4K i 8K UHD [What is 4K and 8K UHD], 2017. *Wazza*, [online] 16 April. Available at: <<https://blog.wazza.com.ua/action-kamery/faq-i-poshagovye-instrukcii/chto-takoe-4k-i-8k-uhd/>> [Accessed 12 January 2023].

Chym vidrizniaietsia tsyfrove telebachennia vid analogovoho? [How does digital television differ from analog?], 2020. *Publish Ukraine*, [online] 16 April. Available at: <<https://publish.com.ua/hi-tech/chim-vidriznyaetsya-tsifrove-telebachennya-vid-analogovogo.html>> [Accessed 12 January 2023].

Internet i telebachennia – konkurent chy partner? [Internet and television – competitor or partner?], 2017. *Uriadovyi kurier*, [online] 01 June. Available at: <<https://ukurier.gov.ua/uk/articles/internet-i-telebachennya-konkurenti-chi-partneri/>> [Accessed 12 January 2023].

Kotliar, S. and Bondarchuk, B., 2020. Novyny v suchasnomu mediinomu dyskursi [News in modern media discourse]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.29-37. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202652>

Kotliar, S. and Fedorenko, V., 2018. Avtorska prohrama – oblychchia vitchyznianoho telebachennia [Author's program – the face of domestic television]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 1, pp.5-17.

Kovbasenko, A., 2017. Suchasnyi stan ukrainskoho komertsiiinoho telebachennia [The current state of Ukrainian commercial television]. In: *Informatsiia, komunikatsiia, suspilstvo 2017* [Information, Communication, Society 2017], Proceedings of the 6th International Academic Conference ICS-2017. Slavske, Ukraine, 18–20 May 2017. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House, pp.147-148.

Lyzanchuk, V.V., 2006. *Osnovy radiozhurnalistyky* [Basics of radio journalism]. Kyiv: Znannia.

Pismennyi, A., 2013. Pochemu interaktivnoe kino – eto proshloe, a kompiuternye igry – budushchee [Why interactive cinema is the past and computer games are the future].

Kompiuterra, [online] 12 April. Available at: <<https://www.computerra.ru/183863/interactive-movies/>> [Accessed 12 January 2023].

Shcho krashche – telebachennia chy internet? [What is better – television or the Internet?], 2015. 05366, [online] 23 April. Available at: <<https://www.05366.com.ua/news/807354/so-krase-telebacenna-ci-internet>> [Accessed 12 January 2023].

Shymanskaia, A., 2021. Yakiy dysplei krashche: OLED, Super AMOLED, IPS abo Retina [Which display is better: OLED, Super AMOLED, IPS or Retina]. *Skay.UA*, [online] 16 July. Available at: <<https://skay.ua/uk/reviews/entry/yakiy-ekran-krasche-ips-oled-super-amoled-abo-retina>> [Accessed 12 January 2023].

Spysok suputnykovykh kanaliv [List of satellite channels], n.d. *Agsat.com.ua*. [online] Available at: <https://www.agosat.com.ua/ua/spiski-kanalov/rus_ukr/> [Accessed 12 January 2023].

Terentieva, M., 2015. Ukrainske telebachennia u konteksti suchasnykh svitovykh mediatendentsii (na prykladi telekanalu STB) [Ukrainian television in the context of modern world media trends (on the example of STB TV channel)]. *Zhurnalistyka*, 14 (39), pp.139-149.

Verkhovna Rada of Ukraine, 1995. Pro vdoskonalennia systemy upravlinnia derzhavnym telebachenniam i radiomovlenniam Ukrainy: Ukaz Prezydenta Ukrainy [On the improvement of the management system of state television and radio broadcasting of Ukraine: Decree of the President of Ukraine], [online] 03 January, № 12/95. Available at: <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/12/95#Text>> [Accessed 12 January 2023].

Yakovets, A.V., 2009. *Televiziina zhurnalistyka: teoriia i praktyka* [Television journalism: theory and practice]. 2nd ed. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia.

IMPACT OF TECHNOLOGY ON ELECTRONIC BROADCASTING DEVELOPMENT

Serhii Honcharuk^{1a}, Vladyslav Marusenko^{2b}

¹ PhD in Pedagogy, Associate Professor;

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

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: vlad.marusenko2000@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6650-5501

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to analyze the history of television art and electronic broadcasting in Ukraine; to find out the technologies that influence the development of the television industry; to consider the media market offers to the modern viewer and to conduct a comparative analysis of audiovisual works offered by the Internet; to find possible options for synthesis between television and the Internet; to find out the advantages and disadvantages of broadcasting and online media.

Research Methodology. The following methods were used: theoretical – to study the historiography of the development of television, namely, information sources, infographics and publications; practical – to review the offers of the modern media market and compare it with audiovisual content on the Internet; analysis – to study the content under study in detail, in particular, an overview of television and the Internet, to understand the quality of media production; analogy – to draw clear parallels between the media product of television production and the Internet. **Scientific novelty.** For the first time, a detailed analysis of the history of electronic art in the context of screen broadcasting development is carried out, namely, the technologies of influence on television broadcasting, viewer tastes and preferences at certain stages of media market development are considered. The state of contemporary electronic art development and its impact on the viewer is analyzed, and a general vision of the viewer audience is formed. Variants of media products of the synthesis of television and the Internet are presented, taking into account new genres of audiovisual works. **Conclusions.** The article analyses the history of the formation and development of Ukrainian electronic art. The main stages of television technology formation and improvement of electronic broadcasting and cinema techniques have been identified. The state of transformation and changes in electronic art in the modern world, as well as the factors influencing the rapid changes in the technologies of screen broadcasting, have been analyzed. A general picture of the technology's impact on the development of the modern media space has been formed.

Keywords: cinema; screen broadcasting; technology; Internet; development; media space



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289286

УДК 791.242:[791.633-051:7.075]

КИНО ТА СЕРІАЛЬНА ПРОДУКЦІЯ ЯК РЕЗУЛЬТАТ СПІВПРАЦІ РЕЖИСЕРА ТА ПРОДЮСЕРАСвітлана Котляр^{1а}, Ярослава Кузьменко^{2б}¹ заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва; e-mail: Yaroslava.kuzmenko@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0330-7246^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Київський університет культури, Київ, Україна**Ключові слова:**режисер;
продюсер;
серіал;
кіно;
співробітництво;
колаборація;
інтеграція**Анотація**

Мета статті – проаналізувати функції режисера та продюсера в сучасному кіно та серіальному виробництві; визначити їхню взаємодію та взаємодоповнюваність у період співпраці над твором; встановити роль професіоналів зазначених спеціальностей у збереженні головної ідеї і концепції фільму; оприяти оптимальні варіанти об'єднання зусиль задля успішної реалізації проєкту. **Методи дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний (аналіз творчої діяльності режисерів, які одночасно були продюсерами своїх фільмів, порівняння спеціальностей режисера та продюсера в сучасному кіно та серіальному виробництві, спостереження за трансформацією досліджуваних професій протягом останніх двадцяти років); емпіричний (систематизація та упорядкування особистих знань й умінь, отриманих під час підготовки, виробництва, постпродакшну та промоції українських фільмів і серіалів); практичний (у статті наведено та проаналізовано власний досвід колаборації вищезгаданих фахівців). **Наукова новизна.** Уперше апробовано теми взаємозв'язку спеціальностей режисера та продюсера у кіновиробництві, у визначенні особливостей кожної з вищезгаданих кваліфікацій з урахуванням аналізу фактажу українського та світового кінематографа та досвіду видатних особистостей, які створюють екранне мистецтво сьогодення. Уперше проаналізовано взаємопроникнення професій режисера та продюсера на основі власної практики, проведено дослідження інтеграції цих спеціальностей у період глобалізації й об'єднання ринків світового кінематографа. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети у статті було проаналізовано особливості спеціальностей режисера та продюсера в сучасному кіно та серіальному виробництві. Визначено їхню взаємодоповнюваність і взаємодію у період співробітництва над

твором. Оприявлено роль вищезгаданих професіоналів у збереженні головної ідеї та концепції проєкту. Доведено важливість умінь приймати зміни, об'єднувати зусилля та допроваджувати проєкт до завершення за будь-яких умов.

Як цитувати:

Котляр, С. та Кузьменко, Я., 2023. Кіно та серіальна продукція як результат співпраці режисера та продюсера. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.177-185.

Формулювання проблеми

У сучасному світі збереження базових народних традицій є пріоритетом для будь-якої культури, адже глобалізаційні процеси стали вагомою складовою майже для всіх країн. Інформаційні технології розвиваються прискореними темпами, мистецтво втрачає національну ідентичність і набуває масовості, а жителі різних держав перетворюються на громадян Всесвіту.

Глобалізація впливає на трудову діяльність так само, як і на всі процеси у сучасному світі. Виробництво кіно та серіалів є яскравим прикладом інтернаціоналізації та об'єднання. Професіонали в цій сфері мають володіти різними навичками та вміннями, добре орієнтуватись у суміжних кінематографічних спеціальностях, з якими вони стикаються під час підготовчого періоду, зйомок і постпродакшну.

Шлях реалізації ідеї складний і непередбачуваний. Задуми майбутніх фільмів виникають спонтанно, проте потрібно багато енергії, щоб їх оживити. Іноді збір інформації, вивчення деталей і написання сценарію тривають роками. Звернемо увагу, що потрібно багато енергії та досвіду, аби зберегти основну ідею проєкту від початку роботи над твором до його фіналу. Саме режисер і продюсер є тими постатями, які мають зберегти та донести сут-

ність фільму крізь творчий і виробничий процес.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

О. Мусієнко (2020) в статті «Продюсерство і режисера: інтеграція професій у контексті соціокультурних трансформацій кінопроцесу» вдало розглянула взаємопроникнення вищезгаданих спеціальностей у сучасному кіно.

Основні питання продюсування в аудіовізуальному виробництві, зокрема українські аспекти, досліджено Г. Чміль та А. Беліковою (Chmil and Bielikova, 2021).

В. Яценко в інтерв'ю головному редактору інтернет-видання PLATFORMA Юрію Марченку (2019) «Кіно зсередини: продюсер Володимир Яценко про перемоги "Дикого поля", "Атлантиди", "Додому"» описав креативну роль продюсера в процесі творення фільму.

Д. Лінч (Линч, 2019) у книзі «Спіймати велику рибу: медитація, свідомість, творчість» поділився режисерським досвідом і влучно висловився щодо важливості певних обмежень у творчому процесі.

Роль новітніх технологій у розвитку медіавиробництва розглядали О. Безручко, Ю. Шевчук, Д. Андрієвський (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022).

Процеси глобалізації у сучасному світі ретельно дослідив В. Сіденко (2014) у статті «Нові глобальні виклики та їх вплив на формування суспільних цінностей».

С. Петренко (2018) досліджував вітчизняне телебачення в контексті європейського телевізійного простору.

Мета статті – проаналізувати специфіку роботи режисера і продюсера в сучасному кіно та серіальному виробництві, визначити їхню взаємодію у період співробітництва над твором. Встановити роль професіоналів зазначених спеціальностей у збереженні головної ідеї проєкту. Довести важливість уміння приймати зміни та допроваджувати проєкт до кінця за будь-яких умов.

Основний матеріал дослідження

Технічний прогрес спрощує життя, але водночас впроваджує інший аспект – «устандартнення» культури. Країни, які в глобалізаційних процесах займають роль реципієнта, поступово втрачають своє коріння та генетичні коди, адже сучасні митці мають діяти за узагальненими законами та принципами, аби їхня творчість сприймалась в усьому світі. Якщо уважно подивитись на кіно та серіали, створені в країнах з менш розвиненим виробництвом, можна звернути увагу, що «вестернізація» та «макдональдизація» породжують деякі руйнівні процеси. Неможливо не погодитись з думкою доктора економічних наук, члена-кореспондента НАН України В. Сіденка, висловленою в роботі «Нові глобальні виклики та їх вплив на формування суспільних цінностей», де він, зокрема, зазначає, що «ця деструктивність зумовлюється передусім досить швидким руйнуванням

середовища національної культурної своєрідності. За певних умов це може створювати загрозу повної асиміляції глобалізованими цінностями цінностей, породжених національним культурним середовищем та автентичним досвідом внутрішнього саморозвитку» (Сіденко, 2014, с.7-21).

Твори, що спираються на базову природу, справжні, навіть якщо створені багато років тому та здаються простими з технічного погляду. Стрічка ісландського режисера Бенедикта Ерлінґссона «Про коней та людей», що була знята 2013 року, зачаровує. Дослівний переклад автентичної назви – «Коні в нас». Картина про взаємопроникнення та взаємодію коней і людей, яке складалося в Ісландії протягом дванадцяти століть. Режисер в інтерв'ю кореспонденту інтернет-видання «Око для фільму» Емберу Вілкінсону (Wilkinson, n.d.), що вийшло під назвою «Верхова їзда», розказував, що через відсутність належного фінансування він був змушений брати на головні ролі акторів зі своїми конями. Такий вимушений кастинг пішов картині на користь. В деякі моменти здається, що це документальний фільм, а всі історії героїв не придумані, а справжні. Надихали Б. Ерлінґссона, як наводиться у вищевказаному інтерв'ю, ісландські казки, середньовічний епос та три роки праці на конефермі. Ось чому стрічка, незважаючи на простоту, захоплює з перших хвилин. Вона саме про генетичний код, про те, що з дитинства вбиралось, відчувалось, а згодом стало яскравими образами, з одного боку, зрозумілими та доступними, а з іншого, чесними та відкритими.

У 2018-му році Б. Ерлінґссон поєднав посади режисера та продюсера під

час роботи над своєю іншою картиною «Гірська жінка: на війні». Це був спільний україно-французько-ісландський проєкт, що того ж року відкрив 9-й Одеський міжнародний кінофестиваль та отримав нагороду Консорціуму письменників і композиторів SACD на Каннському кінофестивалі.

Ісландець Б. Ерлінгссон своєю професійною діяльністю ілюструє твердження: режисер та продюсер і є тими постатями у виробництві, які мають зберігати «душу» проєкту протягом всього виробничого періоду.

Так, О. Мусієнко (2020) у своєму дослідженні «Продюсерство і режисура: інтеграція професій у контексті соціокультурних трансформацій кінопроцесу» зазначає:

«Всі кінематографічні професії від самого початку перебувають у процесі становлення, розвитку і якісних змін. Найважливішими постатями цього процесу є, напевне, продюсер та режисер. Їхні стосунки протягом всієї історії кіно привертали до себе найбільше уваги. Поля їхньої діяльності часто перетиналися, хоча кожне, безперечно, мало свою специфіку. І режисер, і продюсер мали забезпечити цілісність екранного твору». (с.189)

У світовому кінематографі є багато випадків, коли одна людина обіймала ці дві головні посади: Стівен Спілберг, Джордж Лукас, Квентін Тарантіно та багато інших, в українському це Ахтем Сеїтаблаєв, Олег Сенцов, Алла Липовецька та ін. Звернемо увагу, що поєднувати ці посади одночасно досить складно.

Здебільшого представники вищевказаних професій під час роботи над картиною виконують подібні завдання та мають активно взаємодіяти. Зазвичай

режисер може керувати всіма діями на знімальному майданчику та на етапі монтажу, тоді як продюсер керує проєктом в цілому та розподіляє бюджетні кошти. Їхні функції визначаються історичними традиціями, що склалися в тій чи іншій кінематографічній школі. Наприклад, в Голлівуді розробкою проєкту, підбором акторів, організацією знімального процесу займається продюсер. Відбувається це через те, що йому необхідно окупити витрати на фільм. Найчастіше саме людина цієї професії вибирає режисера.

В одній із бесід з представником американського незалежного кіно, режисером, продюсером, сценаристом Д. Джармушем, що були зібрані Людвигом Херцбергом (2007) в книгу «Джим Джармуш: Інтерв'ю», зазначається, що режисер сам володіє правами на всі свої фільми та вважає, що іншого шляху для митця немає. У цьому виданні наводиться думка зазначеного митця:

«Єдине, що змушує мене так чинити, – це бажання бути штурманом свого корабля. Я сам вирішую, як монтувати фільм, яка його тривалість, яку музику використувати в саундтреку, які актори гратимуть у фільмі. Я сам роблю свої фільми. Я щодня приходжу до монтажною. Я займаюся фінансуванням. Я пишу сценарій. Я співпрацюю з багатьма талановитими людьми. Я не вважаю, що все залежить від режисера, але в нині потрібно частіше нагадувати людям, що фільм повинен робити режисер, а не бізнесмени». (с.241)

Все своє життя Д. Джармуш (2007, с.304-305) намагався уникати грошових вкладень у свої проєкти тих продюсерських компаній, які могли б зро-

бити його залежним від чужої думки. Але він, скоріше, виняток з правил.

Якщо людина здатна бути режисером і продюсером одночасно, не виникає суперечок щодо концепції продукту, але в однієї людини збільшується коло завдань, і це може впливати на швидкість ухвалення важливих рішень. До того ж під час знімального періоду режисери працюють до 20 годин на добу, особисто розв'язуючи багато питань. Такий напружений графік не може не відобразитися на фізичному та емоційному стані людини. Через це зосередження в одних руках функцій і продюсера, і режисера частіше відбувається під час зйомок короткометражних і малобюджетних робіт або на початковому етапі проєктів, приміром, під час зйомки пілотної серії.

Про близькість цих двох професій свідчить той факт, що багато сучасних американських і європейських продюсерів починали свою кар'єру в кіно як режисери. В Україні теж є такі випадки. В. Яценко був успішним режисером реклами, а згодом стрічки, які він продюсував, досягли неабиякого успіху: «Атлантида» (режисер В. Васянович) 2019 року перемогла на Венеційському фестивалі у програмі «Горизонти», а «Додому» (режисер Н. Алієв) того ж року висувалася на «Оскар». В. Яценко вважає продюсера креативною фігурою. У своєму інтерв'ю головному редактору інтернет-видання PLATFOR.MA Юрію Марченку він висловив думку, що продюсер – «це своєрідний камертон, який весь час тримає в голові відчуття фільму. І цю атмосферу він повинен пронести через весь проєкт. Режисер, занурюючись в історію, знімаючи конкретну сцену, втрачає здатність відчувати весь фільм, це завдання продюсера» (Яценко, 2019).

Серед важливих вмінь представників цих двох кінопрофесій є здатність швидко приймати оптимальні варіанти рішень, вправність доводити свій проєкт до завершення та надавати йому можливість жити за будь-яких обставин.

З власного досвіду можна навести приклад стрічки «Шалені бджолярі» (режисер Я. Кузьменко, 2020). Як зазначається в інтернет-статті «PITCH UA 2: журі визначило переможців конкурсу» (2020), у 2020 році творча група отримала гроші на фінансування девелопменту проєкту та виробництво пілотної серії «Шалених бджолярів» (2020). Кошти надійшли саме на ФОП Кузьменко, тому одному з авторів публікації довелося зануритися в тонкощі продюсерської діяльності.

Сценарист Олексій Комаровський у 2014 році став біженцем з Луганська. Отже, сценарій «Шалених бджолярів» він писав, спираючись на власні переживання та реальні події. Незважаючи на високі якості твору, перед початком зйомок почався наступний етап трансформації. Виділених коштів було достатньо, щоб зняти скромну пілотну серію, але недостатньо для того, щоб знімати, приміром, бойові дії та робити багато 3D-графіки з бджолами. Під час підготовки до зйомок довелося деякі сцени змінювати, а деякі – вилучати.

Американський режисер Д. Лінч у книзі «Спіймати велику рибу: медитація, свідомість, творчість» висловив влучну думку: «Іноді обмеження змушують розум працювати. Якщо у вас багато грошей, ви можете розслабитися і розв'язувати будь-яку проблему за їх допомогою. Вам не потрібно багато думати. Але коли перед вами стоять обмеження, вам доводиться вигадувати».

вати креативні та недорогі рішення» (Линч, 2019, с.108).

Повертаючись до «Шалених бджолярів», слід зазначити, що продюсерські завдання потребували багато часу та додаткових консультацій, а режисерські виклики – ретельного планування, адже у фільмі були задіяні справжні бджоли, і це несло потенційну загрозу акторам і членам команди. Відмовитися від цих комах було неможливо, аби не витратити левову частку бюджету на тривимірну графічну анімацію у разі їхньої повної відсутності в певних сценах. Довелось ретельно ознайомитися з біологічними властивостями бджіл і забезпечити перебування на знімальному майданчику разом із ними.

Стрічку було знято за п'ять змін з двома фіналами. Перший мав завершувати пілотну серію, а другий був зафільмований випадково: під час зйомки фінальної сцени з живою комахою камера продовжувала працювати навіть тоді, коли, здавалось, всі дії та емоції були відзнятими, і сталося маленьке диво – актор Олег Коркушко почав взаємодіяти з нею, взяв у руки, став розглядати.

Завдяки цьому епізоду бджоли в картині стали окремим одухотвореним персонажем, адже бджільництво – одна з тих базових національних традицій, що були притаманні нашим пращурам з X століття. Народні легенди та повір'я органічно вплетені як в тканину стрічки, так і в образи персонажів. Дід-пасічник – мудра, щира та відкрита людина, бо саме така може відчувати бджіл і співіснувати з ними. Ця комаха, наче символ душі, з'являється поряд в момент його смерті. Так, Уляна Мовна (2017, с.1323-1329) протягом багатьох років аналізувала велику кількість етнографічних джерел і у своїй публікації «Бджола як втілення

людської душі в українській народній світоглядній візії» зазначила, що «уявлення наших предків про душу, яка у вигляді бджоли вилітає з тіла людини після її смерті, своїми витокami сягає дохристиянських вірувань». В останніх кадрах стрічки ця комаха з'являється як знак наступності поколінь.

Отже, наприкінці 2020 року готовий пілот був надісланий керівним менеджерам українських телевізійних каналів, що мають загальнонаціональне покриття, з пропозицією виробництва восьмисерійного серіалу, але жоден не зацікавився цією темою. Згодом пілотна серія «Шалених бджолярів» саме з другим фіналом була показана на багатьох світових та українських фестивалях, де отримала призи, нагороди та визнання і потрапила до інтерактивного каталогу, що був створений для «Українського павільйону» Каннського кінофестивалю у 2022 році.

Висновки

У багатьох випадках нестандартний шлях картини до глядача доводить, що прийняття своєчасних рішень є важливою складовою творчого та виробничого процесів. І режисер, і продюсер мають бути готовими до будь-яких несподіваних модифікацій, адже ідея трансформується не лише під час написання сценарію та самого знімального процесу. Зміни можуть відбуватися навіть із завершеним твором, наприклад, коли пілот серіалу стає фестивальним художнім фільмом. Голвне – бути відкритими до можливих нетривіальних рішень.

Спорідненість професій продюсера та режисера полягає саме в тому, щоб зберегти основну ідею картини, долаючи перепони під час її створення.

Кожен із них досягає цілі, рухаючись своїм шляхом крізь весь проєкт: перший оперує бюджетом, другий створює світ. Від їхнього взаєморозуміння з самого початку спільної діяльності залежить цільність та життєздатність майбутньої стрічки.

Підсумовуючи вищезначене, слід наголосити, що співпраця режисера та продюсера в кіно- та серіальному виробництві – завжди діалог і компроміс. Але це взаєморозуміння має межі й не повинно зашкодити ідеям і цілям кінцевого продукту.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Линч, Д., 2019. *Поймать большую рыбу: медитация, осознанность, творчество*. Перевод с английского А.Н. Гардт. Київ: Форс Україна.
- Марченко, Ю., 2019. Кіно зсередини: продюсер Володимир Яценко про перемоги «Дикого поля», «Атлантиди», «Додому». *Platfor.ma*, [online] 19 вересня. Доступно: <<https://platfor.ma/topics/nadlyudskyj-faktor/prodyuser-volodymyr-yatsenko-pro-peremogy-dykogo-polya-atlantydy-dodomu/>> [Дата звернення 08 січня 2023].
- Мовна, У.В., 2017. Бджола як втілення людської душі в українській народній світоглядній візії. *Народознавчі зошити*, [e-journal] 6 (138), с.1323-1329. <https://doi.org/10.15407/nz2017.06.1323>
- Мусієнко, О.О., 2020. Продюсерство і режисура: інтеграція професій у контексті соціокультурних трансформацій кінопроцесу. *Сучасне мистецтво*, [e-journal] 16, с.189-196. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.220001>
- Петренко, С., 2018. Вітчизняне телебачення в контексті європейського телевізійного простору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 1, с.49-56.
- Сіденко, В. Р., 2014. Нові глобальні виклики та їх вплив на формування суспільних цінностей. *Український соціум*, 1 (48), с.7-21.
- Херцберг, Л. сост., 2007. *Джим Джармуш: інтерв'ю*. Перевод с английского Е. Бурмистровой, А. Брагинского. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Bezruchko, O., Shevchuk, Y. and Andriievskiy, D., 2022. The role of the latest technologies in the media production development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>
- Chmil, H. and Bielikova, A., 2021. Producer activity in audiovisual production: Ukrainian aspects. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.59-66. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235082>
- PITCH UA 2: журі визначило переможців конкурсу, 2020. *Pitch UA 3*. [online] Доступно: <<https://pitchua.com/pitch-ua-2-winners>> [Дата звернення 19 лютого 2023].
- Wilkinson, A., n.d. Riding high. Of Horses and Men director Benedikt Erlingsson talks sagas, mankind and Mitty. *Eye for Film*. [online] Available at: <<https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2013-12-23-benedikt-erlingsson-interview-about-of-horses-and-men-feature-story-by-amber-wilkinson>> [Accessed 19 February 2023].

REFERENCES

- Bezruchko, O., Shevchuk, Y. and Andriievskiy, D., 2022. The role of the latest technologies in the media production development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>
- Chmil, H. and Bielikova, A., 2021. Producer activity in audiovisual production: Ukrainian aspects. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.59-66. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235082>
- Khertcberg, L. comp., 2007. *Dzhim Dzharmush: intervii* [Jim Jarmusch: interview]. Translation from English by E. Burmistrova, A. Braginsky. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
- Linch, D., 2019. *Poimat bolshuiu rybu: meditatciia, osoznannost, tvorchestvo* [Catching the big fish: meditation, consciousness, and creativity]. Translated from English by A. N. Gardt. Kyiv: Fors Ukraina.
- Marchenko, Yu., 2019. Kino zseredyny: produser Volodymyr Yatsenko pro peremohy "Dykoho polia", "Atlantydy", "Dodomu" [Cinema from the inside: producer Volodymyr Yatsenko on the victories of "Dyky Pole", "Atlantida", "Dodom"]. *Platfor.ma*, [online] 19 September. Available at: <<https://platfor.ma/topics/nadlyudskij-faktor/produser-volodymyr-yatsenko-pro-peremogy-dykogo-polya-atlantydy-dodomu/>> [Accessed 08 January 2023].
- Movna, U.V., 2017. Bdzhola yak vtilennia liudskoi dushi v ukrainskii narodnii svitohliadnii vizii [The bee as the embodiment of the human soul in the Ukrainian folk worldview]. *The Ethnology Notebooks*, [e-journal] 6 (138), pp.1323-1329. <https://doi.org/10.15407/nz2017.06.1323>
- Musiienko, O.O., 2020. Prodiuserstvo i rezhysura: intehratsiia profesii u konteksti sotsiokulturnykh transformatsii kinoprotsesu [Film producer and film director: integration of professions in the context of the socio-cultural transformation of the cinema process]. *Contemporary Art*, [e-journal] 16, pp.189-196. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.220001>
- Petrenko, S., 2018. Vitchyzniane telebachennia v konteksti yevropeiskoho televiziinoho prostoru [Domestic TV in the european television space context]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 1, pp.49-56.
- PITCH UA 2: zhuri vyznachylo peremozhstv konkursu [The jury determined the winners of the competition], 2020. *Pitch UA 3*. [online] Available at: <<https://pitchua.com/pitch-ua-2-winners>> [Accessed 19 February 2023].
- Sidenko, V.R., 2014. Novi hlobalni vyklyky ta yikh vplyv na formuvannia suspilnykh tsinnosti [New global challenges and their influence on the formation of social values]. *Ukrainskyi sotsium*, 1 (48), pp.7-21.
- Wilkinson, A., n.d. Riding high. Of Horses and Men director Benedikt Erlingsson talks sagas, mankind and Mitty. *Eye for Film*. [online] Available at: <<https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2013-12-23-benedikt-erlingsson-interview-about-of-horses-and-men-feature-story-by-amber-wilkinson>> [Accessed 19 February 2023].

FILM AND SERIES PRODUCTION AS A RESULT OF COLLABORATION BETWEEN DIRECTOR AND PRODUCER

Svitlana Kotliar^{1a}, Yaroslava Kuzmenko^{2b}

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

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: yaroslava.kuzmenko@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0330-7246

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to analyze the functions of a director and a producer in contemporary film and series production; to determine their interaction and complementarity during the period of collaboration on a work; to establish the role of professionals in these specialties in preserving the main idea and concept of the film; to identify the best options for combining efforts for the successful implementation of the project. **Research methods.** The following methods were used: theoretical (analysis of the creative activity of directors who were also producers of their films, comparison of director and producer specialties in contemporary film and series production, observation of the transformation of the studied professions over the past twenty years); empirical (systematization and organization of personal knowledge and skills gained during the preparation, production, post-production and promotion of Ukrainian films and series); practical (the article presents and analyzes the author's own experience of collaboration). **Scientific novelty.** For the first time, the topic of the interconnection of the specialties of director and producer in film production is explored, in determining the features of each of the above qualifications, taking into account the facts' analysis of Ukrainian and world cinema and the experience of prominent personalities who create the screen art of today. For the first time, the author analyses the interpenetration of the professions of director and producer based on his practice and studies the integration of these professions in the period of globalization and the unification of world cinema markets. **Conclusions.** In accordance with the aim, the article analyses the peculiarities of the specialties of a director and a producer in contemporary film and series production. Their complementarity and interaction during the period of cooperation on a work is determined. The role of the above-mentioned professionals in preserving the main idea and concept of the project has been revealed. The importance of the ability to accept changes, join forces, and bring the project to completion under any circumstances has been proved.

Keywords: director; producer; series; cinema; cooperation; collaboration; integration



DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289287

UDC 781.68:792.82]:791.633

INTERPRETATION OF BALLET ART THROUGH SCREEN DIRECTING MEANS

Halyna Pohrebniak

Doctor of Study of Art (DSc), 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:

ballet art;
directing;
screen arts;
stage space;
choreographer;
musical;
directing tools;
stage art

Abstract

The purpose of the article is to carry out a holistic analysis and determine the specifics of directorial means of interpreting ballet art in showing the formation of an artistic personality and delineating scientific guidelines that will contribute to studying the phenomenon of ballet directing in the screen and stage space. **Research methodology.** The research used an interdisciplinary approach based on the following general scientific methods: induction, deduction, complex art analysis, and synthesis, which contributed to the elaboration of a broad factual basis of the screen interpretation of ballet creativity in the context of the formation of the ballet personality of the performer. Argumentation of the uniqueness of ballet directing in the context of screen art was provided by using methods of systematization and generalization. The typological method helped to consider common artistic principles in the creative pursuits of masters of screen and stage art. Analytical and systematic methods contributed to the study of the art history aspect of the problem. **Scientific novelty.** The article systematizes and expands scientific ideas about the place and role of screen and stage directing in the system of humanitarian knowledge. The art of directing is defined as a universal type of artistic and aesthetic activity; the mutual influence is clarified and the mutual enrichment of theatrical and audiovisual arts in the development of directing tools is shown. **Conclusions.** It has been found that the directors' screen creativity expands and deepens knowledge of ballet art, and gives impetus to the active development of the ballet masters' creativity, ballet performers in the stage space, in particular, in the production of musicals.

For citation:

Pohrebniak, G., 2023. Interpretation of ballet art through screen directing means. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 6 (2), pp. 186-203.

Problem statement

During the century-long history of cinematography, masters from many countries of the world have created a large number of films dedicated to the work of famous ballet companies, ballet dancers, and choreographers. We will remind that for the first time, the term "ballet" (valletto) was applied by "Dominichino da Piacenza to a suite of contrasting dance tempos combined in the form of one dance" (Kovalenko, 2022, p.19). In the first years of cinema, artists tried to film ballet or choreographic numbers. The American inventor of the kinoscope, T. Edison, recorded on film the plot of *the Snake Dance* performed by the dancer A. Whitford-Moore in 1894. In 1899, the French film entrepreneur J. Melies invited the Italian ballerina P. Legnani to the filming of the film *Cinderella*. He boldly used fragments from the ballet of the same name in the experimental film. The film camera was not mobile enough at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. It was difficult for filmmakers to synchronize dance and music, but already at the dawn of cinema and throughout the history of silent cinema, artists sought to include ballet and choreography in films. Each new step in the development of screen arts was organically connected with ballet culture. Many films throughout the long history of the development of cinematography were devoted to the formation of a creative personality through ballet, its formation and development on the professional stage.

The interaction between ballet art and cinema in screen adaptations developed in two directions. The first direction is "the mechanical transfer of a ballet performance to the screen: preserving the stage area, and conventional decorations"

(Filkevych, 2018, p.96). The second direction provided for "taking into account the specifics of cinematography during filming: live shooting, angles, close-ups, enriching the visual range with details, an ideal rhythmic fusion of camera movement and music" (Filkevych, 2018, p.96). The artists took into account the specifics of the screen arts and adapted the libretto, the cinematographic solution of the scenography, and changed the spatial realization of the mise-en-scène. "The means of acting and dance technique were adapted to the requirements and conditions of filming" (Filkevych, 2018 p.97).

We can state that "the visual aspect of culture has changed significantly" (Chmil, 2022, p.192), but the interest of cinematographers in screen interpretations of ballet productions has not disappeared to this day, and "the spread of screen technologies has caused fundamental transformations in being as individual subjects, as well as whole communities" (Chmil, 2022, p.192). According to M. Korostelova (2018), interpretation is a kind of cultural process and the result of "the creation of a new author's work of art based on the reinterpretation, transformation of the original, and the creation of a new artistic artefact" (p.8).

Recent research and publications analysis

The problems of directorial creativity about the interpretation of ballet art on the screen were studied by such scientists as K. Bortnyk, P. Garth, E. Kovalenko, A. Korol, M. Korostelova, I. Koschavets, O. Lan, I. Maha, S. Lysenko, O. Morozenko, O. Musiienko, A. Pashchenko, K. Stanislavska, Yu. Stanishevskiy, G. Filkevych, D. Sharykov, F. Van der Wiele, L. Vyshotravka. In the monograph "Modernism @ avant-garde: the unity of Opposites:

Cinema of the 20th Century”, O. Musienko studies the interpretation of ballet art in the films of representatives of the French film avant-garde. The researcher points out that avant-garde directors “resolutely denied the kinship of cinema and theatre, but at the same time were ready to see the kinship of the Great Silent with ballet” (Musiienko, 2018, p.216). The author analyzes Fernand Leger’s film *Mechanical Ballet* and concludes that the director resorts to “enlarging the plan, individualizing details” (Musiienko, 2018, p.217). The researcher finds that the director operates with “ordinary household items placed on the shelves and stove in the kitchen, baskets with vegetables, linen, he gives them full symbolic colour, turns them into an aesthetically meaningful object” (Musiienko, 2018, p.217). In addition, O. Musiienko examines Rene Clair’s film *Intermission*, which was a kind of manifesto of Dadaism in French avant-garde cinema. The scientist claims that the director makes fun of established ideas about beauty in the film, while “the subject of the Swedish ballet suddenly turns into a bearded man under the gaze of his camera. The camera is located under a glass floor, which makes it possible to see the dancer from a rather risky perspective. Instead of a traditional ballet leotard, the viewer sees rather stale underwear worn by ordinary housewives, but by no means a ballet dancer. These shots caused special indignation of the public, which was shocked by such blasphemy, and the author’s sincere satisfaction that the outrage achieved its goal” (Musiienko, 2018, p.225). The researcher concludes that the appearance of the ballerina’s bearded face on the screen testifies to the direct demonstration by the director of the motif of androgyny – one of the most common motifs in the work of the Dadaists.

H. Filkevych (2018) in the article “Dance and screen arts: initiation and development of contacts” points out that

“screen arts – cinema, television – seem to be far from dance, but they interact with it. This is the use of various components of cinema and television in the artistic design of a ballet performance, this is the screen adaptation of ballets of classical heritage and today, as well as the creation of televised ballets and films that are built according to the laws of choreography and screen arts”. (p.94)

M. Korostelova (2018) articulates the opinion that nowadays in scientific and creative practices

“controversies regarding the artistic level of ballet master’s editions of ballets do not subside – from the understanding of the naturalness of the processes of integration into new artistic-aesthetic and technical-professional conditions (V. Vanslov, V. Krasovska and etc.) to harsh criticism and accusations of distortion of the primary source (V. Haievskiy, Yu. Yakovleva, etc.)”. (p.6)

O. Lan (2014) in the article “The practice of directing a one-act ballet using the techniques of modern performance” rethinks the interaction of choreographic and audiovisual arts. The researcher believes that today’s reevaluation of the meaning-making factors of ballet and cinematography “is justified not only by a person’s attitude to the world, but also by his perception of the artist, the viewer, and creativity in general”. The author adds that “new forms of art create the need for new means of information transmission”.

The purpose of the article is to identify the problems of directorial creativity and to determine the specificity of the direc-

torial means of interpreting ballet art in showing the formation of an artistic personality, outlining scientific guidelines that will contribute to the study of the phenomenon of ballet directing in screen and stage space.

Main research material

In our opinion, it is interesting to consider the problem of interpreting ballet art through screen directing through the prism of the concept of personal freedom as a universal human value and a component of artistic creativity, "without which the spiritual progress of both a person and civilization as a whole is unthinkable" (Braterska-Dron, 2009, p.136). M. Moisieieva (2011) in the article "Freedom of Creativity and Creativity of Prisoners" believes that "for a creative personality, freedom is a vital value, a guarantee of achieving the highest goal – the manifestation of one's own uniqueness, inner essential uniqueness, integral creative self-affirmation. For this purpose, we single out the concept of personal freedom as one of the dominant elements of the author's ballet and cinematographic creativity. We focus our attention on the interpretation of freedom in the film *Billy Elliot*, staged by the famous theatre actor Stephen Daldry. We will remind you that S. Doldry was the director of the Royal Court Theater in London for many years and staged more than a hundred plays of new drama. Many of his plays were shown in different countries of the world. To this day, he remains the director of the Royal Theater reconstruction program (Billy Elliot, 2000b).

It is important for the creators of the video to showcase how ballet contributes to a well-rounded individual. I. Koshchavets in the article "Aesthetic education of children through choreography" points out

that nowadays, in the conditions of dynamic socio-cultural changes, "the prominent place in the educational process is occupied by the problem of comprehensive and harmonious development of a young personality, which plunges into social life". The researcher is sure that "in the formation of an individual's aesthetic and artistic culture, choreographic art is the most important aspect of aesthetic education" (Koshchavets, 2014). The work expresses the belief that "choreography is a world of beauty, movement, sounds, light colours, costumes, that is, a world of magical art, and children want to see it in ballet performances, art albums, and films" (Koshchavets, 2014).

In our opinion, the slogan of the film "Billy Elliot" is symbolic: "Inside each of us is a special talent that is waiting to be released. The trick is to find that way out" (Billy Elliot, 2000a). The authors of the film convincingly prove that such a talent, which powerfully breaks through in personal discovery, is the mad desire and ability of the main character – Billy Elliot – to engage in ballet creativity. He makes great efforts to overcome life's obstacles in gaining his own inner and outer freedom. At the same time, the film's director reminds us that it is necessary to take into account "the presence of a social order and its influence on freedom" (Moisieieva, 2011). Director Steven Daldry indirectly supports O. Lahn's opinion. The researcher in the article "Practice of directing one-act ballet using modern performance techniques" emphasizes that "today requires a choreographer to have a high level of artistic vision, the ability to turn a ballet performance into an almost interactive action with a powerful and spiritual educational potential" (Lan, 2014), and this requires a high level of personal freedom from the choreographer.

The authors of the film, created “with great charm, great humour and great heart” (Billy Elliot, 2000a), offer the audience a simple and accessible story about the fierce struggle of a brave, talented boy for his freedom. The battleground for the eleven-year-old boy is primarily his dogmatized provincial family (“because a boy who practices ballet becomes a disgrace to his father and family” (Billy Elliot (by Alive, 2005)), and also the community of the fictional mining town of Everington in the north of Great Britain. In the film, the young hero experiences a crisis of self-affirmation against the background of inconsolable grief – the death of his mother, a social crisis associated with a bloody miners’ strike. The ballet class teacher in a brilliant performance by Julie Waters (winner of numerous prestigious awards for the best performance of a supporting female role) – “with her keen sense of talent” (Billy Elliot, 2000b) – is the only one from the boy’s environment who feels adolescent problems and undertakes to help him. Mrs Wilkinson felt that the young man’s dance “with its soaring language of the human spirit could be his ticket to another life not in poverty” (Billy Elliot, 2000a). She offered to “audition to a ballet school” (Billy Elliot, 2000b) and study choreography at a prestigious educational institution.

The article by O. Morozenko “Let’s make Ukrainian ballet great again! What is wrong with ballet education in Ukraine?”. The researcher analyzes the level of domestic ballet education and notes that

“the school of modern ballet is suffering in Ukraine, and therefore our students cannot fully compete in international competitions. Students successfully pass the stage of classical dance and often fail at the stage of modern choreography. That is why it is critically important to rejuvenate

the teaching staff in ballet educational institutions, to invite progressive artistic directors there and, of course, to constantly develop teachers who have dedicated their lives to this work”. (Morozenko, 2022)

The author analyzes the international experience of training ballet dancers and points out that “the world’s top ballet schools build their work on constantly expanding horizons – they exchange students and teachers, attract foreign specialists, and the students of these schools are regular participants in international competitions” (Morozenko, 2022). The researcher concludes that foreign ballet “schools keep up with the trend, provide stable teaching quality, and develop their students. In Ukraine, the situation with the international component of the work of ballet schools is much worse. International cooperation and exchanges of experience require the desire and additional efforts of management on the one hand and funding on the other” (Morozenko, 2022).

In the film *Billy Elliot*, the main character painfully experiences a mental disorder, which is an unbearable brake on his development as a person and is expressed in fiery dances. His dancing is both “an expression of his sadness and a symptom of his frustration” (Billy Elliot, 2000a). At first, the boy reluctantly dances with the teacher to the famous single “I Love to Boogie” by the English rock band T-Rex (recall that the film features many soundtracks from The Clash, The Jam, as well as the famous Swedish musician Eagle Eye Cherry). This scene perfectly complements the later episode “when Billy performs his fiery dance of rage in the street, and his father forbids him to dance” (Billy Elliot, 2000a). The young hero’s dance appears out of nowhere, out of logical motivations, simply because walking,

stepping, and crawling on the ground is more painful than dancing. In the article "Dance and Screen Arts: Initiation and Development of Contacts" H. Filkevych points out that a dancer "neglecting the laws of gravity can appear suddenly, like a ghost, or appear in the frame from above or below". The researcher clarifies that the director can "apply the technique of double exposure (simultaneously in the frame the background and the foreground), the location of stage areas on different levels, rapids, etc." (Filkevych, 2018, p.97). Billy gives true freedom to his feelings in the dance, confused by his family's misunderstanding (Billy Elliot, 2000b). It is in the dance that his self-disclosure and outpouring of emotions that he previously held back takes place. After all, according to D. Sharykov, "the interpretation of the plot and the creation of an artistic image in the new stage ballet dance is possible through the transmission of the psychological load and the content of the movement, the combination while preserving the virtuosity of the performance" (Sharykov, 2016).

It is important that each dance of the main character is not an artificial insert number in the film. The direction and choreography of Billy's Christmas dance is brilliant. He dances in front of his furious father (Gary Lewis). In this episode, the young man passionately dances, jumps and makes hellish pas, rapidly attacking both his father and the audience in a frantic turn, because "the point of applying talent, as before, is not important: talent is important", according to A. Puchkov (2019, p.79). Each charismatic dance of the "provincial youth" (Puchkov, 2019, p.79) allows the film to reach a metaphysical level, is the convincing and at the same time happy proof of the meaning of life for Billy, who chooses personal freedom for himself.

It is no accident that the authors place the events of the film in the environment of the workers' mining strike of 1984. This approach makes the testing and hardening of the young hero even more difficult. The bright and tense episode of the police chase after one of the union leaders, Billy's brother Tony Elliot, seems interesting. The chase scene, brilliantly conceived, filmed and edited, takes place before the eyes of the title character. This episode has a high level of directing and cinematography, impresses with dynamic editing and makes you want to analyze it frame by frame. We see the following unfolding of the action on the screen: the policemen step on the strikers and ominously knock on the shields with rubber batons, the hero runs away, breaks into other people's houses, quickly crosses apartments, yards hung with linen, rooms and, exhausted, falls into the tent of the mounted law enforcement. We will remind that authoritative representatives of the film community will not for nothing recognize the tape for the best cinematography (Award of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Oscar) and editing (Award of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences Oscar, Award of the American Guild of Editors). There is another key screen moment in Stephen Daldry's film. The director presents it as an "average" scene. We see Billy walking past a wall of police shields, casually talking to his girlfriend about various trifles and mechanically tapping the shields with his hand. This is usually done with the wall of the building. In this way, the authors indirectly hint that police boundaries have become commonplace in the society of the mining town.

The authors of the tape showed a typical community of strong men in a provincial mining town. The boy tries to escape and free himself from the influence

of a community that is alien to him. He seeks to overcome a wide range of stereotypes but is faced with a choice. The hero seeks to overcome "the idea of ballet dancers as completely perverted and homosexual, which oppresses with all the force of its stereotyping" (Billi Elliot (by Alive), 2005). Billy makes his decision and chooses a free ballet dance. The young man secretly studies classical ballet lessons from his father and strives for dance, which "contains a psychological meaning with refined and perfect virtuoso technique" (Sharykov, 2016). In this way, the boy bravely tries to escape and free himself from the musty atmosphere of the provincial town, which oppresses him as a person. He naively but desperately fights against becoming a clone of his father or brother. They believe that boys should play football, boxing, and rugby, but not the damn ballet. In the development of the plot of the film, charged with the romance of artistic impulse, the authors show that Billy realizes that it is "easier to walk on a flat road" (Puchkov, 2019, p.79). However, he understands that if he does not take an important step for his self-development, he will always exist like his older brother (Jamie Draven) and father – ordinary miners who live very poorly and cannot actively influence their fate. Viewers witness the fact that gradually the father of the hero – Jack Elliot changes under the influence of his son. At first, he categorically rejects the possibility of teaching his son to dance. Jack believes that choreography is not a man's business and the son disgraces his father's boxing gloves and even the history of the boxing club.

One day, Jack saw Billy dancing and was impressed by his zeal and insistence. He gradually changes his mind and realizes that the boy has abilities and needs

help, so he secretly thinks about the Royal Ballet School. The father helps his son realize his dream and frees himself from social prejudices and stereotypes (Corey, 2005). Little by little, Jack Elliot, like his son, begins to yearn for freedom as a perceived necessity (Malakhov, 2000, p.260). In the final scene of the film, as proof of liberation from stereotypes, both Billy Elliot and his father, brother, the director chooses the performance of an already adult hero in the role of Lebed. It will be exactly the production that he lively discussed with the teacher of the ballet class Mrs Wilkinson, unrealized in creativity. Paradoxically, the part of the Swan from *Swan Lake* performed by Billy will be seen by the emotional Jack and Tony in the scandalous adaptation of Matthew Bourne's *Men* ballet, because "the director has the right to discover and introduce new meanings, use historical experience, refuse textbooks and shock the audience" (Korostelova, 2018, p.9). A ballet performance will appear on the screen, in which "unlike academic ballet, the movements are seemingly fleeting, attention is not focused on the technical performance, but on the psychology of the artistic image created by the choreographer and embodied by the performer" (Sharykov, 2016).

Stephen Daldry, an experienced theatre director, but a film debutant, insightfully tells a symbolic story through the means of the screen and choreography, which gives a powerful charge of life-affirming energy. This story can touch anyone who is going through a search for himself in the struggle, by revealing his potential in rather difficult circumstances (Billy Elliot, 2000a). Interestingly, screenwriter Lee Hall based the story of the film on the biography of a famous ballet performer from the British north – Philip Marsden,

the premier of the London Royal Ballet. In the artist's family, men worked in the mine for several generations, and he became a ballet performer and in this way embodied his understanding of personal freedom, "freedom of creativity, the possibility of improvisation" (Kovalenko, 2022 p.34). The public could see the works of F. Marsden as the premiere of the London Royal Ballet in the screen versions of the ballets *Alice in Wonderland*, *The Vain Warning*, *Coppelia* and others. These screen interpretations probably attracted the attention of both the public and critics because "one of the main starting points for the success of the postmodern interpretation of the primary source is its popularity, the public's knowledge not only of the plot but also of the main compositional structures. This enables the interpreter to create a multi-level associative-compositional performance or use oppositional techniques" (Korostelova, 2018, p.9).

The fate of the lead actor, Jamie Bell, also turned out to be tangential to the story of the main character of the film. The boy began practising classical ballet professionally at the age of six. Later, the young man prefers the steppe. He actively developed the traditions of his family, because the lives of his grandmother, mother, aunt and older sister are connected with ballet. Interestingly, it is the mother who at first categorically forbids her son to learn choreography, and later becomes one of the choreographers of the film.

Jamie Bell strives for personal freedom as a kind of value reference (Braterska-Dron, 2009, p.141) and makes an independent decision to become an actor. At the age of nine, the boy entered the local theatre school. The young man later becomes a member of the National Musi-

cal Youth Theater (NYMT), a British arts foundation that provides young people with quality pre-professional education and stage experience in musical theatre (Jamie Bell Biography, n.d). The formation of the theatrical career of the young performer will take place even earlier than the cinematic one. His debut on the professional stage will take place in 1998 in the musical parody *Bugsy Malone*. All the roles in this musical were performed by children. Ukrainian researcher K. Stanislavska defines the musical as "a stage-show genre, the characteristic feature of which is the secrecy of its artistic components: acting, music, speech, dance" (Stanislavska, 2016, p.185).

We will remind you that it was stage experience (still insignificant, but already present in the life of a talented teenager), as well as amazing plasticity and dancing skills, that helped Jamie Bell win the casting for the main role (with 2000! competitors) in Stephen Daldry's film *Billy Elliot* in the 1999 year (Pearce, 2008). In one of the interviews, the director of the film said that he had difficulties in choosing a performer. The difficulty of the director's task was to choose from a huge number of applicants such as a boy who could dance (after all, the entire cinematic action rests on the plasticity and ability of the young actor to move), was endowed with acting talent (the film completely depends on the performance of the child actor) and also corresponded to the age category of the main 11-year-old hero. This is exactly the age when you can enter the Royal Ballet School. In addition, the boy had to have certain visual characteristics, namely: to look like a resident of a mining town (Maga, 2018).

The director did not make a mistake with the choice of performer. He approved Jamie Bell for the main role, who

was endowed with a unique sense of rhythm. The boy's competitors mainly felt the energy of the music. The debutant actor created an incredibly lively, sincere, touching image of his contemporary. Jamie Bell received many prestigious awards for the main role created, in particular, the Movie Award for Best Young Performer from the National Society of Film Critics of the USA and the award of the British Academy of Film and Television Arts – BAFTA. We will remind you that the winners of the Oscar award were nominated for the BAFTA award in 2000 – world-famous film actors Michael Douglas, Russell Crowe, Geoffrey Rush, and Tom Hanks (Jamie Bell, 2015). The audience enthusiastically welcomed Jamie Bell as the ballet prodigy from the British countryside, Billy Elliot. The performer has entered the constellation of the best actors of his generation and is building a career in Hollywood with powerful steps. However, it is a shame that the actor no longer dances, but plays roles that correspond to his acting idol James Dean (Moss, 2005).

Stephen Daldry creates an original film in which the characters of the main characters were created by actors from the British theatre school. The director leads the main characters through a crucible of obstacles and skillfully demonstrates their gradual evolution. It is not by chance that this brilliant directorial production was nominated for an incredible number of prestigious film awards around the world. The film received awards from national academies and professional foundations, and prizes from international film festivals, in particular, from the Molodist International Film Festival. The film *Billy Elliot* was awarded Best Screenplay, Best Director, Best Cinematography, Best Supporting Actor, Best Feature Film, Best

Foreign Film, Best Debut, Best Dance, Best Editing, Best Music, etc. (Billy Elliot, 2000b).

The wild success of the film *Billy Elliot* caused a desire in theatre circles to create its stage version – a musical. According to S. Manko (2012), "in the Western world, thanks to the stable traditions of show business, the genres of musicals and rock operas are one of the most popular types of entertainment". Such a decision by theatre producers is an unprecedented case in the field of stage art, because, usually, the opposite happens. Theatre entrepreneurs have well studied the stage experience of Stephen Daldry and he was invited to become the director of the musical *Billy Elliot*. Elton John wrote music for a musical theatre play. Peter Darling (as in the film) took care of the choreography. The premiere of the musical took place in the West End Theatre Victoria Palace in May 2005. This stage production turned into a London hit and received rave reviews for its exquisite music and choreography, which emphasized Lee Hall's cinematic concept.

The popularity of the British theatrical version of the film *Billy Elliot* aroused interest in other countries as well. The international process of preparing variations of the musical began in Australia (production of the show opened in Sydney in 2007), in South Korea (the premiere of the show took place in Seoul in 2010), and in the USA. The premiere of the musical *Billy Elliot* at the Theatre on Broadway was presented by the creative team that also worked on the London version. Ian McNeil presented the scenery, Nicky Gillibrand – costumes, Rick Fisher – the lighting, and Paul Arditti – the sound. The performance of the musical took place in October 2008 at the Imperial Theater (*Billy Elliot – The Musical*, 2017). The musi-

cal *Billy Elliot* (like the film) was crowned with several awards, among which the most prestigious are: Laurence Olivier, Drama Desk Award, Tony Award, and Young Artist Award (Lloyd, 2015).

Stephen Daldry inventively and delicately tells the screen and stage story of Billy Elliot. He creates a brilliant acting ensemble, subtly uses ballet choreography, music and demonstrates an objective view of the world. The director makes a successful attempt to find the moral and ethical dominants of mutual understanding and trust, tolerance and respect, passion and self-sacrifice in the actions of screen and stage heroes. These moral virtues allowed him to highlight "the meaning of love in general as a search and finding of a person's longed-for integrity – bodily, spiritual or bodily-spiritual – the integrity to which it strives" (Malakhov, 2000, p.350), and which, as it turns out, is not always and not everyone manages to find on the path of life.

In our study, we consider the problem of creative freedom as a universal characteristic of human existence and its interpretation in Indian cinema. The category of freedom is reflected in Indian cinema through choreography and, in particular, ballet, in which "the mastering of folk forms of dance and lexical elements is presented" (Korol, 2019, p.152). We will remind you that there are 7 types of classical dance in India. The eighth variety is called bolino. Every gesture, the subtlest facial movement, and emotion has its own meaning in this type of choreography and reveals the hidden meaning of the dance. Bolino was intended specifically for Indian cinema and has no less importance than the verbal component of acting images. The musical scores of such dances are "saturated with melodies and modified forms of folk songs"

(Korol, 2019, p.152). In India, there is even a special treatise in which the entire technique of mimicry in dance is clearly described, namely: 36 different views; 13 head movements; 6 nose movements; 7 movements of the eyebrows, etc. O. Babii notes that "about a thousand tapes are released in India every year – we are talking not only about Bollywood but also about Bengali cinema, the vast majority of which are powerful arthouse" (Kabachii, 2021). The author adds that Indian cinema offers films for every taste while noting that when talking about the national cinematography of any country, it should be remembered that each of them has its characteristics, in particular, Indian cinema has a unique specificity – in songs and dances. The critic emphasizes that in Indian cinema, as a rule, there is a song or a song with a dance, which usually illustrates the action on the screen. Many Indian cinematographers believe that the support of this specificity ensures the preservation of the authenticity of Indian culture, and its immortality (Kabachii, 2021).

Today, in Indian cinema, the artificially inserted choreography and song numbers have undergone a rather serious transformation. O. Babii points out, "before we saw scenes in the rain, in a saree among mountains and beautiful landscapes, now it resembles high-quality clips of pop stars" (Kabachii, 2021). Another slice of traditional Indian cinematographic culture is classical ballet, which acts as an element of the plot of the film's direction. Such is, for example, the film *Yes, Ballet!* directed by Suni Taraporevala, in which ballet dance is "a peculiar manifestation of national artistic thinking" (Korol, 2019, p.152).

The authors tell a sincere and somewhat naive story about two boys from

Mumbai. The plot of the feature film is based on real events. The authors of the feature film tell about young men who grew up at the very social bottom of India. They overcome their parents' resistance and desperately try to find their way in life. They long for personal freedom of choice and want to devote themselves to the art of classical European ballet. While the plot of the film may be simplistic, it is still honest and genuine. The authors present to the audience the purely Indian characters Asif (Achintya Bose) and Nisha (Manish Chauhan), who have different faiths. This factor indicates that the heroes have different attitudes towards choreography. The director masterfully "avoids the same type of plastic characterization" of the heroes (Korol, 2019, p.15). There is a charismatic image of the American choreographer-ballet master Saul Aaron in the film. He is a famous dancer in the past, but due to his age, he turned out to be useless in his homeland. The ballet master in search of earnings ended up in distant Mumbai. He was invited to the ballet school for its greater importance and image building. Sol (played by Julian Sands) is a true professional in his field. He saw many young dancers in his life who never made a ballet career. The ballet master recognized the ballet talent and creative potential of the young men. He convinced and then forced Asif and Nisha to move towards the artistic heights of classical ballet, which are almost unattainable in impoverished India. Suni Taraporewala uses a specific artistic technique and introduces a strange "character" into the narrative of the film – this is Mumbai. The director herself was born and raised in Mumbai. This city continues to inspire her in her personal and professional life. The introduction of the named "action

figure" (Mumbai) into the plot enables the artist to give shelter and home to the fiery Saul Aaron and to create a favourable platform for the development of the ballet abilities of young performers Nish and Asif, competitors and friends at the same time (Ramnath, 2020).

The history of the creation of the feature film *Yes, Ballet!* is quite interesting. This left a unique mark on the means of expression used by the director. We will remind you that the events of the named game tape were not only based on real facts. Suni Taraporewala's short documentary *Yes, Ballet!* was preceded by a full-length feature film of the same name. There are similarities and deliberate differences between fiction and documentary filmmaking. Both films are united by ballet dance, as a unique dynamic and plastic action that comes to life and gives the performer freedom of movement, thoughts, and behaviour. The 2017 documentary of the same name focused on working-class dancers Manisha Chauhan and Amiruddin Shah who were trained by an Israeli ballet instructor named Yehuda Maor. The heroes of the documentary came from an economically disadvantaged environment in India, had no familiarity with ballet or Western European classical music since childhood, and started their ballet choreography lessons quite late. However, the teenagers overcame difficulties in their studies and achieved success under Maori tutelage. Dancers sought freedom of self-development, and self-expression, and overcame their technical disabilities in mastering ballet technique. They passed a grueling audition and were invited to the Oregon Ballet Theater in the United States. Chauhan has since returned to Mumbai and Shah has enrolled at the Royal Ballet School in London.

In the feature film *Yes Ballet*, Manish Chauhan plays Nisha, a fictionalized version of his real self. In one of the interviews, Manish Chauhan admitted that he had to follow the instructions of the director. A professional ballet dancer had to pretend and demonstrate his incompetence in ballet technique. The director, in the implementation of her directorial means, "was very careful that the ballet should be correct" (Ramnath, 2020). For this purpose, the director involved Cindy Jourdain, an experienced ballet dancer who still lives and works in Mumbai. The film *Yes, ballet!* achieved recognition primarily outside of India, where ballet enthusiasts are more knowledgeable. This happened because the classical art of ballet today requires for its development the interaction and mutual influence of choreographic languages, which have their basis in different cultural spheres and, accordingly, their characteristics.

We can state that in Suni Taraporevala's tape *Yes, ballet!* stereotypes regarding the traditional use of ballet choreography in Indian cinema are decisively broken, and the boundaries of conscious and free human existence in the artistic world are boldly expanded. Indian actors surprise and convincingly prove that classical ballet and its sacred language can be organic in the multinational stylistic environment of Indian cinema.

The film *Flash Dance* (1983), directed by Adrian Lyne, also tells a story about the search for personal freedom in creativity. The main character of the tape is Alex Owens (Jennifer Beals), who is eighteen. She dreams of achieving personal freedom and becoming a professional ballerina. In her spare time, she takes ballet technique lessons from the famous ballerina Hannah Long. By day she works as a welder at a steel mill in Pittsburgh, and

in the evenings she has a job as a dancer at Mawby's Bar. The cinematic story of a dancer who seeks freedom of choice according to her desires (as in the films *Billy Elliot*, *Yes, Ballet!*) is based on a real story. The script was based on the biography of the famous ballerina Maureen Marder. She, like the heroine of the film, long sought to enter a prestigious ballet school, in particular, the Pennsylvania Conservatory (Salem, 2011).

The authors of the film are not concerned with the original methods of screen narration. They tell a simple story about a girl who is unsure of herself. She dreams of a stage career, and tries to follow her dream, but is afraid of failure, so she constantly avoids demonstrating her abilities to experienced professionals. However, "unexpectedly" her life turns into a fairy tale. Nick Hurley (Michael Nouri), a rich, handsome "prince" appears in her life, who takes care of the talented girl and helps her turn her dream of ballet school into reality. The viewer is offered a primitive story of a ballerina-Cinderella, who becomes a princess by fate. The reaction of critics to the rather mediocre tape was restrained. The film had a weak plot, and the frame was dominated by dim lighting. This is explained by the presence of a stunt double on the set. French ballerina Marine Jehan performed most of the main character's dances. Alex Owens' final dance jump during the exam was performed by professional gymnast Sharon Shapiro (*Flashdance*, 2013). However, the audience met the film with enthusiasm. Perhaps this contributed to the phenomenon of a stage adaptation of the film many years later. The musical *Flashdance* premiered at the Royal Theater of Plymouth, UK in 2008. The author of the stage version was Tom Huddlestone (screenwriter of the film *Flash Dance*),

and the choreographer was Arlin Phillips, who also participated in the production of the ballet numbers of the film (Atkins, 2008). Interestingly, the film *Flash Dance* was dedicated to ballet work and the theme of the artist's search for personal freedom in dance, but the recognition of American film academics was won by its main musical theme. The song "What a Feeling" performed by Irene Cara and composed by Giorgio Moroder received an award. The musician received his second Oscar for Best Original Song and was awarded two awards from the Hollywood Foreign Press Association Golden Globe.

Conclusions

In our research, we deeply analyzed the films *Billy Elliot*, *Yes, Ballet*, and *Flash Dance*. In the article, for the first time, the phenomenon of ballet as a meaning-making factor in the formation of an ar-

tistic personality is considered through the prism of screen direction. The author analyzed and outlined the original directing techniques used in the audiovisual and theatre arts to popularize the ballet stage performance in the wider Hdyadat society. The article demonstrates that talented directors – Stephen Daldry, Suni Taraporevala, and Adrian Line, with their screen and stage work, convince the audience that ballet on stage and screen has freedom and original expression. It has been proven that the art of ballet exerts a powerful influence on the moral-ethical, aesthetic and transcendental nature of the individual and allows one to maximally reveal the limits of a person's conscious and free existence in the world. At the same time, a person who dances is endowed with a unique ability to think with movement. This is one of the manifestations of the freedom of a creative personality.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Билли Эллиот (от Alive), 2005. *Kino-Teatr.Ua*, [online] 30 грудня. Доступно: <<https://kino-teatr.ua/uk/review/Billy-Elliot-41.phtml>> [Дата звернення 03 квітня 2023]
- Братерська-Дронь, М.Т., 2009. Інтерпретація проблеми свободи в кінематографі. *Мистецтвознавство України*, 10, с.137-143.
- Кабачій, Р., 2021. Олена Бабій: «В Індії щороку виходить близько тисячі стрічок». *ЛітАкцент*, [online] 15 березня. Доступно: <<http://litakcent.com/2021/03/15/olena-babiy-v-indiyi-shhoroku-vihodit-blizko-tisyachi-strichok/>> [Дата звернення 03 квітня 2023].
- Коваленко, Є., 2022. Методи балетмейстерської роботи в історичному аспекті. *Культурологічна думка*, 22, с.17-37.
- Король, А., 2019. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*, 2 (2), с.149-157.
- Коростельова, М.Д., 2018. *Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Коцавець, І., 2014. Естетичне виховання дітей засобами хореографії. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, [online] 39 (92), с.246-251. Доступно: <<http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2014/39/41.pdf>> [Дата звернення 16 квітня 2023].
- Лань, О., 2014. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. В: О.А.Плахотнюк, упоряд. *Виховний та мистецький вплив*

- сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку, [online] Львів, с.45-56. Доступно: <<https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Praktyka-rezhysury-odnoaktnoho-baletu-z-vykorystanniam-pryuyomiv-suchasnoho-performansu.pdf>> [Дата звернення 20 квітня 2023]. Малахов, В., 2000. *Етика*. Київ: Либідь.
- Манько, С.Б., 2012. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України*, [online] 39, с.268-276. Доступно: <https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura39/35.pdf> [Дата звернення 15 квітня 2023].
- Моїсєєва, М.А., 2011. Свобода творчості і творчість бранців. В: *XX століття – етнонаціональний вимір та проблеми Голокосту*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Житомир, Україна, 22-23 жовтня 2010 р. [online] Дніпропетровськ: Ткума, с.47-57. Доступно: <<http://eprints.zu.edu.ua/13330/1/Moiseeva.pdf>> [Дата звернення 14 квітня 2023].
- Морозенко, О., 2022. Let's make Ukrainian ballet great again! Що не так з балетною освітою в Україні? *Українська правда*, [online] 05 січня. Доступно: <<https://life.pravda.com.ua/columns/2022/01/5/247065/>> [Дата звернення 15 квітня 2023].
- Мусієнко, О.С., 2018. *Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття*. Київ: Логос.
- Пучков, А., 2019. *Kulakovius: Киевский профессор римской словесности в стружках времени*. Нью-Йорк: Алмаз.
- Станіславська, К.І., 2016. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. 2-видання. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
- Фількевич, Г., 2018. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 22, с.94-100.
- Чміль, Г.П., 2022. Суб'єкт у символічному полі екранного простору. В: *Суб'єкт. Пам'ять. Діалог*, Збірник матеріалів круглих столів та конференції. Київ, Україна, 29 червня 2022 р. Київ: Інститут культурології НАМ України, с.192-194.
- Шариков, Д.І., 2016. Онтологія неокласицизму в хореографічній культурі, а також генеза у балетному театрі нового класичного напрямку ХХ – початку ХХІ століття. *Innovative Solution in Modern Science*, [online] 8 (8). Доступно: <<https://core.ac.uk/download/pdf/217454145.pdf>> [Дата звернення 16 квітня 2023].
- Atkins, T., 2008. Flashdance Debuts in Plymouth, Sweeney Shouts. *WhatsOnStage*, [online] 08 February. Available at: <https://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/news/flashdance-debuts-in-plymouth-sweeney-shouts_19924.html> [Accessed 17 April 2023].
- Billy Elliot – The Musical to open at the Imperial Theatre on 16 Oct., 2017. *New York Theatre Guide*, [online] 19 October. Available at: <<https://www.newyorktheatreguide.com/news-features/billy-elliott-the-musical-to-open-at-the-imperial-theatre-on-16-oct>> [Accessed 17 April 2023].
- Billy Elliot, 2000a. *The Guardian*, [online] 29 September. Available at: <<https://www.theguardian.com/film/2000/sep/29/1>> [Accessed 16 April 2023].
- Billy Elliot, 2000b. *European Film Awards*. [online] Available at: <https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/billy-elliott.5563> [Accessed 17 April 2023].
- Corey, M., 2005. Two Indies, 'King Kong,' Green Day Clip: Jamie Bell's A Long Way From 'Billy Elliot'. *MTV*, [online] 13 September. Available at: <<https://www.mtv.com/news/2kci8h/two-indies-king-kong-green-day-clip-jamie-bells-a-long-way-from-billy-elliott>> [Accessed 20 April 2023].

- 'Flashdance,' 30 Years Later: B-Boy Recalls Girling Up for Final Scene, 2013. *Yahoo!*, [online] 15 April. Available at: <<https://www.yahoo.com/entertainment/bp/flashdance-30-years-later-b-boy-recalls-girling-170107851.html>> [Accessed 17 April 2023].
- Jamie Bell, 2015. *TV Guide*. [online] Available at: <<http://www.tvguide.com/celebrities/jamie-bell/bio/155584/>> [Accessed 17 April 2023].
- Lloyd Webber, I., 2015. Billy Elliot Will Dance Out of London: Long-Running Musical Sets West End Closing Date. *Broadway*, [online] 10 December. Available at: <<https://www.broadway.com/buzz/183176/billy-elliott-will-dance-out-of-london-long-running-musical-sets-west-end-closing-date/>> [Accessed 19 April 2023].
- Maga, I., 2018. *Billy Elliot: Breaking Free*, [video online] 20 February. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=TDDN6ngNfCE&ab_channel=Istv%C3%A1nM%C3%A1ga> [Accessed 19 April 2023].
- Pearce, G., 2008. On the move Jamie Bell. *The Times*, [online] 01 June. Available at: <http://www.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/men/article4030105.ece> [Accessed 15 April 2023].
- Ramnath, N., 2020. In Netflix film 'Yeh Ballet', two male ballet dancers find their feet and leap for the sky. *Scroll.in*, [online] 21 February. Available at: <<https://scroll.in/reel/953602/in-netflix-film-yeh-ballet-two-male-ballet-dancers-find-their-feet-and-leap-for-the-sky>> [Accessed 21 April 2023].
- Salem, R., 2011. Jennifer Beals: From ripped sweats to dress blues. *Toronto Star*, [online] 16 February. Available at: <https://www.thestar.com/entertainment/television/2011/02/16/jennifer_beals_from_ripped_sweats_to_dress_blues.html> [Accessed 21 April 2023].

REFERENCES

- Atkins, T., 2008. Flashdance Debuts in Plymouth, Sweeney Shouts. *WhatsOnStage*, [online] 08 February. Available at: <https://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/news/flashdance-debuts-in-plymouth-sweeney-shouts_19924.html> [Accessed 17 April 2023].
- Billy Elliot – The Musical to open at the Imperial Theatre on 16 Oct., 2017. *New York Theatre Guide*, [online] 19 October. Available at: <<https://www.newyorktheatreguide.com/news-features/billy-elliott-the-musical-to-open-at-the-imperial-theatre-on-16-oct>> [Accessed 17 April 2023].
- Billy Elliot, 2000a. *The Guardian*, [online] 29 September. Available at: <<https://www.theguardian.com/film/2000/sep/29/1>> [Accessed 16 April 2023].
- Billy Elliot, 2000b. *European Film Awards*. [online] Available at: <https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/billy-elliott.5563> [Accessed 17 April 2023].
- Braterska-Dron, M.T., 2009. Interpretatsiia problemy svobody v kinematohrafi [Interpretation of the problem of freedom in cinematography]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 10, pp.137-143.
- Billy Elliot (ot Alive) [Billy Elliot (by Alive)], 2005. *Kino-Teatr.Ua*, [online] 30 December. Available at: <<https://kino-teatr.ua/uk/review/Billy-Elliott-41.phtml>> [Accessed 03 April 2023]
- Chmil, H.P., 2022. Subiekt u symbolichnomu poli ekrannoho prostoru [The subject in the symbolic field of screen space]. In: *Subiekt. Pamiat. Dialoh* [Subject. Memory. Dialogue], Collection of materials of round tables and conferences. Kyiv, Ukraine, 29 June 2022. Kyiv: Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, pp.192-194.
- Corey, M., 2005. Two Indies, 'King Kong,' Green Day Clip: Jamie Bell's A Long Way From 'Billy Elliot'. *MTV*, [online] 13 September. Available at: <<https://www.mtv.com/news/2kci8h/two-indies-king-kong-green-day-clip-jamie-bells-a-long-way-from-billy-elliott>> [Accessed 20 April 2023].

- Filkevych, H., 2018. Tanets ta ekranni mystetstva: zapochatkovannia i rozvytok kontaktiv [Dance and screen arts: initiation and development of contacts]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp.94-100. Flashdance,' 30 Years Later: B-Boy Recalls Girling Up for Final Scene, 2013. *Yahoo!*, [online] 15 April. Available at: <<https://www.yahoo.com/entertainment/bp/flashdance-30-years-later-b-boy-recalls-girling-170107851.html>> [Accessed 17 April 2023].
- Jamie Bell Biography, n.d. *TV Guide*. [online] Available at: <<http://www.tvguide.com/celebrities/jamie-bell/bio/155584/>> [Accessed 17 April 2023].
- Kabachii, R., 2021. Olena Babii: "V Indii shchoroku vykhodyt blyzko tysiachi strichok" [Olena Babii: "About a thousand tapes are released in India every year"]. *LitAktsent*, [online] 15 March. Available at: <<http://litakcent.com/2021/03/15/olena-babii-v-indiyi-shhoroku-vihodit-blizko-tisyachi-strichok/>> [Accessed 03 April 2023].
- Korol, A., 2019. Ukrainski balety yak etnomarkery [Ukrainian ballets as ethnomarkers]. *Dance Studies*, 2 (2), pp.149-157.
- Korostelova, M.D., 2018. *Khoreorafichni interpretatsii baletiv P. Chaikovskoho naprykintsi XX – na pochatku XXI stolittia* [Choreographic interpretations of ballets by P. Tchaikovsky at the end of the 20th – at the beginning of the 21st century]. Abstract of the thesis of the Candidate of Art Studies. Kyiv National University of Culture and Arts.
- Koshchavets, I., 2014. Estetychne vykhovannia ditei zasobamy khoreografii [Aesthetic education of children by means of choreography]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, [online] 39 (92), pp.246-251. Available at: <<http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2014/39/41.pdf>> [Accessed 16 April 2023].
- Kovalenko, Ye., 2022. Metody baletmeisterskoï roboty v istorychnomu aspekti [Methods of ballet master's work in a historical aspect]. *The Culturology Ideas*, 22, pp.17-37.
- Lan, O., 2014. Praktyka rezhysury odnoaktnoho baletu z vykorystanniam pryiomiv suchasnoho performansu [The practice of directing a one-act ballet using modern performance techniques]. In: O.A. Plakhotniuk, comp. *Vykhovnyi ta mystetskyi vplyv suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva na rozvytok tvorchykh zdibnostei molodi: tendentsii ta perspektyvy rozvytku* [Educational and artistic influence of modern choreographic art on the development of creative abilities of youth: trends and prospects of development], [online] Lviv, pp.45-56. Available at: <<https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Lan-O.-Praktyka-rezhysury-odnoaktnoho-baletu-z-vykorystanniam-pryiomiv-suchasnoho-performansu.pdf>> [Accessed 20 April 2023].
- Lloyd W.I., 2015. Billy Elliot Will Dance Out of London: Long-Running Musical Sets West End Closing Date. *Broadway*, [online] 10 December. Available at: <<https://www.broadway.com/buzz/183176/billy-elliott-will-dance-out-of-london-long-running-musical-sets-west-end-closing-date/>> [Accessed 19 April 2023].
- Malakhov, V., 2000. *Etyka* [Ethics]. Kyiv: Lybid.
- Manko, S.B., 2012. Miuzykl i rok-opera v ukrainskomu sotsiokulturnomu prostori [Musical and rock opera in the Ukrainian socio-cultural space]. *Culture of Ukraine*, [online] 39, pp.268-276. Available at: <https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura39/35.pdf> [Accessed 15 April 2023].
- Moisieieva, M.A., 2011. Svoboda tvorchosti i tvorchist brantsiv [Freedom of creativity and creativity of prisoners]. In: *XX stolittia – etnonatsionalnyi vymir ta problemy Holokostu* [The 20th century – the ethno-national dimension and the problems of the Holocaust], Materials of the

International Scientific practical conference. Zhytomyr, Ukraine, 22-23 October 2010. [online] Dnipropetrovsk: Tkuma, pp.47-57. Available at: <<http://eprints.zu.edu.ua/13330/1/Moiseeva.pdf>> [Accessed 14 April 2023].

Morozenko, O., 2022. Lets make Ukrainian ballet great again! Shcho ne tak z baletnoiu osvitoiu v Ukraini? [Let's make Ukrainian ballet great again! What is wrong with ballet education in Ukraine?]. *Ukrainska pravda*, [online] 05 January. Available at: <<https://life.ppravda.com.ua/columns/2022/01/5/247065/>> [Accessed 15 April 2023].

Musiienko, O.S., 2018. *Modernizm & avanhard: yednist protylezhnosti. Kinematohraf XX stolittia* [Modernism & avant-garde: unity of opposites. Cinematography of the 20th century]. Kyiv: Lohos.

Maga, I., 2018. *Billy Elliot: Breaking Free*, [video online] 20 February. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=TDDN6ngNfCE&ab_channel=Istv%C3%A1nM%C3%A1ga> [Accessed 19 April 2023].

Pearce, G., 2008. On the move Jamie Bell. *The Times*, [online] 01 June. Available at: <http://www.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/men/article4030105.ece> [Accessed 15 April 2023].

Puchkov, A., 2019. *Kulakovius: Kyevskyi professor rymskoi slovesnosti v struzhkakh vremeni* [Kulakovius: Kyiv professor of Roman literature in the shavings of time]. New York: Almaz.

Ramnath, N., 2020. In Netflix film 'Yeh Ballet', two male ballet dancers find their feet and leap for the sky. *Scroll.in*, [online] 21 February. Available at: <<https://scroll.in/reel/953602/in-netflix-film-yeh-ballet-two-male-ballet-dancers-find-their-feet-and-leap-for-the-sky>> [Accessed 21 April 2023].

Salem, R., 2011. Jennifer Beals: From ripped sweats to dress blues. *Toronto Star*, [online] 16 February. Available at: <https://www.thestar.com/entertainment/television/2011/02/16/jennifer_beals_from_ripped_sweats_to_dress_blues.html> [Accessed 21 April 2023].

Sharykov, D.I., 2016. Ontolohiia neoklasytsyzmu v khoreohrafichnii kulturi, a takozh heneza u baletnomu teatri novoho klasychnoho napriamu XX – pochatku XXI stolittia [The ontology of neoclassicism in choreographic culture, as well as the genesis in the ballet theater of the new classical direction of the 20th – early 21st centuries]. *Innovative Solution in Modern Science*, [online] 8 (8). Available at: <<https://core.ac.uk/download/pdf/217454145.pdf>> [Accessed 16 April 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.

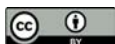
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ

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 статті – провести цілісний аналіз і визначити специфіку режисерських засобів інтерпретації балетного мистецтва в контексті формування мистецької особистості; окреслити наукові орієнтири, які сприятимуть вивченню феномену режисури балету в екранно-сценічному просторі. **Методи дослідження** ґрунтуються на міждисциплінарному підході, що передбачає використання таких загальнонаукових методів: індукції, дедукції, комплексного мистецтвознавчого аналізу, синтезу, що сприяло опрацюванню широкої фактологічної бази екранної інтерпретації балетної творчості в контексті формування балетної особистості виконавця. Аргументацію унікальності режисури балету в контексті екранного мистецтва було забезпечено завдяки використанню методів систематизації та узагальнення. За допомогою типологічного методу розглянуто спільні художні принципи у творчих пошуках майстрів екранного та сценічного мистецтва. Аналітичний і системний методи сприяли вивченню мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна.** У статті систематизовано та розширено наукові уявлення про місце та роль екранної й сценічної режисури в системі гуманітарного знання. Мистецтво режисури визначено як універсальний різновид художньо-естетичної діяльності; уточнено взаємовплив і показано взаємозбагачення театрального й аудіовізуального мистецтв у розвитку режисерських засобів. **Висновки.** З'ясовано, що екранна творчість режисерів розширює та поглиблює знання про балетне мистецтво, дає поштовх для активного розвитку творчості балетмейстерів, балетних виконавців у сценічному просторі, зокрема у виробництві мюзиклів. **Ключові слова:** балетне мистецтво; режисура; екранні мистецтва; сценічний простір; балетмейстер; мюзикл; режисерські засоби; сценічне мистецтво



DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307

УДК 791.62:778.534.4

СПЕЦИФІКА ЗВУКОВИХ ЕФЕКТІВ В ІГРОВОМУ КІНО

Вадим Скуратівський^{1а}, Валерій Андрієнко^{2а}

¹ заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України, професор;
e-mail: skurativskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0001-5338-3912

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: andrienkovalera8@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7099-9257

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

Ключові слова:

звук;
ігрове кіно;
ефекти;
звуківі ефекти кіно;
звукозоровий образ;
патерн

Анотація

Мета статті – проаналізувати специфіку звукових ефектів, використовуваних у кіно ігрового характеру, визначити методи залучення різноманітних варіацій звуків у кіно. З'ясувати процес створення звукових ефектів і простежити шлях розвитку історичних тенденцій у сфері створення звуків для кіно, а також спрогнозувати специфіку розвитку звукових ефектів в ігровому кіно в майбутньому. **Методи дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний – для дослідження звукових ефектів в ігровому кіно, вивчення різних науково-практичних рекомендацій щодо роботи зі звуком; емпіричний – для використання набутих знань через особистий досвід; аналітичний – для пошуку взаємодії звуку з людиною; аналізу та синтезу, а також метод спостереження. **Наукова новизна.** Уперше досліджено специфіку звукових ефектів в ігровому кіно із залученням ретроспективного погляду на феноменальність об'єкта та його подальшу прогресивність, а також проаналізовано специфіку звукових ефектів, використовуваних у кіно ігрового характеру. У дослідженні розкрито специфічні аспекти трансформації звуку та звукових ефектів за допомогою використання різноманітних варіацій звуків, що можуть бути використані в ігровому кіно в майбутньому. **Висновки.** Проаналізовано специфіку звукових ефектів, використовуваних у кіно ігрового жанру. Визначено специфіку залучення різноманітних варіацій звуків, а також за допомогою методу спостереження та аналітичного висновку розкрито особливості процесу створення звукових ефектів. Особливу роль у дослідженні відіграло визначення історичних аспектів використання звукових ефектів в ігровому кіно, яке стало можливим через простеження шляху розвитку історичних тенденцій, а також спрямувало вектор дослідницького поля на проєкцію майбутнього.

Як цитувати:

Скуратівський, В. та Андрієнко, В., 2023. Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.204-212.

© Вадим Скуратівський, Валерій Андрієнко, 2023

Надійшла 30.05.2023

Формулювання проблеми

Створення звукового супроводу завжди відіграло важливу роль у кіно- та телевізійному виробництві. Це дуже кропіткий і довготривалий процес, який потребує зосередженості та професіоналізму. Процес створення звуку змінювався та вдосконалювався. Якщо раніше потрібно було докласти великих зусиль для його створення за допомогою підручних матеріалів, витрачаючи на це багато часу, то сьогодні достатньо лише комп'ютера, щоб створити цифровий звуковий супровід. Водночас постає питання якості та унікальності, що дуже цінуються у наш час. Саме тому вкрай важливо вивчати детально цю тему, аби мати як теоретичне підґрунтя, так і практичне, що полягає у пошуку нових стилів та ідей, які будуть актуальними саме для цього періоду та відтворюватимуть його сутність.

Важливим моментом у створенні звукового супроводу є його відповідність. Звісно, що у XXI ст. існує велика конкуренція на ринку, де всі прагнуть виділитися серед інших, що є показником процесу розвитку. Але потрібно також зважати на патерни людської психології, адже люди звикли до певної відповідності звуку, зображення та їх наслідків. Важливо розбиратися детально у цій сфері, аби не порушувати усталені явища та водночас рухати прогрес до покращення дійсних можливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Класичний і модерний напрями у звукорежисурі розглядає О. Бут (2018; 2015).

Аналіз роботи звукорежисера в сучасному програмному контенті телеканалів детально розкрито в дослідженні І. Гавран та Є. Ніколайченко (Gavran and Nikolaichenko, 2023).

Музичне оформлення ігрового фільму дослідили Л. Єременко та А. Кічапіна (Yeremenko and Kichapina, 2021).

Значущість звуку, який може відігравати важливу роль у кіновиробництві, розглянув Д. Фройденберг (Freudenberg, 2020). Автор детально описав звукові прийоми у фільмі Джона Красінскі «Тихе місце» (2018) та виділив їх особливості.

Питання звукової комунікації та її впливу на когнітивну свідомість порушені в роботі О. Швед (2013). Роздуми автора чудово розкривають питання звукового контексту в поєднанні із зображувальною творчістю.

Проблематику та перспективи впровадження європейського звукового стандарту R128 розглядали А. Ананьєв, І. Барба, С. Железняк (2018).

Одна з найважливіших частин роботи, що полягає у висвітленні питання взаємодії звуку та зображення, окреслена в статті В. Демещенко (2016). Думки авторки наводять читачів на дослідження розвитку кінематографічного простору, зосереджують на питанні синтезу слухового та візуального впливу.

Питання менеджменту щодо етапів виробництва звуку в кіно було розглянуто в статті Л. Рязанцева та Є. Євдокименко (Riazantsev and Yevdokymenko, 2021).

Мета статті – проаналізувати специфіку звукових ефектів, використуваних у кіно ігрового характеру; визначити методи залучення різноманітних варіацій звуків. Виявити процес створення звукових ефектів, а також простежити шлях розвитку історичних

тенденцій у сфері створення звуків для кіно та проілюструвати особливості напряму в майбутньому.

Основний матеріал дослідження

Значна кількість поціновувачів екранних мистецтв сприймає кінофільм лише як візуальний досвід. Зображення можуть привернути увагу людей, але естетика звуку, яка часто відіграє важливу роль у стрічці, може залишитися непоміченою. Звук є повсюди, а сама тиша може посилювати інші форми звучання. Як приклад, у Гарварді існує приміщення, в якому немає луни, і відвідавши його, людина може відчувати внутрішні органи та почути як вони булькають, дихають або б'ються в найтихішому місці у світі.

Кіноіндустрія протягом багатьох років опанувала звук, щоб впливати на сприйняття глядачами аудіовізуального твору. Естетика звуку відіграє головну роль у всіх екранних мистецтвах, але здебільшого серед жанру жаків. Завдяки цьому глядачі можуть відчувати те, що відчуває головний герой фільму (Perrig, n.d).

Водночас наявні унікальні випадки в кіновиробництві, коли відсутність звуку також може відігравати важливу роль. Д. Фройденберг (Freudenberg, 2020) наводить приклад: «Джон Красінські у фільмі "Тихе місце" (2018) використав відсутність аудіо, що створює дратівливе відчуття». Сюжет фільму розгортається навколо родини, яка живе у світі, де кожен звук дратує монстра та спричинює його напад на людей. У такий спосіб глядач залучається до переживань героїв і разом із ними чутливо реагує на кожен звук, навіть найслабше коливання вітру або шум струмка. Отже, саме відсутність

звуку може особливим чином передавати унікальну атмосферу та впливати на свідомість глядача.

Сучасна аудиторія екранних мистецтв, яка звикла до якісного контенту, не бажає дивитися фільми з поганим звуком. Відео з жахливим звучанням – одна з найболючіших речей, яку глядач може пережити в інтернеті.

Кіноглядачі очікують фантастичне звучання від стрічки. Щоб гарантувати, що у фільмах транслюється лише найкращий звук, треба правильно опанувати основи аудіозапису.

Сегмент творчої діяльності людини пов'язаний із художньою та естетичним аспектом комунікації у різних сферах культури або мистецтва. Люди звикли до візуальної комунікації на культурному рівні через художні засоби. Вони, безумовно, стають важливим єднальним елементом між свідомістю митця та глядача, а також налагоджують певну норму комунікації, що є прийнятною для обох сторін. У разі звукової комунікації звуки також можуть посилити вплив на естетичний і когнітивний рівень свідомості слухача, як зазначає О. Швед (2013) у своїй роботі «Художні та естетичні аспекти невербальної комунікації» (с.424). Так, зовсім не обов'язково мати візуальне підґрунтя, аби поринути в особливу атмосферу та відчувати повноцінне відображення навколишнього світу, якщо звуковий супровід може утримувати цю позицію самостійно. Під час комунікації на слуховому рівні люди підвищують сприйняття закладеного сенсу, що так само ефективно може залишатися в пам'яті та несвідомо створювати унікальні образи.

Естетика сприйняття звуку закладена у свідомості кожної людини та водночас пов'язана з візуальними чинниками. Ця ідея пояснюється тим,

що вилучення одного чинника з людського сприйняття зумовлює його несвідому заміну іншим. Коли глядач чує звук удару краплі об землю, то підсвідомо уявляє дощ, тобто зіставляє лише один почутий звук із закладеним у людську ментальну модель образу, який асоціюється з цим звуком. Коли слухачі чують дзвін, то автоматично в мозку виникають образи дзвіночка. Зворотна ситуація простежується, коли люди бачать, як здійснюється певна дія, але не чують її звуковий супровід. Якщо глядач через зорові фактори відчуття аналізує динамічне зображення, то він мимоволі може підставляти звуковий супровід у своїй свідомості. Якщо аудиторія бачить, як падає камінь – зрозуміло, що варто очікувати на гучний звук; як хтось стрибає у воду, то мозок автоматично підставляє звук сплеску води. Саме через таку реальну модальність звуку та зображення можна прослідкувати етапи формування наших очікувань, які закладені у життєвому досвіді людини, як зазначає М. Ефф (Eff, 2020) у своїй статті «Аудіовізуальна естетика, позиції інтерпретації та досвіду». У цьому контексті проявляється також естетичний характер звукового сприйняття. Це стосується нормативної рефлексії людини до певних звукових сигналів, які можуть викликати різні відчуття та емоційний стан. Кожна ситуація має відповідати звуковим очікуванням індивідуума, тобто його ментальним і культурним моделям. Наприклад, коли індивід знаходиться у натовпі, він очікує почути відповідний галас, але якщо замість цього буде чути лише тишу, це може викликати певний дисонанс у свідомості. Саме у такий спосіб можна впливати на стан усвідомлення візуального чинни-

ка людини, спираючись на її естетичний характер і звукові упередження.

Поява звуку в кіно вразила глядачів не так сильно, як демонстрація перших кінороликів, знятих братами Люм'єр. Принаймні це не порівняти з реакцією перших свідків експериментів Т. Едісона з фонографом, які довго не могли повірити, що звук можна записати та відтворити. До того ж німе кіно не часто показувалося в абсолютній тиші. Власники кінотеатрів постійно вдавалися до різних способів звукового супроводу сеансу. Найактивніше використовували оркестр. Це пояснювалося тим, що кіно, як і музика, – тимчасове мистецтво, і німий фільм сприймався як щось схоже на пантоміму.

Будь-яке звучання має характеристики простору. Люди можуть відчутти, наскільки він близький чи далекий, йде ліворуч, праворуч, знизу чи зверху. Оскільки звук має хвильову природу, то він заповнює простір, що сприймається нами, та безпосередньо контактує з людським слухом. Як зазначає англійський вчений Т. Кліфтон у своїй книзі «Музика як конституційований об'єкт. Музика і людина»:

«Просторові властивості звуку через тілесність, розглядає тіло як систему, в якій синтетично з'єднуються сонорна, зорова, тактильна рецепція, все наше тіло цілком залучається до слухання, реагуючи при цьому на звуки не тільки фізично, але й емоційно. Сприймаючи композицію, ми рухаємось разом із нею; так, якщо вона "змінює свій темп", це відбувається тому, що ми внутрішньо змінюємо його». (Clifton, 1976)

Знаходячись в залі з багатоканальним відтворенням фонограми, глядач відчуває одразу два художні просто-

ри — реальний і віртуальний, які досить суголосно сприймаються зором і слухом.

Також треба звернути увагу на один аспект, пов'язаний зі сприйняттям екранного звучання. Незалежно від технології його створення відтворюваний звук дає набагато сильніше відчуття реальності, що пояснюється його просторовістю і нашою довготривалою пам'яттю.

Під час аналізу екранного звучання глядач має справу зі створенням звукозорового образу. Тому важлива не максимальна подоба, що відтворюється в кінотеатрі, а формування з безлічі записаних окремо реплік, музики, шумів складної фонограми, що створює звуковий образ фільму. Щоб ефективно впливати на сприйняття глядача, звукорежисер повинен мати виточений слух, розвинений смак, а також добре знати всі технологічні прийоми для створення нових звучань, способи поєднання їх з реалістичними звуками.

У ХХ ст., коли режисери та звукооператори відмовились від використання синхронного збігу звучання та зображення, з'явилося багато способів розширення екранного простору. З впровадженням багатоканального запису та відтворення звуку в кіно стала можливою не тільки локалізація в певному місці кіноекрана, але і його пересування разом з об'єктом. Раніше, коли від динаміків йшло звучання, яке знаходилося біля головного кіноекрана, тобто слух і зір глядача фокусувалися на одному просторі, то тепер звук фактично став обволікати людину з усіх боків, пише В. Демещенко (2016, с. 10) у своїй статті «Взаємодія звуку та зображення у сучасному кінематографічному просторі».

Розглянемо детальніше способи створення тих чи інших звукових ефектів. З огляду на сучасний стан звукових технологій будемо враховувати всі надбання, які проілюструємо на кількох прикладах. Насамперед звернемося до природних звуків. Тишу, шарудіння листя, булькотіння струмка чи спів пташок дійсно можна записати у польових умовах, враховуючи потужність сучасних засобів звукозапису. Проте досить частою практикою є запис природних звуків безпосередньо у студійних умовах. Отже, навіть природні звуки підпадають під синтетичну обробку. Всі перелічені вище природні явища легко імітувати за допомогою підручних матеріалів. Такий метод не є новаторським, адже він використовувався ще дуже давно, коли техніка забезпечувала обмежені можливості. Яскравим прикладом може стати використання фольги для імітації звуку грому, або музичний інструмент у вигляді труби, в середині якої перекочуються маленькі кульки, створює звуки, схожі на шум води.

Щодо музичних композицій, то вони чи не найбільше впливають на загальне сприйняття кінокартини та створюють настрій упродовж всього кінопоказу. Саме вони проводять глядача крізь емоційний лабіринт сюжету фільму та тримають у певному стані. Для кожного сюжетного повороту характерні свої критерії музичної композиції. Так, наприклад, найвідомішим прийомом можна виділити напружену мелодію, яка передуює саспенсу та виводить емоційну шкалу глядача на максимальний рівень емпатії та співчуття до героїв фільму. Саме завдяки неповторному патерну звукових хвиль і заданому ритму музичної композиції можна вплинути не

лише на свідомість глядача, але і на його фізичний стан. Це може виражатись у підлаштуванні серцебиття до ритму мелодії або в появі мурашок на тілі від певної частоти звуку, зазначає С. Триведі (Trivedi, 2001, р.415) у своїй статті «Виразність як властивість самої музики».

За допомогою комп'ютера можна створити модернове звучання оркестру, щоб він звучав як справжній, де люди грають на фізичних інструментах. Поганий спів людей можна налаштувати так, аби вони здавалися професійними співаками. Отже, спостерігаємо за ситуацією, коли стираються межі між справжнім талантом і синтетично створеним ефектом технологічного прогресу. Якщо у минулому пращери долучали неймовірну кількість зусиль для враження публіки та підтвердження значущості своєї творчості й таланту, присвячували розвитку своєї справи багато років життя, то сьогоднішня цінність цього процесу знижується до мінімуму. У разі музичного мистецтва технологічний аспект займає більш чинні позиції у виробництві замість живою виконання. Це призводить до того, що потрібно значно менше зусиль для створення повноцінного та якісного продукту. Але такий спосіб тяжіє до штампування або конвеєрного процесу з готових матеріалів, тоді як дійсно творчі вироби залишають за собою унікальність і неповторність.

Висновки

Підсумовуючи викладені вище ідеї, можемо дійти висновку, що через тандем звуку та зображення, коли це є очікуваним у підсвідомості, можна якісно вплинути на переживання спостерігача, а головне – контролювати його стан або занурити в унікальну атмосферу. Є можливість вплинути на очікування людини звичними способами взаємодії звукового та візуального чинників або використати інноваційні техніки, які стирають межі буденності й утворюють нові можливості для комунікації з глядачем через аудіовізуальний ряд. Сьогоднішня зробило доступними безліч надсучасних технологій, які за лічені секунди можуть створити готову музичну композицію, проте важливим є питання її оригінальності та унікальності. Наразі важливо вдумливо ставитись до цього процесу та прагнути до створення якісного продукту, адже конкуренція у звуковій сфері дуже потужна. Саме тому варто фокусуватися на вивченні теоретичного підґрунтя та основ звукового виробництва, аби продовжувати дивувати чи частково управляти глядацькою увагою під час перегляду фільмів або телепередач. Тож потрібно надавати перевагу інноваційним технікам звучання та створювати якісний продукт для відповідної аудиторії, спираючись на її естетичні очікування.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Ананьев, А., Барба, І. та Железняк, С., 2018. Проблематика і перспективи впровадження європейського звукового стандарту R128. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2, с.60-68.

- Бут, О., 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.
- Бут, О.В., 2015. Творческая аранжировка звукового поля в пространственных системах. *Мистецтвознавчі записки*, 28, с.195-204.
- Демещенко, В.В., 2016. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве. *European Journal of Arts*, 3, с.9-14.
- Швед, О.В., 2013. Художні та естетичні аспекти невербальної комунікації. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*, 27, с.423-437.
- Clifton, T., 1976. Music as Constituted Object. *Music and Man*, 2, pp. 73-98.
- Eff, M., 2020. *Audiovisual Aesthetics, interpretive and experiential positions*. [online] Available at: <<https://soundand.design/audiovisual-aesthetics-4-33590d82d193>> [Accessed 12 May 2023].
- Freudenberg, D., 2020. Sound Aesthetics for Film – Key Concepts for Budding Filmmakers. *Raindance*, [online] 17 May. Available at: <<https://raindance.org/sound-aesthetics-for-film-key-concepts-for-budding-filmmakers/>> [Accessed 12 May 2023].
- 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.
- Perri, M., n.d. Cinematic sound aesthetics. *Mirko Perri Sound Blog*. [online] Available at: <<http://www.mirkoperri.com/cinematic-sound-aesthetics/>> [Accessed 12 May 2023].
- Riazantsev, L. and Yevdokymenko, Y., 2021. Managing Stages of Film Sound Production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4 (2), pp.244-251.
- Trivedi, S., 2001. Expressiveness as a property of the music itself. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (4), pp. 411-420.
- Yeremenko, L. and Kichapina, A., 2021. The Musical Arrangement of a Live-Action Film. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4 (2), pp.252-259.

REFERENCES

- Ananiev, A., Barba, I. and Zheliezniak, S., 2018. Problematyka i perspektyvy vprovadzhennia yevropeiskoho zvukovoho standartu R128 [Problems and prospects of introduction of the European sound standard R128]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 2, pp.60-68.
- But, O., 2015. Tvorcheskaia aranzhировка звукового polia v prostranstvennykh sistemakh [Creative organization of the sound field in surround systems]. *Notes on art criticism*, 28, pp.195-204.
- But, O., 2018. Dialoh klasychnoho i modernoho napriamiv u zvukorezhysuri (Do pytannia vyznachennia profesii) [Dialogue of Classical and Modern Directions in Sound Engineering (On the Issue of Defining the Profession)]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp.112-119.
- Clifton, T., 1976. Music as Constituted Object. *Music and Man*, 2, pp. 73-98.
- Demeshchenko, V.V., 2016. Vzaimodeistvie zvuka i izobrazheniia v sovremennom kinematograficheskom prostranstve [Interaction of sound and image in the contemporary cinematic space]. *European Journal of Arts*, 3, pp.9-14.

- Eff, M., 2020. *Audiovisual Aesthetics, interpretive and experiential positions*. [online] Available at: <<https://soundand.design/audiovisual-aesthetics-4-33590d82d193>> [Accessed 12 May 2023].
- Freudenberg, D., 2020. Sound Aesthetics for Film – Key Concepts for Budding Filmmakers. *Raindance*, [online] 17 May. Available at: <<https://raindance.org/sound-aesthetics-for-film-key-concepts-for-budding-filmmakers/>> [Accessed 12 May 2023].
- 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 Arts and Production*, 6 (1), pp.29-37.
- Perri, M., n.d. Cinematic sound aesthetics. *Mirko Perri Sound Blog*. [online] Available at: <<http://www.mirkoperri.com/cinematic-sound-aesthetics/>> [Accessed 12 May 2023].
- Riazantsev, L. and Yevdokymenko, Y., 2021. Managing Stages of Film Sound Production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 4 (2), pp.244-251.
- Shved, O.V., 2013. Khudozhni ta estetychni aspekty neverbalnoi komunikatsii [Artistic and aesthetic aspects of non-verbal communication]. *Humanitarian education in technical universitites*, 27, pp.423-437.
- Trivedi, S., 2001. Expressiveness as a property of the music itself. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (4), pp. 411-420.
- Yeremenko, L. and Kichapina, A., 2021. The Musical Arrangement of a Live-Action Film. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 4 (2), pp.252-259.

SPECIFICS OF SOUND EFFECTS IN FEATURE FILMS

Vadym Skurativskiy^{1a}, Valerii Andriienko^{2a}

¹ Doctor of Study of Art, Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Academician
of the National Academy of Arts of Ukraine, Professor at the Film and Television Art Department;
e-mail: skurativskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0001-5338-3912

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: andrienkovalera8@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7099-9257

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

Abstract

The purpose of the article is to analyze the specifics of sound effects used in feature films, to identify methods of using various variations of sounds in cinema, to clarify the process of creating sound effects and to trace the development of historical trends in the field of creating sounds for cinema, as well as to predict the specifics of sound effects development in feature films in the future. **Research Methodology.** The following methods were used: theoretical – to study sound effects in feature films, to study various scientific and practical recommendations for working with sound; empirical – to use the acquired knowledge through personal experience; analytical – to search for the interaction of sound with a person; analysis and synthesis, as well as the method of observation. **Scientific novelty.** For the first time, the specifics of sound effects in feature films have been studied using a retrospective view of the phenomenality of the object and its further progression, and the specifics of sound effects used in feature films have been analyzed. The study reveals specific aspects of the transformation of sound and sound effects through the use of different variations of sounds that can be used in feature films in the future. **Conclusions.** The article analyses the specifics of sound effects used in fiction films. The usage specificity of different variations of sounds has been determined, and the peculiarities of the sound effects creation process have been revealed using the method of observation and analytical conclusion. A unique role in the study was played by identifying the historical aspects of sound effects usage in feature films, which became possible by tracing the development of historical trends and directing the vector of the research field to the projection of the future.

Keywords: sound; fiction cinema; effects; film sound effects; sound visual image; pattern



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289308

УДК 791.094-028.26'06

ЕКРАНІЗАЦІЯ В СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ

Вікторія Федоренко^{1а}, Наталія Суліма^{2б}

¹ заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри тележурналістики;
e-mail: victoriadf@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1205-3831

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: natalkasulima281998@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3308-9537

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

^б Київський університет культури, Київ, Україна

Ключові слова:

екранізація;
кіноадаптація;
кіноекранізація;
аудіовізуальний
дискурс

Анотація

Мета статті – проаналізувати особливості перенесення літературного твору на екран. Визначити місце екранізації в сучасному кінематографі. Дослідити способи екранізації та кіноадаптації літературного твору. Довести важливість процесу інтермедіального прочитання літературного твору. Провести аналіз семіотичних систем літератури та кінематографа з метою наукового осмислення такого різновиду взаємодії мистецтв, як екранізація. Переглянути умовності, абстрактності та гомогенності літературних знаків і протилежні їм реалістичність, конкретність, сугестивність, поліфонічність кінознаків. **Методи дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний – для аналізу екранізованих відомих літературних творів і вистав, інформаційних джерел, узагальнення впливу інформаційного приводу на якість перекладеного матеріалу, визначення чинників аудіовізуального дискурсу; емпіричний – для систематизації власного досвіду, визначення різних способів екранізації, порівняння статей і монографій, які належать до результатів дослідження аудіовізуального мистецтва. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано основні стратегії взаємозв'язку кіно та літератури, проведено детальний аналіз екранізації як джерела для нових площин і ракурсів. За допомогою теоретичного аналізу визначено основні завдання кіноекранізації першоджерела. **Висновки.** У статті проаналізовано використання технік, що значною мірою модифікувало нормативні стратегії письменників. За допомогою аналізу екранізованих творів було визначено, що кінематографічність є однією з панівних ознак відомих творців. Детально опрацьовані структурні компоненти та типи перекладу літератури на екран. Доведено важливість процесу інтермедіального прочитання літературного твору. Проведено аналіз семіотичних систем літератури та кінематографа з метою наукового осмислення такого різновиду взаємодії мистецтв, як екранізація. Переглянуто умовності,

абстрактності та гомогенності літературних знаків і протилежні їм реалістичність, конкретність, сугестивність, поліфонічність кінознаків.

Як цитувати:

Федоренко, В. та Суліма, Н., 2023. Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.213-223.

Формулювання проблеми

Взаємодія літератури та кіно в епоху технічного прогресу є чи не найпопулярнішим різновидом мистецтва. Літературний текст у XXI ст. часто сприймається через призму екранної культури, а не читацької, і саме екранізації стимулюють звернення глядача до вихідного літературного тексту. Вивчення процесу та результату екранізації актуально також і тому, що в ньому знайшли своє відображення багато явищ і аспектів сучасної культури. Будь-яка сучасна екранізація класичної літературної спадщини являє собою специфічну інтерпретацію твору минулої епохи з погляду сучасності, вільно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії та сучасні погляди на людину і суспільство.

Виникнувши порівняно недавно, кінематограф ввібрав у себе досвід, переваги та можливості багатьох видів мистецтв, історія яких вимірюється тисячоліттям. Основною проблемою екранізації залишається суперечність між ілюструванням літературного чи іншого першоджерела, буквально його прочитанням і відходом у велику художню незалежність. У процесі екранізації режисер може відмовитися від другорядних сюжетних ліній, деталей і епізодичних героїв, або, навпаки, ввести в сценарій епізоди, яких не було в оригінальному творі, але які краще передають, на думку режи-

сера, основну ідею твору засобами кінематографа. Відтак актуальність дослідження зумовлена потребою у висвітленні значущості відтворення подібності життя у зримих образах завдяки екранізації в сучасному аудіовізуальному виробництві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У своїй роботі В. Чуйко (2020) визначила етапи передачі літературного твору, зокрема дала оцінку та пряму інтерпретацію, що сприяє популяризації художніх творів загалом.

Дослідили особливості розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні О. Безручко та М. Староста (2018).

О. Дубініна (2016) дослідила проблему теоретичного розуміння екранізації та розглянула становлення екранізації, як конкурентоспроможного виду мистецтва.

Медіакомунікацію та технології її застосування в екранному дискурсі дослідили С. Котляр і Т. Дябелко (Kotliar and Diabelko, 2022).

Г. Погребняк (2017) у своїй роботі зазначила три групи передачі телевізійного театру та розкрила їх зміст.

С. Петренко (2018) дослідив вітчизняне телебачення в контексті європейського телевізійного простору.

Ф. Бацевич (2004) визначив театральні системи та знаки, а також розглянув сценічну комунікацію.

Мета статті – проаналізувати особливості перенесення літературного твору на екран. Визначити місце екранізації в сучасному кінематографі. Дослідити способи екранізації та кіноадаптації літературного твору. Довести важливість процесу інтермедіального прочитання літературного твору. Провести аналіз семіотичних систем літератури та кінематографа з метою наукового осмислення такого різновиду взаємодії мистецтв, як екранізація. Переглянути умовності, абстрактності та гомогенності літературних знаків і протилежні їм реалістичність, конкретність, сугестивність, поліфонічність кінознаків.

Основний матеріал дослідження

Екранізація охоплює низку пересічних комунікативних систем. Основними об'єктами досліджень є кіно і література, що представляють характерну зацікавленість як комплекс різноманітних текстів і медійної природи загалом.

В епоху технічного прогресу активно створюється аудіовізуальний продукт. Так, на новий рівень виходять телебачення, творчі можливості кіно та екранізації літературних творів, актуальним стає аудіовізуальний дискурс. Загалом еволюція телебачення спричинила пристосування мистецтва до екрана, залучає до нього технологічність та інновацію.

Створення першої екранізації світового кінематографа пов'язано з Жоржем Мельєсом та Віктором Іполит Жассе. У 1902 році Ж. Мельєс зробив перше перенесення на кіноекран роману Даніеля Дефо «Робінзон Крузо» (Бессараб, 2016).

У сфері медіа відбувається активний розвиток, інтенсивно з'являються різ-

ні види дискурсів. Набуває широкого загалу самодостатній вид, який має комунікативно-прагматичну спрямованість, цілісність і медійність.

Аудіовізуальний дискурс стає важливим сегментом однієї великої системи масової комунікації з усіма притаманними їй ознаками. Водночас розпочинається інформування про театральне мистецтво через засоби масової інформації.

У книжці «Основи комунікативної лінгвістики» Ф. Бацевича (2004, с.139) зазначається, що аудіовізуальна семіотика є процесом генерування знаків, що здійснюється за участю діячів вистави режисерами, акторами та глядачами. У своїй роботі автор наводить думку Г. Почепцова:

«Театральні знаки є символічними. Сценічна комунікація дуже умовна: актори вдають, що не бачать глядачів; глядачі не можуть втручатися в дію (за деякими винятками); світ акторів і глядачів віддалений; на сцені мають місце не дії, а знаки дій. У кіносценічному дискурсі спрацьовує кілька знакових систем: декорації, одяг, освітлення. Усе це має символічний характер». (Бацевич, 2004, с.139)

Варто погодитись із думкою автора, адже знаки створюють філософський образ і метафору. Це все доповнює філософський складник дискурсу про кіно та аудіовізуальне мистецтво.

Візуальний кінодискурс здобув визнання в дослідженнях Р. Ходжа, Н. Арутюнова, Ф. Т. ван Дейка, Ф. Бацевича, Г. Почепцова, О. Шевченка, Дж. Філіпса та ін.

Семіотичне розуміння екранного дискурсу вистави було висунуте такими видатними театрознавцями, акторами та режисерами, як К. Ста-

ніславський, В. Мейєрхольд, М. Чехов, Л. Курбас. Доцільно зауважити, що семіотика вистави являє собою літературний текст, який базується на основі уявлень і засновується на комунікаційній моделі. Фундаментом моделі є театральна вистава, що містить образи, інтерпретування символів міфології, приховані знаки та підтексти, що є фрагментом подієвого ряду вистави. Всі ці елементи є частиною аудіовізуального дискурсу для розкриття смислового навантаження за участю творців вистави.

Так, Н. Ільїна (2020, с.145) у праці «Мистецтво оповідача як засіб комунікаційної передачі сутності літературного твору» визначає, що в сучасному аудіовізуальному дискурсі актор-виконавець посідає все важливіше місце. Авторка зазначає, що у процесі комунікаційної передачі особливого значення набуває об'єкт уваги, зокрема під час відтворення літературного твору. Творчий процес актора неодмінно починається із захоплення текстом або головними учасниками розповіді. За допомогою акторської майстерності передається зміст і сутність поетичного твору, що потребує ораторського мистецтва, комунікації та розуміння головної мети (Ільїна, 2020, с.145). Отже, можна дійти висновку, що під час акторської гри у кіно утворюється безперервна лінія з думок та почуттів, підкріплена дією та мовою. Правильне поєднання сценічного тексту та дії формує підтекст, який надалі відображається на екрані як повноцінний кінофільм.

Доцільно зауважити, що у монографії «Театр у системі філософської антропології» О. Левченко (2012, с.267) наведена думка Л. Курбаса: «Мистецтво буде така форма стосунків по-

між людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчуження».

Підсумовуючи вищевказане, аудіовізуальне мистецтво – це не тільки літературний текст, що містить інформацію драматургічних жанрів, а й взаємозв'язок між людьми, які створюють природні конфлікти. Встановивши логічне мовлення, внутрішньо зосередившись, актор завдяки режисеру відтворює ланцюжок подій, який надалі розкриває образ на екрані, прихований драматургом в рукописі.

Візуальний дискурс охоплює основні компоненти, які є базисом для успішного аудіовізуального проєкту. Першим елементом дискурсу є реальність, тобто обставини та факти, які пов'язані між собою. Одним із важливих компонентів, без якого не існує сценічне та аудіовізуальне мистецтво, є текст. Саме літературний текст є основоположником «природного конфлікту». Наступним складником є режисерський задум. Він об'єднує всі попередні компоненти в єдиний образний механізм, що уособлює зародження головної ідеї. Останнім компонентом дискурсу є художній образ кінофільму. Отже, зібравши та втілюючи усі компоненти, виникає продукт для аудіовізуального мистецтва. Дія на сцені фіксується на кіноплівку для подальшого монтажу та відтворення в остаточному вигляді перед кіноглядачем.

У статті «Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження» О. Дубініна (2016, с.44) вивчає проблему теоретичного розуміння феномена екранізації, який почався набагато пізніше за теорію кіно. В напрацюваннях авторки говориться про те, що в першій половині ХХ ст. з'являються серйозні роботи Д. Вер-

това, Л. Деллюка, Л. Кулешова, Б. Балаша, присвячені «азбуці» кіномистецтва. Однак екранізація в цей період не привертала великої уваги. Сприймання екранізації як виду мистецтва в той час було побіжним. Викликало багато суперечливих думок і розбіжностей в поглядах. Родоначалником порівняльного дослідження екранізації часто називають Дж. Блюстоуна, чия праця «Роман у фільмі: перетворення художньої літератури на кіно» (1957) стала основою для низки досліджень (Дубініна, 2016, с.44).

Наприкінці ХХ ст. під впливом постмодернізму змінюється наукова парадигма дослідження екранізації. Кіно та література виходять на однаковий рівень та мають ті самі права (Дубініна, 2016, с.45). В цей період розпочинається активне вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтв.

Протягом багатьох років тема екранізації була вагомою частиною творчого життя українських і зарубіжних митців. Проблема екранізації і сьогодні є недостатньо дослідженою. Про це зазначає в дисертації «Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація» В. Чуйко. У своїй роботі авторка звернула увагу на те, що виникнення кінематографа насамперед вплинуло на сприйняття читачів літературних творів, за якими було знято фільми. Зазвичай передача літературного твору відбувається в кілька етапів. Аналіз (порівняння написаного з показником), оцінка та пряма інтерпретація сприяють популяризації художніх творів загалом і відкривають нові перспективи для їх подальшого дослідження (Чуйко, 2020, с.33).

Варто зауважити, що кіно – це одне із видів мистецтва, яке впливає на по-

чуття людей. Ключовим фрагментом всього цього є влучно підібране слово, яке віртуозно застосовує автор першоджерела. Екранізація, на основі якої були написані книги, досі розглядається, створюється і вважається класикою. За нею вчать розуміти світ кіно, а також привносити своє бачення в сучасний кінематограф. О. Дубініна (2016, с.48) наводить метафоричну думку А. Базена: «Для душі художнього твору цілком можливо виявити себе через реінкарнацію». З огляду на згадану вище цитату можна дійти висновку про те, що в процесі взаємодії двох мистецтв – літератури та кіно – виникає екранізація, яка представить новий аудіовізуальний продукт. Аудіовізуальний продукт також називається кінотранскрипцією або ж переписуванням. Зазначимо, що літературний твір перетворюється в знакову систему інших мистецтв – п'єси, графіки, театральні вистави, кінофільми.

Розвиток кіноекранізації був широко розвинутий в колишньому СРСР. Нова мистецька течія змусила плідно працювати творчі театральні об'єднання. Г. Погребняк (2017, с.213) у праці «Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві» звертає увагу на постанову Ради Міністрів СРСР, ухвалену 22 березня 1952 року. В спеціальному наказі було сказано про те, що усі фільми, що надійшли в прокатну мережу країни, мали бути показані на телебаченні не пізніше, ніж через 10 днів; театральні вистави не пізніше, аніж через місяць після прем'єрного показу; концерти взагалі не можна було обмежити. Це стало великим поштовхом для плідної роботи усіх театрів.

Радянське телебачення у 1951–1954 роках транслювало 3-6 концертів і 7-8 фільмів на тиждень. Крім цього, пов-

торно показували театральні спектаклі та кінофільми. Значний внесок у розвиток телебачення зробили й кіностудії Радянського Союзу. 1952 року на екрани вийшло 23 ігрові фільми, з них 12 фільмів-вистав і концертів (Погребняк, 2017, с.214).

У 1950 році активно адаптуються театральні вистави до екранізації. В цей час світ побачили відомі фільми-вистави, такі як: «В степах України» (вистава була зроблена силами Київського державного академічного українського драматичного театру імені І. Франка); «Вовки та вівці» (за участю кіностудії імені М. Горького); «Украдене щастя» (спектакль втілював життя Київський державний академічний український драматичний театр імені І. Франка) (Кінобаза, 2016).

Через популяризацію поняття екранізації та кіноадаптації театральної вистави виникають гострі дискусії щодо способу перенесення вистави на екран. У згаданій вище праці Г. Погребняк, яка звертає увагу на те, що деякі режисери та критики вважали, що необхідно зберігати та фіксувати виставу як витвір сценічного мистецтва. Головною позицією режисерів була зйомка вистави лише із залу для глядачів. Інші відстоювали ідею щодо необхідності створення рівноцінного телевізійного еквівалента театрального дійства, для чого необхідно було створити оригінальний сценарій з урахуванням виразних можливостей екрана (Погребняк, 2017, с.215).

Перетворення театральної вистави до екрана привносить свої корективи в побудову декорацій. Вони стають мобільними та багатофункціональними. Окрім цього, колірна гама вигородок і загального виду кімнати підбираються під камери та світлотехніку. За

масштабом декорації можуть зменшитись в кілька разів, адже у процесі адаптації вистави до екрана велику роль відіграє камера, а не відстань від сцени до останнього ряду в театрі.

У книзі «За нечисте кіно. На захист екранізації» А. Базен (1972) зазначає:

«Якщо розуміти кінематограф як свободу розвитку дії стосовно простору, як свободу вибору кута зору щодо дії, тоді екранізація театральної п'єси повинна була б полягати в тому, щоб надати декораціям ті розміри й ту правдивість, яких сцена не могла забезпечити з огляду на матеріальні причини. Вона означала б також звільнення глядача від полону театального крісла, в якому він сидить, і, крім того, дозволила б виграшно подати гру акторів завдяки зміні планів». (с.146)

Отже, адаптація театральної вистави до кіноекранізації збагатила художню культуру кінофільмів і передач, дала змогу знімати великі плани, перехід героїв, презентувала зміну точок зйомки. Співпраця з телебаченням змусила багатьох театральних режисерів замислитись над іншими засобами існування актора на сцені й сприйманням глядача аудіовізуального продукту.

У книзі «Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві» визначено три групи передачі телевізійного театру. Першою групою є телевистави, які демонструються в театрі та залишаються стійкими з жанрами драматичного театру. Наступною стала екранізація. На телебаченні було створено спеціальну телепередачу, присвячену літературі та її кіноекранізаціям. Окресленій екранізації властива адаптація літературних творів до специфіки телебачення на основі виразних засо-

бів. Остання група – це телевістави, зняті за оригінальними сценаріями; вони мають порівняно незалежну від театральних форму (Погребняк, 2017, с.216).

Для того щоб театральна вистава з екрана телевізора продовжувала впливати на глядача як витвір мистецтва, вона насамперед повинна перестати бути виставою і перетворитися на телефільм. У термінологічному словнику «Основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення» І.Мащенко (2006) дає точне визначення поняття телефільм:

«Екранна робота, створена на основі літературного та режисерського сценаріїв і зафіксована на кіно-, відеострічці. Телефільм має чимало спільних рис з кінофільмом. Проте, володіючи образною мовою кіно, телефільм має і свої особливості (драматургійні й режисерські вирішення з використанням т. зв. "ефекту присутності", монологів на камеру, "випадкового" зчеплення кадрів та епізодів у монтаж і ін.)». (с.456)

Доцільно зауважити, що у XXI ст. адаптація театральних вистав до екранізації має великий попит на кіноринку, з'являються нові способи, а саме: перекладання – спосіб екранізації, що визначається активно перетворювальним ставленням до літературного оригіналу (Безносенко та Пуніна, 2017, с.14). Головною метою такого способу є не утворення власного та унікального фільму, що базується на основі першоджерела, а визнання глядачем думки класичного твору. Саме «переклад» розкриває особливості письменницького стилю та допомагає завдяки зоровому сприйманню побачити живі образи. Новонароджений тип кінема-

тографа, означений як екранізація, є перевтіленням засобами кіномистецтва творів літератури – прози чи театральної драматургії. «Переклад» займає вагомe місце в сучасному кінематографі.

В Україні екранізація також посіла вагомe місце. Дедалі більше цей напрям розвивається і знаходить нових прихильників. За часів незалежності України були адаптовані та екранізовані такі твори, як: «Шалені гроші» (1995, реж. Леонід Остропольський) – вистава була зроблена Національним театром російської драми імені Лесі Українки у місті Київ за однойменною комедією Миколи Островського; «Чарівниця» (2000, реж. Дмитро Богомазов) – вистава відбулася за участю Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра за мотивами п'єси Івана Карпенка-Карого.

Часто в кіноекранізаціях використовують мотиви того чи іншого драматургічного твору. В такому разі головною метою є новий ракурс, нове прочитання відомої історії. Одним із яскравих прикладів такого способу є 12-серійний серіал «Спіймати Кайдаша» (режисер Олександр Тименко). Стрічка побачила світ у 2020 році. Серіал був створений компанією «ПроКіно» для телеканалу СТБ. Ключовою фігурою цього проекту стала Наталка Ворожбит, яка є сценаристкою та виконавчою продюсеркою. Сюжет телесеріалу заснований на відомій повісті українського письменника Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». Трагікомедія ввібрала в себе лише фрагменти з повісті. Основні події у творі розгортаються у 1860-х роках (через декілька років після скасування кріпосництва). У новому прочитанні герої значно змінені, осучаснені. Також додаються нові сюжетні лінії.

Події в екранізації перенесені у період 2000–2010-х років. Телесеріал здобув значний успіх.

У статті «Соціальнокомунікаційні технології формування інтересу до книги за допомогою засобів кіномистецтва» зазначається, що у премії «Оскар» Американської кіноакадемії слідом за номінацією «оригінальний сценарій» йде «адаптація літературного твору», тобто щорічно присуджуються дві премії за сценарій. У 2014 р. цю премію здобув Джон Рідлі за фільм «Переможець» (за однойменними мемуарами Соломона Нортапа), у 2015 р. – Грем Мур за «Гру в імітацію» (за книгою Ендрю Ходжеса «Alan Turing: The Enigma»), у 2016 р. – Адам Маккей, Чарльз Рендольф за «Гру на пониження» (за книгою Майкла Льюїса «Велика гра на пониження» (Бессараб, 2016, с.90).

Отже, завдяки адаптаціям театральних вистав до екранізації мільйони людей у всьому світі побачили якісні постановки. За допомогою таких засобів, як крупний план, монтаж, музика, талановита акторська гра, кінематограф дає змогу побачити й почути першоджерело, тобто перетворення слова в зоровий і звуковий ряд, що створює ефект безпосередньої присутності.

Висновки

У XXI ст. екранізація знаходиться в діаметрально протилежній ситуації щодо її витоків. Панування візуальних образів робить її не тільки провідною, а й самостійною жанровою композицією у світі літературних текстів.

З розвитком аудіовізуального мистецтва вистава виходить на рівень вище. Вона може бути зроблена на основі кінофільму або, навпаки, стати художньою кінострічкою. Вирішальним етапом в такому разі є екранізація, яка вдало поєднує літературу та кіно.

Відомі класифікації екранізації пов'язані з впливом оригіналу. Найважливіша є близькість до художнього твору, що має бути інтерпретований.

Не менш важливо, що за всю історію було показано різні стратегії: від ілюстрації, органічної відповідності тексту до стилізації та ігрових форм.

Запровадження екранізації та адаптація твору до екрана загалом стає одним із цікавих напрямів дослідження для багатьох митців і вчених. Керуючись законами кіномистецтва, літературний сюжет трансформується в медіа, що дає людству площину для розвитку візуального сприйняття першоджерела.

Аудіовізуальний дискурс охоплює багато аспектів і чинників, які є основою для повноцінного існування театру, вистав, подальшої екранізації та вироблення якісного аудіовізуального продукту.

Спираючись на досвід режисерів та відомих діячів у сфері театру та кіно, можна дійти висновків, що сценічне та телевізійне мистецтво мають як спільні, так і відмінні риси. Проте варто зауважити, що в епоху глобальної трансформації, наукового, технічного прогресу та комунікації ці два напрями поєднуються в єдину структуру, що утворює аудіовізуальний матеріал.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Базен, А., 1972. За «нечистое» кино. (В защиту экранизации). В: *Что такое кино?*. Москва: Искусство, с.122-146.

- Бацевич, Ф., 2004. *Основи комунікативної лінгвістики*. Київ: Академія.
- Безносенко, Д. та Пуніна, О., 2017. Екранізація як наслідок інтермедіального прочитання літературного твору (на прикладі прози І. Роздобудько). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, 17, с.11-17.
- Безручко, О. та Староста, М., 2018. Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.12-21. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151756>
- Бессараб, А.О., 2016. Соціальнокомунікаційні технології формування інтересу до книги за допомогою засобів кіномистецтва. В: *Структурні зміни у суспільстві та економіці під впливом комунікацій та інформації*, Міжнародна науково-практична конференція, Полтава, Україна, 12–13 травня 2016 р. Полтава: Полтавський університет економіки і торгівлі, с.89-92.
- Дубініна, О., 2016. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*, 2, с.40-53.
- Ільїна, Н., 2020. Мистецтво оповідача як засіб комунікаційної передачі сутності літературного твору. В: О.Є. Чебанова, ред. *Соціальні комунікації і мистецтвознавство в аспекті сучасних цивілізаційних концепцій*. Київ: Київський міжнародний університет, Т. 1, с.144-163.
- Кінобаза, 2016. [online] Доступно: <<https://kinobaza.com.ua/>> [Дата звернення 14 травня 2023].
- Левченко, О., 2012. *Театр у системі філософської антропології*. Київ.
- Мащенко, І., 2006. *Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо*. Запоріжжя: Дике Поле.
- Петренко, С., 2018. Вітчизняне телебачення в контексті європейського телевізійного простору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 1, с.49-56. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140834>
- Погребняк, Г., 2017. *Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Чуйко, В., 2020. *Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація*. Дисертація кандидата філологічних наук. Донецький національний університет імені Василя Стуса.
- Kotliar, S. and Diabelko, T., 2022. Media Communication: Technologies of Application in Screen Discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5(2), pp.140-148. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269501>

REFERENCES

- Batsevych, F., 2004. *Osnovy komunikatyvnoi linhvistyky* [Fundamentals of communicative linguistics]. Kyiv: Akademiia.
- Bazen, A., 1972. Za "nechistoe" kino. (V zashchitu ekranizatcii) [To "impure" cinema. (In defense of screen adaptation)]. In: *Chto takoe kino?* [What is Cinema?]. Moscow: Iskusstvo, pp.122-146.
- Bessarab, A.O., 2016. Sotsialnokomunikatsiini tekhnolohii formuvannia interesu do knyhy za dopomohoiu zasobiv kinomystetstva [Social and communication technologies of forming

interest in the book by means of cinema]. In: *Strukturni zminy u suspilstvi ta ekonomitsi pid vplyvom komunikatsii ta informatsii* [Structural changes in society and economy under the influence of communications and information], International Scientific and Practical Conference, Poltava, Ukraine, 12-13 May 2016. Poltava: Poltava University of Economics and Trade, pp.89-92.

Beznozenko, D. and Punina, O., 2017. Ekranizatsiia yak naslidok intermedialnoho prochytannia literaturnoho tvoriv (na prykladi prozy I. Rozdobudko) [Screening as a Consequence of the Intermedial Reading of a Literary Work (on the Example of I. Rozdobudko's Prose)]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Seriya: Filolohiia*, 17, pp.11-17.

Bezruchko, O. and Starosta, M., 2018. Osoblyvosti y umovy rozvytku rehionalnoho audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva v Ukraini [Features and conditions of development of regional audiovisual art and production in Ukraine]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 2, pp.12-21. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151756>

Chuiko, V., 2020. *Kinoretseptsiia prozy Mykoly Khvylovoho: intermedialna transformatsiia* [Film reception of Mykola Khvylovy's prose: intermedial transformation]. PhD Dissertation. Vasyl' Stus Donetsk National University.

Dubinina, O., 2016. Ekranizatsiia literaturnoho tvoriv yak predmet komparatyvnoho doslidzhennia [Screening of a literary work as a subject of comparative research]. *Word and Time*, 2, pp.40-53.

Ilna, N., 2020. Mystetstvo opovidacha yak zasib komunikatsiinoi peredachi sutnosti literaturnoho tvoriv [The art of the narrator as a means of communicating the essence of a literary work]. In: O. Ie. Chebanova, ed. *Sotsialni komunikatsii i mystetstvoznavstvo v aspekti suchasnykh tsyvilizatsiinykh kontseptsiiv* [Social communications and art studies in the aspect of modern civilizational concepts]. Kyiv: Kyiv International University, Vol. 1, pp.144-163.

Kinobaza [Kinobaza], 2016. [online] Available at: <<https://kinobaza.com.ua/>> [Accessed 14 May 2023].

Kotliar, S. and Diabelko, T., 2022. Media Communication: Technologies of Application in Screen Discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5(2), pp.140-148. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269501>

Levchenko, O., 2012. *Teatr u systemi filosofskoi antropologii* [Theater in the system of philosophical anthropology]. Kyiv.

Mashchenko, I., 2006. *Terminolohichniy slovnyk osnovnykh poniat i vyraziv: telebachennia, radiomovlennia, kino, video, audio* [Terminological dictionary of basic concepts and expressions: television, radio broadcasting, cinema, video, audio]. Zaporizhzhia: Dyke Pole.

Petrenko, S., 2018. Vitchyzniane telebachennia v konteksti yevropeiskoho televiziinoho prostoru [Domestic television in the context of the European television space]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 1, pp.49-56. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140834>

Pohrebniak, H., 2017. *Kino, telebachennia ta radio v stsenichnomu mystetstvi* [Cinema, television and radio in performing arts]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

SCREEN ADAPTATION IN MODERN AUDIOVISUAL PRODUCTION

Viktoriia Fedorenko^{1a}, Nataliia Sulima^{2b}¹ Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Television Journalism;

e-mail: victoriadf@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1205-3831

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: natalkasulima281998@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3308-9537

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

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of transferring a literary work to the screen; to determine the place of film adaptation in contemporary cinema; to explore the ways of screen adaptation and film adaptation of a literary work; to prove the importance of the process of intermedial reading of a literary work, to analyze the semiotic systems of literature and cinema to scientifically comprehend such a type of interaction between the arts as a screen adaptation; to reconsider the conventions, abstractness and homogeneity of literary signs and their opposite realism, concreteness, suggestiveness, and polyphony of film signs. **Research methodology.** The following methods were used: theoretical – to analyze the film adaptations of famous literary works and plays, information sources, generalize the impact of the information source on the quality of the translated material, and identify the factors of audiovisual discourse; empirical – to systematize my own experience, identify different ways of screen adaptation, and compare articles and monographs related to the results of the study of audiovisual art. **Scientific novelty.** For the first time, the main strategies of the relationship between cinema and literature are analyzed, and a detailed analysis of film adaptation as a source for new planes and perspectives is carried out. With the help of theoretical analysis, the main tasks of screen adaptation of the original source are identified. **Conclusions.** The article has analyzed the use of techniques that have significantly modified the normative strategies of writers. By analyzing the screened works, it has been determined that cinematicity is one of the dominant features of famous creators. The structural components and types of translation of literature to the screen are studied in detail. The importance of the process of intermedial reading of a literary work has been proved. The semiotic systems of literature and cinema have been analyzed with the aim of scientific comprehension of such a kind of interaction between the arts as screen adaptation. The conventions, abstractness and homogeneity of literary signs and their opposite realism, concreteness, suggestiveness, and polyphony of film signs are reviewed.

Keywords: screen adaptation; film adaptation; cinematography; audiovisual discourse



DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289309

УДК 791.62:[778.534.4:004.92]

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ ЗВУКОЗОРОВОГО ОБРАЗУ ФІЛЬМУ: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ

Лев Рязанцев^{1а}, Валентин Левшаков^{2б}¹ заслужений працівник культури України, доцент;

e-mail: l.gyazancev2016@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1452-9602

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: vvltno@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5907-1274

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

Ключові слова:

аудіоматеріали;
візуал;
цифрова фонограма;
комп'ютерна графіка;
фолі

Анотація

Мета статті – проаналізувати сучасні технології створення звукозорового образу фільму та розкрити стрижневі аспекти взаємодії у процесі створення аудіовізуального продукту. Проаналізувати теорію звуку, дослідити процес створення кіно, розкрити методи, які використовують у кінематографі з метою формування звукозорового образу фільму. **Методи дослідження.** У дослідженні було використано методи теоретичного пізнання, а саме: аналізу – для вивчення теорії звуку та процесу створення фільмів; синтезу – для відображення взаємодії між основними елементами звукозорового образу фільму; конкретизації – для опису періодів, що є переломними для формування явища «образу» у кіно; порівняння – для характеристики минулого та сучасного досвіду в процесі формування звукозорового образу фільму. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано сучасні технології створення звукозорового образу фільму та розкрито головні аспекти взаємодії щодо формування явища «образу» в кіно. Результати дослідження привносять новий погляд з позиції взаємозв'язку теорії звуку з методами його запису та обробки. У дослідженні приділено увагу саме сучасним звукозоровим технологіям, які нині є малодослідженими. Також проведені паралелі між минулим і сучасним досвідом процесу формування звукозорового образу фільму. **Висновки.** З'ясовано, яку роль відіграють звукові та візуальні ефекти у фільмах; розглянуто теорію звуку та його класифікацію; проаналізовано процес зйомки фільмів; визначено найголовніші аспекти, на які слід звертати увагу для запису якісних аудіо- та відеоматеріалів під час підготовки знімального майданчика та в процесі самої зйомки; простежено взаємодію етапів формування звукозорового образу фільму в контексті застосування різних видів

звуків; з'ясовано, що використання різних видів звукових ефектів і візуальних елементів залежить від жанру фільму.

Як цитувати:

Рязанцев, Л. та Левшаков, В., 2023. Сучасні технології формування звукозорового образу фільму: аспекти взаємодії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.224-240.

Формулювання проблеми

Кінематограф став вагомою частиною культурного життя більшості людей у сучасному світі. Слід розуміти, що процес створення фільмів є доволі складним і багатогалузевим. Одним із важливих напрямів є створення та обробка аудіо- та відеоматеріалів, які формують звукозоровий образ фільму. Варто вивчати окреслену тематику задля покращення якості створення звукових і візуальних елементів кіно завдяки поєднанню традиційних методів із використанням нових технологій.

Проблема дослідження полягає у тому, що поняття звукозорового образу фільму є доволі широким. Воно використовується для позначення всіх звукових і візуальних ефектів, які існують у кінематографі. Вивчення цього питання є складним і багатограним, тому варто враховувати велику кількість аспектів, які стосуються різних тем і напрямів, а саме теоретичний аспект, що стосується поділу та класифікації звукових елементів, процес запису аудіо- та відеоматеріалів у процесі зйомки фільмів, сучасні технології демонстрації кіно тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивченням теми формування звукозорового образу в кіно займалися вчені та науковці, які у своїх працях роз-

глядали різні аспекти цього питання. Д. Бек (Beck, 2010) є автором книги, у якій описано етапи становлення та розвитку звукового кінематографа, а також значну увагу приділено темі історії створення такого жанру фільмів. Варто зазначити, що об'єктом цього дослідження є саме становлення звукових фільмів, тому автори не описують сучасні технології створення звукозорового образу. К. Булеріян (Bullerjahn, 2017, р.540) у своїй праці запропонувала власну систему поділу взаємодії музики з візуальним зображенням у кінематографі. Ці теоретичні матеріали є важливими в контексті нашого дослідження, оскільки розкривають один з елементів теорії звуку в фільмах.

Проблематикою та перспективами впровадження європейського звукового стандарту займалися А. Ананьєв, І. Барба та С. Железняк (2018).

Класифікацію звукових елементів у кіно дослідив Д. Канвал (Kanwal, 2020, р.2603), який у своїй праці звернув увагу на схожу тему, вивченням якої займалась К. Булеріян (Bullerjahn, 2017, р.540). Науковець розглядав питання видів звуку в контексті взаємодії з візуальним зображенням, здійснив аналіз паралельного та контрапунктного видів звуку. Важливо зазначити, що ці автори вивчали окремі типи звукових елементів, натомість у представлений статті їх буде розглянуто в широкому контексті. Ф. Кован (Cowan, 2019, р.58) у своєму дослідженні розглядав такий

важливий аспект візуальної складової кінематографа, як створення кадру, а саме те, за допомогою яких елементів можна створити естетичне зображення. С. Каннінгем (Cunningham, 2022, р.116) здійснив широкий опис такого сучасного напряму формування звукових елементів у кіно, як фолі, який є важливим складником дослідження сучасних методів створення звукозорового образу у фільмах. Тему сучасних технологій використання комп'ютерної графіки в контексті створення візуальних ефектів вивчав Дж. Кім (Kim, 2022, р.95), який досліджував приклади використання таких ефектів у корейському кінематографі та зміг дійти важливих висновків щодо використання цієї технології у кінематографі майбутнього.

Менеджмент етапів виробництва звуку в кіно дослідили Л. Рязанцев та Є. Євдокименко (Rizantsev and Yevdokymenko, 2021). Д. Мерфі (Murphy, 2015, pp.74-76) у своїй книзі виклав ґрунтовний опис того, як слід здійснювати запис аудіоматеріалів під час зйомки фільму. Автор зміг викласти всі тонкощі цього процесу, проте матеріали його книги стосуються виключно теми формування звукових елементів під час зйомок фільму. І. Рокійщук та О. Калашніков (2019) займалися вивченням такого сучасного інструменту, як еквайзер, у результаті чого авторам вдалось розкрити цю тему максимально широко, проте науковці занадто переоцінюють роль цього інструменту у створенні звукозорового образу.

Мета статті – проаналізувати сучасні способи створення звукозорового образу кіно. Для досягнення мети необхідно проаналізувати теорію звуку (класифікацію та типізацію звукових

ефектів), процес створення фільму, який охоплює етап зйомки фільмів, технології, які використовуються для обробки звуку та відео, техніку створення звукозорових ефектів. Слід розглянути процес взаємодії між цими елементами, щоб повною мірою розкрити тему дослідження.

Основний матеріал дослідження

1927 рік став важливим для світового кінематографа. Саме тоді глядачі змогли побачити фільм «Співак джазу», режисером якого був А. Кросленд. Особливістю цієї кінострічки є те, що вона стала першим фільмом, у якому було здійснено озвучення синхронізованих реплік. Згодом фільми, побудовані на живих репліках і піснях, набували все більшої популярності, завдяки чому вони стрімко розвивались. Іншою важливою подією, яка відбулась у 1920-х роках, стало винайдення оптичної технології запису звуку, суть якого полягала у збереженні звукових записів на плівці. Спочатку ця технологія використовувалась армійцями, проте згодом стала популярною у кінематографі. Завдяки простоті цей спосіб запису звуку не втрачає актуальності дотепер (Beck, 2010, с.69).

Звуковий аспект відіграє одну з провідних ролей у кінематографі, оскільки можливість чути розмови акторів дає змогу глибше пізнати того чи іншого персонажа, відчувати його переживання та емоції тощо. Окрім цього, образ будь-якого фільму створює не лише якісно поставлене зображення, а й вдало підібрані звукові ефекти, які підсилюють відчуття від перегляду та дають змогу зосередити увагу на важливих елементах. Іншим елементом

формування звукозорового образу фільму є музика, використання якої уможлиблює підкреслити те, на що необхідно звернути увагу, наприклад, на емоції персонажів, характер того чи іншого дійства тощо (Chion, 2009, pp.171-173). Наприклад, коли у фільмі герой розв'язує головоломки, то слід використовувати напружену музику, завдяки якій вся увага буде прив'язана до думок персонажа.

З огляду на те, що звук відіграє таку роль у кіномистецтві, було створено окрему галузь виробництва фільмів – звукорежисуру. До цієї галузі належать такі професії, як звукорежисер (або звукоінженер), обов'язки якого полягають у детальному ознайомленні зі сценарієм і плануванні використання звукових ефектів; мікрофонний оператор, який відповідає за використання мікрофонів під час зйомок; звукооператор, який здійснює технічні обов'язки, пов'язані з обробкою звуку (Wasem, 2019, p.51).

Така різноманітність професій зумовлена тим, що формування звукозорового образу фільму є доволі складним процесом, який охоплює ве-

лику кількість різноманітних аспектів діяльності.

Слід розуміти, що явище звуку в кінематографі є доволі багатограним та має свою типізацію. Насамперед звуки поділяються на дієгетичні та недієгетичні. Особливість першого виду звуків полягає в тому, що вони безпосередньо відображають те, що відбувається на екрані, наприклад, звук автомобіля, кашель персонажа, постріли зі зброї тощо. Недієгетичні звуки не мають прямого зв'язку з тим, що відбувається на екрані, наприклад, музика та закадровий голос. Недієгетичні звуки не є обов'язковим елементом фільму, проте вони здійснюють сильний вплив на формування звукозорового образу фільму, оскільки дають змогу сильніше відчутти атмосферу тих подій, які відбуваються на екрані. Важливим для розуміння є те, що музика не є виключно доповненням зображення, а й навпаки, візуал може доповнювати музику (Tetik, 2021, p.139).

Іншою типізацією звукових ефектів є існування різних видів взаємодії музики з візуальними діями (табл. 1).

Таблиця 1

Види взаємодії музики з візуальними діями в кіно

Назва виду взаємодії	Опис
Структурна	Цей вид взаємодії полягає у тому, що звуковий ряд втілюється відповідно до тих подій, які зображено в фільмі.
Виразальна	Під час застосування такого виду взаємодії музичний ряд висвітлює та підсилює емоційну складову того, що демонструється на екрані.
Наративна	Такий вид взаємодії спрямований на ілюстрацію подій у фільмі завдяки музичному супроводу.

Джерело: Розроблено автором на основі праці К. Булеріян (Bullerjahn, 2017).

Щодо ролі музики та звуків для відображення настрою й атмосфери дій у фільмі, то у цьому контексті також існує поділ. Перший вид звуку називається паралельним і полягає в чіткому відображенні настрою, який демонструється на екрані, наприклад, для сумної сцени використовують сумну музику. Другим є контрапунктний вид звуку, у процесі використання якого застосовується протилежна за своїм емоційним характером музика, наприклад, під час демонстрації кумедної сцени використовується сумна музика. Використання контрапунктного виду звуку набуває значної популярності, оскільки такі аудіоефекти дають змогу по-новому розкрити традиційні теми, які зображують у кіно. Зазвичай цей вид звукових ефектів використовують у комедіях і мультфільмах (Kanwal, 2020, p.2599).

Окрім цього, існує типізація звуку за його характером і змістом. У такому разі звук поділяється на актуальний і коментативний. Актуальний вид звуку прямо відображає, що відбувається на екрані. Коментативний звук – створений для конкретного фільму аудіо-запис (Musburger and Kindem, 2004, p.25).

Досліджуючи тему формування звукозорового образу фільмів, важливо акцентувати на наступному аспекті. Зображення в кіно може існувати само собою, адже цілком можливо дивитись фільм із вимкненими аудіоприроями (наприклад, німий фільм або за наявності субтитрів). Можна згадати кінострічку «Блю» Д. Джармена, оскільки її особливістю є те, що у ній присутній лише один кадр, який заповнює екран для звукового супроводу. Проте слід розуміти, що такі фільми є поодинокими. Якщо взяти будь-який фільм

і прибрати з нього аудіосупровід, то за наявності субтитрів можна сприймати інформацію, натомість якщо прибрати відеоматеріали, то цілісне сприйняття кінострічки навряд чи буде можливими. Отже, можна сказати, що звук відіграє другорядну роль у формуванні образу фільму, як порівняти із зображенням, проте з огляду на всю зазначену вище інформацію його роль є доволі суттєвою.

Однією з особливостей використання звукових елементів у сучасному кінематографі є те, що музика все частіше використовується для посилення емоційного забарвлення фільму (Mariani, 2020, pp.132-133).

Найголовнішою вимогою створення якісної аудіодоріжки є запис звуку під час зйомок фільму та створення «чистового» варіанту звукового матеріалу вже на знімальному майданчику. Цей принцип був актуальним в усі часи існування звукових фільмів і залишається таким і в сучасному світі. Першим важливим аспектом, який варто враховувати під час зйомок фільму, є підготовка знімального майданчика. Важливим є ознайомлення з оточенням для усунення зайвих джерел звуку, особливо якщо зйомка відбувається не у спеціальному павільйоні. Якщо процес запису відбувається в інших будівлях, наприклад, ресторанах, то важливо переконатись, що у процесі зйомки не ввімкнеться випадково певний прилад, який створюватиме сильний шум, наприклад, кондиціонер чи витяжка. Також вітер може спричинити багато незручностей для звукорежисера, тому необхідно підбирати місця, в яких стихія не зможе завадити, або налагодити вітрозахист апаратури. Іншим важливим аспектом є діалог з операторами, оскільки вони

можуть відкривати вікна або двері, щоб прокласти кабелі від камер, завдяки чому в кадрі будуть з'являтися зайві шуми. Також існують інші правила, яких слід дотримуватись під час запису звуку на знімальному майданчику. Необхідно уникати будівель із жерстяним покриттям під час дощу, заливати монтажною піною порожнинні місця у підлозі, щоб під час кроків актора вони не створювали зайву луку, а також слід ретельно підбирати місце установки хитких і скрипучих декорацій або меблів (Murphy, 2015, pp.49-53).

З огляду на те, що процес запису звуку під час зйомки є доволі складним, необхідно подбати про апаратуру. На сучасному етапі розвитку кіноіндустрії існує чотири основні способи запису звуку, а саме: використання мікрофона на жердинах над головами акторів, які розміщено за межами кадру; мікрофон розташовано внизу за кадром; мікрофон закріплено в певній частині студії; використання мікрофона-петлички. Найпоширенішим на сьогодні способом є використання першого методу, оскільки у такому разі можна максимально якісно записати діалоги героїв, не показуючи мікрофон у кадрі. Сучасні технології сприяють втіленню цього методу, оскільки нові моделі студійних мікрофонів роблять із надлегких і міцних матеріалів, завдяки чому мікрофонний оператор може застосовувати цей інструмент без особливих труднощів. Важливо дотримуватись певних правил під час використання такого способу запису звуку. По-перше, необхідно переконатись, що звукові ефекти в студії не будуть занадто гучними, по-друге, акторам потрібно слідкувати за тим, щоб гучність їхнього голосу

протягом кожної сцени була однаковою (Lyons, 2014, pp.25-27).

Важливо дотримуватись зазначених принципів для запису якісного паралельного звуку. Також слід розуміти, що підготовчий етап зйомки та вибір апаратури є взаємопов'язаними процесами, оскільки якщо не дотримуватись принципів одного з них, то не вдасться записати якісний звук.

Технології запису звуку були актуальними та розвивалися протягом усієї історії кінематографа, а технології монтажу аудіоматеріалів є витвором сучасної кіноіндустрії та займають провідну роль. Так, сучасні фільми характеризуються використанням технологій цифрових оптичних фонограм. Такий вид звукозапису було остаточно сформовано на початку 90-х років XX ст., а провідними стандартами цієї технології є SDDS та Dolby Digital. Суть цього методу полягає в тому, що його використання дає змогу поєднувати декілька звукових каналів в єдину фонограму (Wright, 2013, p.91).

Тобто у попередні епохи процес обробки звуку мав вигляд окремого запису з мікрофонів на плівку та запису інших звукових ефектів на інші плівки, у результаті чого всі вони працювали паралельно під час показу фільму. Використання сучасних технологій дає змогу поєднувати різні звукові записи в цілісну фонограму, завдяки чому відтворення аудіоефектів під час демонстрації є набагато якіснішим.

Окрім цього, монтаж цифрових оптичних фонограм є набагато легшим та якіснішим, як порівняти з попередньою технологією, через що можна легше створювати недієгетичні звукові елементи. Також завдяки використанню такої технології можна легше та якісніше втілювати різні види взаємо-

дії музики з візуальним зображенням. Щодо музики, то її вплив у формуванні звукозорового образу є взаємопов'язаним із постановкою декорацій, оскільки впливає на формування атмосфери. Якщо фільм є історичним і режисер-постановник зміг максимально точно відобразити побут, то необхідно підібрати музику, яка б передавала атмосферу тих часів.

Провідні кінокомпанії під час зйомок фільму використовують обидва методи запису звуку, тому звичайна стереофонограма стає надійним запасним варіантом у разі збою цифрової.

Щодо жанру фільму, то документальні стрічки слід знімати виключно з використанням запису живого звуку, в якому також будуть присутні сторонні шуми, завдяки яким можна відчувати всі елементи побуту. Окрім цього, під час монтажу документального фільму необхідно використовувати виключно паралельний вид звукових ефектів. Натомість під час зйомок художнього фільму важливо акцентувати лише на певних аспектах (емоції персонажів, прибуття потягу тощо) та записувати найголовніші звукові елементи. Також для підсилення враження глядачів від перегляду або надання нового змісту сцені можна використовувати контрапунктний вид звуку.

Іншою сучасною технологією, яка здійснює важливу роль у створенні звукового образу фільму, є використання цифрового еквалайзера. Цей пристрій дає змогу корегувати спектральні властивості акустичних матеріалів, завдяки чому в процесі монтажу можна зробити потрібний для фільму звук (Leembruggen, 2020, p.455).

Часто трапляються ситуації, коли важко записати певний звук, наприклад, хруст снігу від кроків людини або бряз-

кання зброї актора під час бігу. Якщо йдеться про зйомку фантастичних фільмів, у яких зображено нереальних об'єктів, то взагалі неможливо записати такий звук, наприклад, ходу фантастичних звірів чи рик динозавра. З огляду на це у другій половині ХХ ст. сформувалась така професія, як фолі-артист. Назва такої галузі діяльності походить від її засновника Джека Фолі. Суть фолі полягає в записі специфічних звуків для посилення сприйняття візуальної картини. Наприклад, щоб відтворити звук помаху крил птеродактиля, фолі-артист записує звук відкриття парасольки. Звуки можна записати під час перемішування води у ванній. Це лише декілька прикладів фолі. Їхня кількість може бути нескінченною, оскільки варіанти залежать лише від фантазії фолі-артиста, яка може бути безмежною (Cunningham, 2022, p.117). Метою цього виду діяльності є лише одне – формування максимально точного звукового відображення візуального зображення. Зазвичай це застосовується задля створення дієгетичних звуків.

Окрім підготовчого етапу та процесу зйомок фільму, на формування звукового образу фільму впливає спосіб його подачі. Йдеться про систему об'ємного звуку, суть якої полягає у відтворенні цифрової фонограми на колонках, які розміщено по колу від глядача. Завдяки цьому людина може досягти ефекту максимального проникнення в атмосферу фільму. Це стосується того, звідки походить звук, наприклад, якщо тигр атакує актора з правої частини кадру, то звук буде йти лише з правого боку (Tamer and Barkin, 2022, p.57). Слід розуміти, що етап демонстрації фільму є таким же важливим, як і етапи підготовки до зйомки та підбору апаратури.

Візуальний аспект є одним з елементів звукозорового образу фільму, а способи його створення розвивались протягом усієї історії кінематографа. На початковому етапі фільми мали вигляд запису на камеру певних життєвих подій. Згодом майстри почали об'єднувати різні кадри, у результаті чого стало можливим демонструвати цілісні історії. У 20-х роках минулого сторіччя починає формуватися така галузь діяльності, як кіноіндустрія, суть якої полягла у виробництві спеціальних декорацій і матеріалів для створення спецефектів у кіно. Оскільки робота зі створення зорового образу не є простою, то у цій сфері існує низка професій: режисер-постановник, кінооператор і кіномеханік (Gray, 2010, p.103).

На етапі зйомки фільму важливо провести ґрунтовну підготовчу роботу для створення якісного візуалу. Режисеру-постановнику необхідно ретельно проаналізувати сюжет і підібрати правильні декорації до фільму. Наприклад, якщо сюжет кінострічки стосується історичної тематики, то для визначення побуту та звичаїв тодішнього суспільства необхідно співпрацювати з вченими, які досліджують період, продемонстрований у фільмі. Це необхідно зробити, щоб відібрати правильні декорації для зйомок і точно відобразити побут у кадрі. Якщо фільм не стосується історичної тематики, то сценаристам потрібно проявити творчість у створенні декорацій. Зокрема, під час підготовки фільму в жанрі фентезі необхідно підібрати такі речі декору, які зможуть створити атмосферу чарівності в кадрі (Gray, 2010, pp.58-60).

Кінооператору слід ознайомитися з місцем зйомки та визначити ракур-

си, з яких буде проходити запис відео. Також важливо налаштувати світлові ефекти: прибрати зайві джерела світла (закрити вікна, вимкнути зайві пристрої) та визначити, де слід розставити професійні ліхтарі (Cowan, 2019, p.50).

Команда операторів має забезпечити пересування камери під час зйомки. З цим пов'язаний інший аспект створення зорового образу, тому необхідно забезпечувати якісний фокус зображення під час зйомки рухомих сцен (Cowan, 2019, p.59).

На етапі обробки візуального зображення сучасні технології дають змогу використовувати великий набір інструментів. Одним із таких елементів є застосування кольорових фільтрів. Наприклад, якщо кіно має депресивний характер, то важливим стає затемнення зображення в фільмі. Також у цьому контексті існують певні кліше, наприклад, Мексика у голлівудських фільмах завжди демонструється з використанням жовтого фільтру, що створює атмосферу цієї країни (Lin et al., 2009, p.184).

Сучасні технології відіграють значну роль у створенні зорового образу фільму. CGI є аббревіатурою, яка використовується для позначення зображень, створених комп'ютером. Ця технологія використовується для створення міфічних і вигаданих персонажів через закріплення датчиків на тілі акторів і подальшої комп'ютерної обробки цих матеріалів (Pusparasi and wan Mahmud, 2019, pp.29-30). У такий спосіб було створено таких персонажів, як Дейві Джонс із фільму «Пірати Карибського моря» та Волан де Морт, який є представником франшизи «Гаррі Поттера».

Також комп'ютерні спецефекти використовуються під час створення

загальних подій, які відбуваються на екрані. Процес зйомки падіння літака в реальності є дуже дорогим, складним і небезпечним, тому можна зняти певні матеріали в студії, а завдяки використанню сучасних технологій створити враження реальної катастрофи (Hanzl, 2019, pp.31-32).

Сучасні способи демонстрації візуального складника фільмів також вирізняються високим рівнем розвитку технологій. Сучасні пристрої характеризуються високою роздільною здатністю екрана, які в числовому значенні дорівнюють чотирьом тисячам пікселів (4K). Завдяки використанню цієї технології можна демонструвати зображення високої якості, на якому видно найменші деталі (Hanzl, 2019, p.46).

Отже, на кожному етапі створення та демонстрації фільмів використовуються схожі та взаємопов'язані методи створення звукозорового образу кіно. На підготовчій стадії варто детально проаналізувати знімальний майданчик, щоб визначити краще розташування апаратури. Важливо, щоб прилади не заважали один одному, тому операторам і звукооператорам слід співпрацювати для визначення цих аспектів. У процесі зйомки необхідно забезпечити рухливість інструментів, щоб, з одного боку, записувати однорідний чистий звук, а з іншого – тримати акторів у фокусі камери. Слід забезпечити, щоб камера та мікрофон рухались одночасно. На етапі монтажу необхідно використовувати сучасні технології обробки та створення звуку, зокрема цифрові фонограми та фолі, а також технології для втілення різних візуальних ефектів, такі як спецефекти та комп'ютерна графіка. На цьому етапі відбувається створення взаємодії звукових і зорових ефектів, тому

важливо звертати увагу на такі аспекти, як жанр кіно та теорію звуку, щоб зробити цю взаємодію максимально якісною. У процесі демонстрації фільму сучасні технології дають змогу створювати ефект об'ємного звуку та показувати максимально якісне та деталізоване 4K зображення, завдяки чому можна посилити враження глядача від перегляду.

Від початку виникнення звукових фільмів така галузь кінематографа, як формування звукового образу кіно розвивалась доволі активно. З огляду на це існує значна кількість різноманітних поглядів на це питання.

Вчені І. Рокіщук та О. Калашніков (2019, с.186) у своєму дослідженні вивчали тему використання еквалайзера в контексті створення звукозорового образу фільму. Авторам вдалось розглянути велику кількість аспектів цього питання, вивчити всі відомі сучасні види еквалайзерів та їхню роль у створенні аудіоматеріалів для фільмів. У результаті проведення цього дослідження автори дійшли висновку, що найголовнішу роль у створенні звукового образу в кінематографі відіграє вміння звукорежисера працювати з еквалайзером. Проте ця думка є хибною, оскільки, як уже було розглянуто у цій статті, запис аудіо є доволі складним процесом, що охоплює велику кількість аспектів, яких необхідно дотримуватись. Звичайно, вміння використовувати еквалайзер відіграє важливу роль у цьому процесі, проте якщо під час зйомок не було дотримано правил якісного запису звуку, то вміння звукорежисера використовувати згаданий інструмент ніяк не зможе виправити цю ситуацію.

Як вже було згадано вище, звукові ефекти в кінематографі відіграють

важливу роль у формуванні загально-го образу та сприйняття того чи іншого фільму. Такої ж думки дотримується В. Віттінгтон (Whittington, 2007, pp.231-232), який у своєму ґрунтовному дослідженні вивчав історію та сучасний стан розвитку технологій створення звукозорового образу у кіно. Автору вдалось детально проаналізувати велику кількість джерел і зробити важливі висновки. Проте варто погодитись з однією з його тез. Дослідник стверджує, що звуковий супровід будь-якого фільму є його найважливішим елементом. Але це не зовсім вірно. Насамперед слід згадати те, що було сказано вище, а саме, що візуал в кіно може існувати самостійно, а аудіосупровід завжди залежить від того, що показано на екрані. Звукова частина є важливим складником кіномистецтва, проте не варто сильно ідеалізувати її та зводити в абсолют.

П. Кобель (Kobel, 2007, pp.58-60) присвятив свою книгу вивченню такого феномену світової культури, як німе кіно. Автор зміг повною мірою визначити ключові елементи зазначених фільмів та їхні особливості. Також дослідник розкрив, як німе кіно розвивалось паралельно зі звуковим і проаналізував його становище у сьогоденні. Проте слід погодитись із поглядами цього дослідника. Розглядаючи особливості зйомки німих фільмів, П. Кобель говорить про те, що актори повинні бути дуже майстерними, щоб передати всі емоції та почуття своїх персонажів без слів. З огляду на це автор говорить, що виключно німі фільми мають культурну цінність, на відміну від звукових. Слід розуміти, що така думка є доволі радикальною та хибною, оскільки процес створення звукового кіно також не є простою

справою та потребує неабиякої мистецької майстерності режисера й акторів.

О. Ватанартіран (Vatanartiran, 2021, p.181) у своїй статті звернув увагу на важливе та актуальне питання сьогодення: на проблему того, як пандемія хвороби, спричинена коронавірусом, вплинула на процес створення фільмів, зокрема на створення звукових елементів. Автор дослідив технології, які існують у сучасному світі, та дійшов висновку, що сучасні інструменти дають змогу працювати в галузі звукомонтажу на відстані. Науковець дотримується тієї думки, що створення звукового образу фільму не є ефективним, коли всі працівники ведуть роботу дистанційно. О. Ватанартіран (Vatanartiran, 2021) наголошує на важливості того, щоб вся команда, яка працює над створенням аудіоматеріалів, знаходилась в одній студії, оскільки такий варіант взаємодії є в разі ефективнішим за дистанційний формат роботи.

Дж. Кім (Kim, 2022, p.99) займався вивченням теми використання технології створення комп'ютерного зображення та візуальних ефектів загалом на прикладі корейських фільмів. У результаті проведення свого дослідження автору вдалось дійти висновків, які стосуються теми використання цих технологій. Варто погодитись з думками автора про те, що використання таких технологій є перспективним у майбутньому, зокрема в контексті створення фільмів на історичну тематику, оскільки візуальні ефекти дають змогу повною мірою зобразити події минулого.

Дослідженням сучасного кінематографа займалися китайські вчені Дж. Янг та М. Джанг (Yang and Zhang,

2017, р.119). У своїй статті автори вивчали тему редагування високоякісних сучасних фільмів з роздільною здатністю 4K. Науковці стверджують, що створення настільки якісних фільмів потребує використання потужних технологій у процесі обробки та редагування. Зокрема, це стосується обробки аудіоефектів. Дж. Янг та М. Джанг (Yang and Zhang, 2017, р.120) наголошують на необхідності використання технології АСС, яка передбачає комплексне кодування звуку та зменшення зайвих шумів. Дослідники наголошують на тому, що комплексне використання цифрових технологій є ознакою кінематографа майбутнього. Слід погодитись з цією думкою, оскільки використання сучасних технологій дає змогу здійснити якісний запис аудіо- та відеоматеріалів і посилити враження від перегляду фільму у глядачів.

Питання запису звуку в процесі зйомки було актуальним в усі часи та залишається таким і дотепер, тому вивчення цієї проблеми займалось багато вчених. П. Піс, С. Негелі та К. Спрінкл (Pease, Nageli and Sprinkle, 2018) у своїй статті виклали думки щодо порівняння різних видів мікрофона. Авторі стверджують, що декілька статичних мікрофонів є ефективнішими в контексті запису звуку, ніж один рухливий. Варто не погодитись з цією думкою. По-перше, сучасні мікрофони дуже легкі та зручні у використанні, завдяки чому у спеціалістів не виникає проблем під час роботи з ними. По-друге, використання рухливого інструмента дає змогу зробити запис звуку рівномірним і чітким. Статичні мікрофони можуть записувати гірше, якщо у процесі зйомки актор відійде в іншу частину кімнати та, відповідно, звук

буде віддаленим. Використання такого способу запису звуку може бути ефективним лише у разі зйомки в маленькому приміщенні. Натомість якщо фільм знімають на відкритій місцевості, то використання статичних мікрофонів взагалі не є можливим.

Дослідження такої галузі звукозапису, як фолі стає популярним з огляду на своє поширення серед звукорежисерів. Д. Моффарт, Р. Селфідж та Дж. Д. Рейс (Moffat, Selfridge and Reiss, 2019, pp.280-283) вивчали тему фолі та те, яку роль відіграє такий вид створення звукових ефектів у сучасному кінематографі. Авторі змогли максимально широко дослідити цю тему, зокрема розглянули особливості становлення цієї галузі та креативні підходи, які існують нині. Варто погодитись із думкою автора, що ефекти фолі, створені для демонстрації реалістичних звуків, є якіснішими, ніж запис власне цих звуків під час зйомки, адже завдяки використанню сучасних технологій можна підсилити враження від фільму.

Загалом слід сказати, що на формування звукозорового образу фільму впливає велика кількість різноманітних чинників. Варто розуміти, що теорія звуку в кінематографі є доволі складною, проте вагомою частиною творення кіно. Окрім цього, на сучасному етапі існує багато різноманітних методів створення звукових ефектів у фільмах. Також важливим для звукового образу є спосіб демонстрації кіно.

Висновки

У результаті проведення дослідження було розглянуто та проаналізовано сучасні методи створення звукозорового образу фільму. З'ясовано, що

звукове кіно розвивалось протягом значного періоду часу, а аудіоефекти відіграють суттєву роль у сприйнятті фільму глядачами.

У результаті дослідження процесу створення кіно було визначено взаємопов'язані методи запису звуку та відео:

- на етапі підготовки звукооператорам треба розташувати апаратуру так, щоб можна було записати якісний звук без зайвих шумів, а кінооператорам необхідно налаштувати світлові ефекти та вибрати ракурси, з яких буде відбуватись запис. Також режисер-постановник повинен підготувати та розташувати декорації;

- на етапі запису звукооператорам слід рухати мікрофон так, щоб він був на однаковій відстані від актора, а кінооператорам необхідно зберігати фокус камери на важливих елементах;

- на етапі редагування необхідно використовувати такі сучасні способи створення звукових ефектів, як фолі, та застосовувати технологію цифрових фонограм. Для обробки відео слід застосовувати візуальні ефекти та комп'ютерну графіку;

- на етапі демонстрації фільму важливим є застосування технологій

об'ємного звуку та пристроїв з високою роздільною здатністю.

У статті проаналізовано технології, які використовують у кінематографі для формування звукозорового образу (класична оптична фонограма, надлегкі рухомі мікрофони, цифрові фонограми, еквалайзер, фолі).

Аналіз функцій сучасних технологій і теорії звуку дав змогу дійти таких висновків:

1. Підготовчий етап зйомки є важливим для запису якісного паралельного звуку.

2. Технології цифрових фонограм дають змогу втілювати різні види взаємодії музики та зображення, а також використовувати неідегетичні звуки.

3. Фолі є важливою технологією створення неідегетичних звуків.

Також з'ясовано, що на формування звукозорового образу впливає жанр фільму.

Загалом тема створення звукозорового образу в кіно є доволі складною, оскільки охоплює велику кількість різномірних елементів. Одним із важливих напрямів майбутніх робіт є вивчення особливостей використання новітніх технологій звуко- та відеозапису.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Ананьєв, А., Барба, І. та Железняк, С., 2018. Проблематика і перспективи впровадження європейського звукового стандарту R128. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal]* 2, с.60-68. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151811>

Рокіщук, І. та Калашніков, О., 2019. Роль еквалайзера в роботі з музичною матерією в контексті створення звукового образу. *Нова педагогічна думка, [e-journal]* 100 (4), с.185-189. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2019-100-4-185-189>

Beck, J., 2010. The evolution of sound in cinema. In: W. Guynn, ed. *The Routledge Companion to film history*. London: Routledge, pp.64-77.

Bullerjahn, C., 2017. Analyse von Filmmusik und Musikvideos. In: E. Handbuch, ed. *Qualitative Medienforschung*. Berlin: UVK Verlagsgesellschaft, pp.534-545.

- Chion, M., 2009. *Film, a Sound Art*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cowan, P., 2019. Aesthetic elements of the cinematographic image. In: *Cinematography in Progress*, 3th International Conference on teaching and researching Cinematography, 4-6 April 2019. [online] Brussels: Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound. Available at: <<https://cinematographyinprogress.com/index.php/cito/article/view/27>> [Accessed 25 April 2023].
- Cunningham, S., 2022. Manipulating foley footsteps and character realism to influence audience perceptions of a 3D animated walk cycle. In: *AM '22, Proceedings of the 17th International Audio Mostly Conference*, 6-9 September 2022. [e-journal] New York: Association for Computing Machinery New York, pp.113-120. <https://doi.org/10.1145/3561212.3561221>
- Gray, G., 2010. *Cinema: a visual anthropology*. New York: Berg.
- Hanzl, R., 2019. *Ways of expression: the impact of VFX technology on modern storytelling in film and interactive media production*. [online] Available at: <<https://goo.gl/YpAe1A>> [Accessed 25 April 2023].
- Kanwal, J.S., 2020. Contrapuntal and dialectical clash of music and visuals in films: synthesis from. *The International journal of analytical and experimental modal analysis* [online] 12(1), pp.2598-2606. Available at: <<http://ijaema.com/gallery/295-january-3325.pdf>> [Accessed 25 April 2023].
- Kim, J., 2022. The subjunctive mode, CGI, and digital editing: documentaries on the Yongsan massacre and the sewol ferry disaster. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, [e-journal] 48 (1), pp.85-113. [https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202203_48\(1\).0004](https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202203_48(1).0004)
- Kobel, P., 2007. *Silent movies: the birth of film and the triumph of movie culture*. New York: Little, Brown and Company.
- Leembruggen, G., 2015. Equalizing the Effects of Perforated Cinema Screens. In: *AES, 57th International Conference the Future of Audio Entertainment Technology – Cinema, Television and the Internet*, USA, 6 March 2015. [online] New York. Available at: <<https://www.acousticdirections.com/wp-content/uploads/Equalizing%20the%20Effects%20of%20Perforated%20Cinema%20Screens%20Leembruggen%20v1.0.pdf>> [Accessed 25 April 2023].
- Lin, Y.-C., Gao, Z.-J., Chen, Z.-A., Yen, W.-T. and Huang, J.-P., 2009. A novel high transmittance color filter based on three layers inorganic thin film. *Nanoscience and Nanotechnology Letters*, [e-journal] 1 (3), pp.182-184. <https://doi.org/10.1166/nnl.2009.1034>
- Lyons, C., 2014. *Audio systems guide video and film production*. [online] Available at: <<https://content-files.shure.com/Pubs/audio-systems-guide-for-video-and-film-production/audio-systems-guide-for-video-and-film-production-english.pdf>> [Accessed 25 April 2023].
- Mariani, L., 2020. Film music - Part 2: The functions of music. *Film language. Interactive workshops*. [online] Available at: <https://www.researchgate.net/publication/341548502_Film_music_-_Part_2_The_functions_of_music> [Accessed 25 April 2023].
- Moffat, D., Selfridge, R. and Reiss, J., 2019. Sound effect synthesis. In: M. Filimowicz, ed. *Foundations in sound design for interactive media*. New York: Routledge, pp.1-26.
- Murphy, J., 2015. *Production sound mixing: the art and craft of sound recording for the moving image*. London: Bloomsbury Academic.
- Musburger, R. and Kindem, G., 2004. The production process: analog and digital technologies. In: *Introduction to Media Production. The Path to Digital Media Production*. 3rd ed. New York: Routledge, pp.1-27.

- Peace, P., Nageli, S. and Sprinkle, C., 2018. Moving microphone measurements for room response in cinema. In: *Audio Engineering Society. Convention Paper*, Presented at the 144th Convention, Milan, Italy, 23-26 May 2018. Article 9960. [online] Available at: <<http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=19477>> [Accessed 25 April 2023].
- Pusparasi, C. and wan Mahmud, A., 2019. Diffusion innovation in movies development: Computer generated imagery. *International Journal on Social Science Economics and Art*, 2 (4), pp.28-32.
- Riazantsev, L. and Yevdokymenko, Y., 2021. Managing stages of film sound production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4(2), pp.244-251
- Tamer, T. and Barkin, C., 2022. Immersive sound: Next step in the evolution of film sound experience. In: T. Tetik, A. Gürgen and N. Ulusoy, eds. *Turkish Cinema and Television Industry in the Digital Streaming Era*. [e-Book]. Berlin: Peter Lang Verlag, pp.51-62. <https://doi.org/10.3726/b20191>
- Tetik, T., 2021. Desktop Cinema as a New Aesthetic Style in the Post-Pandemic Era: Watching the Movie through Protagonist's Computer Screen. In: H.K. Süher, D. Denizel and T. Tetik, eds. *New Communication in the Post-Pandemic Era: Media, Education, and Information*, [e-Book]. Berlin: Peter Lang Verlag, pp.131-141. <https://doi.org/10.3726/b18868>
- Vatanartiran, O., 2021. New Precariat: Voice-Over Artists Performing at Home in the Time of Global Pandemic. In: H.K. Süher, D. Denizel and T. Tetik, eds. *New Communication in the Post-Pandemic Era: Media, Education, and Information*, [e-Book]. Berlin: Peter Lang Verlag, pp.173-192. <https://doi.org/10.3726/b18868>
- Wasem, J., 2019. *Great Live Sound: A practical guide for every sound tech*. London: Great Sound Institute.
- Whittington, W., 2007. *Sound design and science fiction*. Austin: University of Texas Press.
- Wright, A., 2013. *Making films sound better: The Transition to Dolby Sound in Hollywood Cinema*. Ontario: Carleton University.
- Yang, J. and Zhang, M., 2017. The optimized application and research of editing technology in 4K film creation. *Boletin Tecnico/Technical Bulletin*, 55(14), pp.116-120.

REFERENCES

- Ananiev, A., Barba, I. and Zheliezniak, S., 2018. Problematyka i perspektyvy vprovadzhennia yevropeiskoho zvukovoho standartu R128 [Problems and prospects of introduction of the European sound standard R128]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.60-68. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151811>
- Beck, J., 2010. The evolution of sound in cinema. In: W. Guynn, ed. *The Routledge Companion to film history*. London: Routledge, pp.64-77.
- Bullerjahn, C., 2017. Analyse von Filmmusik und Musikvideos. In: E. Handbuch, ed. *Qualitative Medienforschung*. Berlin: UVK Verlagsgesellschaft, pp.534-545.
- Chion, M., 2009. *Film, a Sound Art*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cowan, P., 2019. Aesthetic elements of the cinematographic image. In: *Cinematography in Progress*, 3th International Conference on teaching and researching Cinematography, 4-6 April 2019. [online] Brussels: Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound. Available at:

<<https://cinematographyinprogress.com/index.php/cito/article/view/27>> [Accessed 25 April 2023].

Cunningham, S., 2022. Manipulating foley footsteps and character realism to influence audience perceptions of a 3D animated walk cycle. In: *AM '22, Proceedings of the 17th International Audio Mostly Conference*, 6-9 September 2022. [e-journal] New York: Association for Computing Machinery New York, pp.113-120. <https://doi.org/10.1145/3561212.3561221>

Gray, G., 2010. *Cinema: a visual anthropology*. New York: Berg.

Hanzl, R., 2019. *Ways of expression: the impact of VFX technology on modern storytelling in film and interactive media production*. [online] Available at: <<https://goo.gl/YpAe1A>> [Accessed 25 April 2023].

Kanwal, J.S., 2020. Contrapuntal and dialectical clash of music and visuals in films: synthesis from. *The International journal of analytical and experimental modal analysis*, [online] 12(1), pp.2598-2606. Available at: <<http://ijaema.com/gallery/295-january-3325.pdf>> [Accessed 25 April 2023].

Kim, J., 2022. The subjunctive mode, CGI, and digital editing: documentaries on the Yongsan massacre and the sewol ferry disaster. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, [e-journal] 48 (1), pp.85-113. [https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202203_48\(1\).0004](https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202203_48(1).0004)

Kobel, P., 2007. *Silent movies: the birth of film and the triumph of movie culture*. New York: Little, Brown and Company.

Leembruggen, G., 2015. Equalizing the Effects of Perforated Cinema Screens. In: *AES, 57th International Conference the Future of Audio Entertainment Technology – Cinema, Television and the Internet, USA*, 6 March 2015. [online] New York. Available at: <<https://www.acousticdirections.com/wp-content/uploads/Equalizing%20the%20Effects%20of%20Perforated%20Cinema%20Screens%20Leembruggen%20v1.0.pdf>> [Accessed 25 April 2023].

Lin, Y.-C., Gao, Z.-J., Chen, Z.-A., Yen, W.-T. and Huang, J.-P., 2009. A novel high transmittance color filter based on three layers inorganic thin film. *Nanoscience and Nanotechnology Letters*, [e-journal] 1 (3), pp.182-184. <https://doi.org/10.1166/nnl.2009.1034>

Lyons, C., 2014. *Audio systems guide video and film production*. [online] Available at: <<https://content-files.shure.com/Pubs/audio-systems-guide-for-video-and-film-production/audio-systems-guide-for-video-and-film-production-english.pdf>> [Accessed 25 April 2023].

Mariani, L., 2020. Film music - Part 2: The functions of music. *Film language. Interactive workshops*. [online] Available at: <https://www.researchgate.net/publication/341548502_Film_music_-_Part_2_The_functions_of_music> [Accessed 25 April 2023].

Moffat, D., Selfridge, R. and Reiss, J., 2019. Sound effect synthesis. In: M. Filimowicz, ed. *Foundations in sound design for interactive media*. New York: Routledge, pp.1-26.

Murphy, J., 2015. *Production sound mixing: the art and craft of sound recording for the moving image*. London: Bloomsbury Academic.

Musburger, R. and Kindem, G., 2004. The production process: analog and digital technologies. In: *Introduction to Media Production. The Path to Digital Media Production*. 3rd ed. New York: Routledge, pp.1-27.

Peace, P., Nageli, S. and Sprinkle, C., 2018. Moving microphone measurements for room response in cinema. In: *Audio Engineering Society. Convention Paper*, Presented at the 144th Convention, Milan, Italy, 23-26 May 2018. Article 9960. [online] Available at: <<http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=19477>> [Accessed 25 April 2023].

- Pusparasi, C. and wan Mahmud, A., 2019. Diffusion innovation in movies development: Computer generated imagery. *International Journal on Social Science Economics and Art*, 2 (4), pp.28-32.
- Riazantsev, L. and Yevdokymenko, Y., 2021. Managing Stages of Film Sound Production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4(2), pp.244-251
- Rokishchuk, I. and Kalashnikov, O., 2019. Rol ekvalaizera v roboti z muzychnoiu materieiui v konteksti stvorennia zvukovoho obrazu [The role of the equalizer in working with musical matter in the context of creating the sound image]. *New pedagogical thought*, [e-journal] 100 (4), pp.185-189. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2019-100-4-185-189>
- Tamer, T. and Barkın, C., 2022. Immersive sound: Next step in the evolution of film sound experience. In: T. Tetik, A. Gürgen and N. Ulusoy, eds. *Turkish Cinema and Television Industry in the Digital Streaming Era*. [e-Book]. Berlin: Peter Lang Verlag, pp.51-62. <https://doi.org/10.3726/b20191>
- Tetik, T., 2021. Desktop Cinema as a New Aesthetic Style in the Post-Pandemic Era: Watching the Movie through Protagonist's Computer Screen. In: H.K. Süher, D. Denizel and T. Tetik, eds. *New Communication in the Post-Pandemic Era: Media, Education, and Information*, [e-Book]. Berlin: Peter Lang Verlag, pp.131-141. <https://doi.org/10.3726/b18868>
- Vatanartiran, O., 2021. New Precariat: Voice-Over Artists Performing at Home in the Time of Global Pandemic. In: H.K. Süher, D. Denizel and T. Tetik, eds. *New Communication in the Post-Pandemic Era: Media, Education, and Information*, [e-Book]. Berlin: Peter Lang Verlag, pp.173-192. <https://doi.org/10.3726/b18868>
- Wasem, J., 2019. *Great Live Sound: A practical guide for every sound tech*. London: Great Sound Institute.
- Whittington, W., 2007. *Sound design and science fiction*. Austin: University of Texas Press.
- Wright, A., 2013. *Making films sound better: The Transition to Dolby Sound in Hollywood Cinema*. Ontario: Carleton University.
- Yang, J. and Zhang, M., 2017. The optimized application and research of editing technology in 4K film creation. *Boletin Tecnico/Technical Bulletin*, 55(14), pp.116-120.

MODERN TECHNOLOGIES FOR FORMING THE SOUND AND VISUAL FILM IMAGE: ASPECTS OF INTERACTION

Lev Riazantsev^{1a}, Valentyn Lievshakov^{2b}

¹ Honored Culture Worker of Ukraine, Associate Professor;

e-mail: l.ryazancev2016@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1452-9602

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: vltino@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5907-1274

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article. The purpose of the article is to analyze modern technologies for creating a film's sound and visual image and to reveal the core aspects of interaction in the process of creating an audiovisual product, to analyze the theory of sound, to study the process of film creation, and to reveal the methods used in cinema to form a film's sound and visual image. **Research methodology.** The study used the methods of theoretical cognition, namely: analysis – to study the theory of sound and the process of film creation; synthesis – to reflect the interaction between the main elements of the film's sound and visual image; specification – to describe the periods that are crucial for the formation of the phenomenon of "image" in cinema; comparison – to characterize past and present experience in the process of forming the film's sound and visual image. **Scientific novelty.** For the first time, modern technologies for creating the sound and visual image of a film are analyzed and the main aspects of interaction in the formation of the phenomenon of "image" in cinema are revealed. The results of the study bring a new perspective on the relationship between sound theory and methods of recording and processing. The study focuses on modern sound and vision technologies, which are currently under-researched. Parallels are also drawn between the past and present experience of the process of forming the sound and visual image of a film. **Conclusions.** The role of sound and visual effects in films has been determined; the theory of sound and its classification has been considered; the process of filming has been analyzed; the most important aspects that should be paid attention to in order to record high-quality audio and video materials during the preparation of the film set and during the filming process have been identified; the interaction of the stages of forming the sound and visual image of a film in the context of using different types of sounds has been traced; it has been found that the use of different types of sound effects and visual elements depends on the genre of the film.

Keywords: audio materials; visual; digital phonogram; computer graphics; foleys



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310

UDC 791.228/.229.2:791'06

ANIMATED DOCUMENTARIES IN MODERN CINEMATIC ART: SPECIFICS OF PRODUCTION

Oleksandr Bezruchko^{1a}, Maksym Sukhin^{2b}

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

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: suhin00@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8570-2674

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Keywords:

animadoc;
animation;
storyboard;
documentary;
rotoscopy;
dramaturgy;
storyboardist

Abstract

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of animated documentary films' production in the modern film process. It also aims to investigate the specifics of the combination of real facts and events with the animation of the storyline sequence in films, reveal modern animation techniques and the specifics of their combination with footage, determine their impact on the viewer, and identify the peculiarities of using storyboards for organizational and filming processes. **Research methodology.** It consists in applying of the following methods: theoretical-comparative – comparison of foreign animation-documentary films of the last century with modern ones; practical – disclosure of the peculiarities of work on “animadocs” and plagiarism in author's and studio projects; analysis – the influence of audiovisual means of expression on the audience's perception of animation style, sound accompaniment, and counterpoint in animated documentary cinema. **Scientific novelty.** For the first time the influence of stylistic features of animated documentaries on the viewers' perception of the depicted events has been analyzed, the importance of using storyboards during the organizational and shooting process in Ukraine has been systematized, the main aspects of working with film dramaturgy have been revealed and the problems of using non-linear dramaturgy in animated films have been considered, the differences in story presentation between feature films and animated documentaries have been revealed. **Conclusions.** The peculiarities of animated documentary film production in the modern film process have been analyzed, the peculiarities of combining real facts and events with animation of the sequence of storylines in films have been investigated, and modern animation techniques and the peculiarities of their combination with film frames have been revealed, the specifics of film production and their impact on the viewer through audiovisual means of expression have been determined.

For citation:

Bezruchko, O. and Sukhin, M., 2023 Animated documentaries in modern cinematic art: specifics of production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6 (2), pp.241-251.

Problem statement

In today's world, there are a lot of various events and tragedies that society hears about from the news. They affect the lives of unknown people, families, and entire countries. People are used to the fact that in the 21st century, everything gets into the mass media through eyewitness phone recordings or news reports by journalists. Some events manage to be filmed by documentary filmmakers who had the opportunity to see with their own eyes what happened on the Maidan, forest fires in Australia, or, for example, life in North Korea, which is closed from the outside world. However, now, during the war, it is impossible to capture the objective reality of the captured Mariupol, as well as the escape of a child from Afghanistan, the event that took place in the last century. To solve the problem with the footage, the directors began to turn to unusual techniques of film production, which helped not only to solve the problem with the film image, but also to add new meanings to the audiovisual work, and to strengthen the previously laid idea. A separate genre was formed, which was given the name "animadoc".

Present-day realities make this topic relevant, so it is essential to understand what animated documentary films, the process of their creation, and the specifics of combining filmed material with animation stand for. Conducting such a study can help aspiring directors or representatives of the media sphere with the creation of "animadoc", or deepen knowledge in understanding the creation of animated films.

Recent research and publications analysis

Giuseppe Cristiano (2005; 2011) described the theoretical basis of creating storyboards, and their influence on the organizational and shooting process in film production.

The importance of using the storyboard as a production document has been highlighted by Fionnula Halligan (2015).

Journalist Bage Adams (2009) analyzed the problems in the creation of documentary films that led to the appearance of "animadocs", describing the process of their creation and their impact on the viewer.

Manuel Betancourt (2016) described the main features of animated documentary films using the example of the interaction of color and image stylization.

The combination of animation and documentary was highlighted by Bona Bones (2015), defining their plane of interaction between the fictional and the real.

Documentary cinema in contemporary screen discourse was studied by I. Gavran and M. Botvyn (2020).

The dramaturgical foundations of animated films and their differences from feature films are outlined in a collective work edited by John Canemaker (1988).

The issue of staged reality in documentary cinema was discussed by S. Honcharuk and O. Provorovskyi (2020).

Peculiarities of the implementation specificity of the director's idea in the screenwork were investigated by R. Shyman and D. Syz (2020).

Non-linear dramaturgy in animated films and peculiarities in the work on it was described by Liz Blaser (2019).

Storytelling and character creation in Pixar films were analyzed by Gregory Singer (2007). The study's purpose is to analyze the production features of animated documentary films in the modern filmmaking process and to examine the mix of evident facts and events with the animation of the sequence of storylines in films. It aims to reveal modern animation techniques and the specifics of their combination with footage, determine their impact on the viewer, and investigate the specifics of using the storyboard for the organizational and shooting process.

The purpose of the article. The article aims to analyze the process of creating animated documentaries in modern filmmaking. It will explore how real facts and events are combined with animation to create a sequence of storylines in films. Additionally, it will uncover modern animation techniques and how they are used in combination with voice-over text to impact the viewer. The article will also identify the specific ways storyboards are used in organizing and filming processes.

Main research material

The preparatory stage of any film is always a complex and time-consuming process. It is essential not only to plan the sequence of shooting scenes but also to ensure that organizational processes do not interfere with the work of other departments. It is also crucial to understand how much time is spent on organizational and technical tasks. To simplify these processes, the profession of storyboard artist was created, which draws all the shooting objects and camera angles long before the start of the shooting process. Let's

consider the specifics of the "storyboard artist" profession and why it has become a mandatory element of film production.

Giuseppe Cristiano (2011, p.10), a storyboard artist with more than twenty years of experience, in his book *Storyboard Artist: A Guide to Freelancing in Film, TV, and Advertising* believes that "A storyboard freelancer is one who is capable of resolving problems and finding solutions while working on a script with other creative types such as art directors, copywriters, and movie directors. The storyboard profession entails much more than just possessing the ability to draw". The author emphasizes that storyboarders must see the film through the director's eyes and be able to correctly visualize his ideas and the ideas of the entire creative team, as well as see the problematic moments of the story and find ways to solve them. Cristiano (2011, p.11) emphasizes: "camera work would benefit from a well-planned storyboard". The director of photography relies primarily on storyboarding in his work. Giuseppe Cristiano draws attention to the fact that it is not enough to be able to draw well. It is necessary to have a good understanding of the technical process of film production, to know the functions and duties of the director of photography, and to be able to imagine and visualize the scenery in which the scenes of the film will be shot. The work of the storyboard artist is perhaps the most important in understanding what the final work will be, "Screen International" Fiona Halligan (2015, p.11) in the book *The Art of Movie Storyboards: Visualising the Action of the World's Greatest Films* explains the importance of the storyboard as follows: "Apart from helping directors clarify what they want to achieve, storyboards work across all departments to allow the heads to conceive and devel-

op what is required for everything from camera and lighting set-ups to stunts, prosthetics, CGI, and even set dressing”.

Balanced organization of the shooting process helps the creative team to save time directly during the shooting of the film and helps in the understanding of all departments involved during the production. Giuseppe Cristiano (2011, p.2) also writes that “The storyboard provides the director with the opportunity to fine-tune a script before the shooting starts. This is advantageous to any director for preventing mistakes and wasted time”.

Storyboarding also has the advantage of helping producers budget for a film. With its help, you can analyze the expenses for the needs of the picture, as well as plan the time spent on filming. The storyboard also helps in choosing locations, casting actors, using special effects, and, undoubtedly, organizing the filming process. It gives a full understanding of how expensive a film can be to make.

However, the question of creating a documentary film without the possibility of shooting certain material made many filmmakers think. Journalist Beige Adams (2009) in his article “When Documentaries Get Graphic: Animation Meets Actuality” writes about the inability of some filmmakers to shoot old locations or, if the story needs visualization, the inability to capture events without which their film will not have the characteristics of a documentary: “Faced with a deficit of materials with which to reconstruct an event or illustrate the written word, the trend among documentarists has been to animate a short sequence within a feature”. Some authors could not afford to film the reconstruction of events, either because of high costs or because of dislike for artificially reproduced events. That is why the directors used various animation techniques,

such as drawn frames, puppet animation, or the use of 3D techniques. This creative decision helped, on the one hand, to determine the uniqueness of the audiovisual work, and on the other hand, it gave the audience an understanding of the events that took place, having a stronger impact on the emotional state thanks to the unlimited creative possibilities of the authors.

Bona Bones (2015, p.2) in the publication “The Uses and Functionality of Animation in Documentary Filmmaking” complements these ideas and notes that “animated documentaries tend to have half firmly planted in reality, while the other half exists in a far more malleable state which allows for creative expression and exploration...”. Fictional elements can exist with actual ones in the same space and still be fact. This provides both a reproduction of reality and a critique of reality at the same time.

In the animated documentary film *Tower* (2016, directed by Keith Maitland), the events took place in 1966. A sniper from the 27th floor of the University of Texas Tower opened fire on people below. The events in the film are shown almost in “real-time”, and the animation component helps the viewer to be directly in the center of the events.

The author of the article “The Power of Animation in Documentaries” Manuel Betancourt (2016) draws attention to a specific aspect of the work that helps it look realistic: “The images are in grayscale, with some color accents, rendered using rotoscoping so that what we’re watching looks like an accurate (lifelike, even) facsimile of the events during that hot late summer day ...”. But, despite all the realism, the author still maintains a certain stylistic distance, so that the events and the violent images caused by them do not cause discomfort to the audience.

Roman Shyrman (2008, p.289), recalling the work on his documentary film about Sergei Parajanov "The Dangerously Free Man" in the book *The Alchemy of Directing*, indicates why he decided to add animated inserts to the film: "Animated stories appeared in the film with a certain periodicity, giving it a peculiar rhythm and style". That is, in this example, we see that animation can exist together with archival footage, acting as a kind of separation of parts of films.

An integral component of any audiovisual work is sound. Sound accompaniment seems familiar now, which should be present in every film or cartoon. However, in 1928, when Walt Disney released *Steamboat Willie* with the first usage of synchronized sound technology, it seemed incredible and innovative. Giannalberto Bendazzi (2020, p.206) in his book *The World History of Animation. Book One: From the Beginning to the Golden Age*, which describes the path of creation of animated films, points to the imperfection of the film itself: "Superficial in the portrayal of the personality of the character, the lack of a dramatic climax, a weak ending – in all respects a model of mediocrity". However, it was thanks to the advent of synchronized sound that *Steamboat Willie* was able to go down in history as a groundbreaking film and top the list of box office receipts in theaters at the time. People were in awe of Walt Disney's use of sound. As the steamer moves, we hear a locomotive pulling a heavy load. When Mickey hits the cow's teeth, a xylophone sounds, and when he pulls his tail or presses other characters, we hear different instruments that merge into a whole concert. Bendazzi (2020, p.206) notes: "That is, there was a certain discrepancy between what the viewer saw and what he heard. Nowadays, this is not a miracle at all, but for the cinematographic language

of 1928, it was simply an amazing breakthrough".

The Sound also plays an essential role in working with "animadocs". In most animated documentaries, audio from recorded interviews is superimposed alongside drawn characters or scenes, emphasizing the factuality of the events and story. Bona Bones (2015, p.2) in the aforementioned publication explains it as follows: "In the instance where the visuals depart from "factual images" (or images that support the documentary guarantee), the sound becomes the primary factor in establishing a sense of reality". That is, the sense of authenticity is reinforced by dialogue, interview narration, or other sounds based on reality. At the same time, it asks about the visual perception of what is real.

An animation picture is a unique audiovisual art, which can combine chimeric and ordinary images simultaneously. Its stories are built in such a way that the visual component is complemented by a dramatic one, unlike feature films, even though the structure of the narrative is similar.

This trend started during the time of the Walt Disney studio. He started a separate department, which was engaged in the construction of drama for the animated works of the director. As author Leo Salkin points out in the collective work *Storytelling in Animation: The Art of the Animated Image*, edited by John Canemaker (1988, p.11), at the same time, Disney brought writers together with storyboarders to see if certain aspects of the story worked on screen, so that the image is not lost in history and vice versa.

In the late 1920s, the drama began to change, and the clear rules of scriptwriting began to disappear. However, peculiarities in working with animation remained.

Take into consideration how this drama is separated from other literary works.

Baruch College drama teacher Thelma Schenkel (1988) writes in the aforementioned collective work that "Storytelling operates in the realm of feeling and imagination. There are no objective criteria that, if met, invariably result in a great story. The rich and varied possibilities of storytelling can be glimpsed in storytellers' descriptions of their art".

Each person perceives the same story differently, based on their own life experience. It is worth agreeing with her beliefs and stating that it is not necessary to lead the viewer by the hand. He must be allowed to choose for himself what he wants to see. In animated films, it is more difficult for screenwriters to tell stories, because directors mostly rely on the visual component, supplementing the image with metaphorical images.

Dialogues are an equally important aspect of drama. Animation specialist Charles Solomon (1988, p.93) in the aforementioned collective work describes it in the example of television animation: "Talk is cheap: it's easier to have the voice track describe the villain as nasty than to devise movements that demonstrate his nastiness. The dialogue often duplicates the action (much the way it did in nineteenth-century dime novels) instead of providing a complement or counterpoint to visuals".

In the book *Live Cinema and its Techniques*, Oscar-winning director Francis Ford Coppola shares his personal experiences working on his film projects. He recalls a time when he encountered a problem with a television appearance during a candidate's election campaign and how he sought an original solution for it:

"As always, I complicated the whole project to the point of impossibility, wanting to endow live television with

the ability not only to illustrate Jerry's speech with appropriate images but also to artificially enhance the effect of the positive changes he will talk about with the displayed images and give the event a generally optimistic mood". (2021, p.81)

That is, like Charles Solomon when talking about television animation, Coppola pays attention to emphasizing and strengthening the audience's perception of visual images, as well as counterpoints, which was mentioned above.

This trend has moved on from television to big-budget movies. In *The Black Cauldron* (dir. T. Berman, R. Rich 1985) by Disney Studio, everyone talks about how the cauldron has terrible powers and can summon deadly warriors. However, the viewer sees only a small part of all the above. Charles Solomon (1988, p.94) cites Yuri Norstein's cartoon *The Tale of Tales* (1979): "No words are needed to convey the nostalgic dreams of the lonely little house spirit".

In the article "The Secret of Pixar Storytelling", audio-visual art specialist Gregory Singer (2007) focuses on another aspect of drama: "When creating characters, you are giving birth to the illusion of this full person with complexities". Let's consider the example of the characters from the animated film directed by Brad Bird *Incredibles* (2004). The main characters are a family of superheroes who hide their powers from other people. Father works for an insurance company that tries to make a profit from people's pain. He goes against the system and helps people get their paychecks, which gets him fired. His wife is an ordinary housewife, she tries to forget about past achievements and live the life of an ordinary person. Their daughter craves the attention of a boy she likes but is afraid

to talk to him because of her inner fears, while her brother tries to get her parents' attention by using his powers to feel independent. Let's pay attention to the fact that these characters are filled with the experiences and problems of ordinary people in unusual circumstances for the audience. This helps the latter to associate themselves with the heroes and empathize with them on their way, and the extraordinary circumstances that are possible only in animation make this story more interesting.

It is crucial to analyze non-linear dramaturgy in animated films. Most often, this applies to the author's works. Liz Blazer (2019) in her book *Animated Storytelling* describes this concept as follows: "Non-linear films are not sequential, chronological, or straightforward. They follow their own set of rules, very often seem whimsical, moody, or symbolic, and use pacing in unorthodox ways". Such films rely on achieving emotional resonance without a clear plot, which is rarely captured in linear stories. Directors do this not to go against the principle. They express their idea, according to Liz Blazer (2019), in a more symbolic way that does not focus on "what happens next".

Nonlinear drama offers a way to express more poetic and abstract narratives. Examples of such works can be depicted in music videos or advertising, where the narrative also influences the viewer. Despite all the freedom and seemingly chaotic nature of nonlinear dramaturgy, Blazer (2019) warns: "Though nonlinear storytelling may appear whimsical, it requires just as much planning and attention to detail as linear storytelling". The main idea should be clear from the first frames. It can be problematic for the viewer to watch a chaotic visualization, which carries a lot of meaning, but cannot be seen.

When analyzing one of the main aspects of modern film production – the storyboard, it needs to be pointed out that it is impossible to imagine the production of a film with a large budget without this crucial document. Its creation helps the film crew to work better on the tasks set for them. For example, the cinematographer sees a specific shot that he needs to reproduce, the art department has a clear understanding of what definite sets need to be built or found, and the costume designers help in creating clothes for the characters. All this speeds up the pre-production stage and saves time directly on the set. At the same time, the storyboard gives insight to the producer when creating an estimate for the project, based on the document about the scale of the scenery and possible difficulties during construction, the complexity and number of frames from the use of computer graphics, as well as to plan the time required for filming a particular scene.

A study of the "animadoc" genre has shown that it is one of the most ambitious art forms. It affects the viewer on several levels at once, using filmed materials on a level with animated scenes that help recreate what could not be filmed. Such a creative solution emphasizes not only the uniqueness of an audiovisual work but also has a forceful emotional impact on the viewer, thanks to the various animation styles. The sound accompaniment helps to reflect the documentary's reality as well. It is based on the use of audio from recorded interviews, dialogues, or other sounds based on reality, which is superimposed in parallel with the drawn episodes, which emphasizes the factuality of the events and the story. So, how can we conclude that the creative possibilities that are reflected in the freedom of self-expression in "anima-

docs" are greater than in ordinary documentary cinema, where you have to work with already existing material? Freedom that in recent years has dramatically increased the number of directors trying their hand at this path.

Drama is also an essential aspect of animated films. The construction of the story in them, according to the analysis of information sources, differs from a typical film product, as the directors mostly rely on the visual component, supplementing the images with metaphorical images. However, some examples from audiovisual works show the opposite. The television trend of talking more than showing has not escaped animated films either. Thus, the article gives an example from the film *The Black Cauldron* (dir. T. Berman, R. Rich, 1985), in which the characters talk a lot about the extraordinary powers of this cauldron, but the viewer, in turn, sees only a small part of its power. This film is also contrasted with another picture *Tale of Fairy Tales* by Yury Norshtein (1979), in which its visual component does not need additional sound accompaniment to reveal the hero. As for non-linear dramaturgy in animated films, it relies on achieving emotional resonance without a clear plot. In linear stories, this aspect is rarely captured. Thus, the directors express their ideas more symbolically and do not focus on further events. Non-linear drama solves the problems of the visual component at the expense of poetic and abstract narratives. Music videos and commercials demonstrate this statement in the best possible way, affecting the viewer on an

emotional level. However, the main idea must be understood from the very beginning of the viewing because it can be difficult to consume such an audiovisual product, in which there is a chaotic visualization with a lot of meaning. Despite everything, non-linear drama can convey much more meaning to the viewer than any other type of literary creativity. So, a thorough combination of the boundless visual component with dramaturgy with the right approach to it gives infinite freedom in the expression of ideas.

Conclusions

Summarizing the above, it needs to be pointed out that animated documentary film creation is a complex task that requires careful preparation from the authors. Understanding the peculiarities of dramaturgy, animation stylistic differences and the ability to organize the shooting process is an integral part of the production of "animadocs". Uncertain possession of the material can lead to a distortion of the reflected documentary reality, which threatens the true telling of the story, and therefore the professionalism of the team.

However, a high-quality storyboard and knowledge of the specifics of production are guaranteed to facilitate the creation of animated documentaries. Taking into account the modern possibilities for telling a story and demonstrating documentary reality in various visual styles, we can confidently say that an audiovisual work will be able to draw attention to the issues depicted in the film.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Бендацці, Д., 2020. *Світова історія анімації. Книга перша: Від початку до Золотої доби*. Київ: ArtHuss.

- Гавран, І. та Ботвін, М., 2020. Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
- Гончарук, С. та Проворовський, О., 2020. Постановочна реальність документального кіно: прояви та смисли. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3(1), с.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664>
- Коппола, Ф.Ф., 2021. *Живе кіно і техніка його виробництва*. Харків: Фабула.
- 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*, [e-journal] 3(1), с.75-82. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202663>
- Ширман, Р., 2008. *Алхимия режиссуры. Мастер-класс*. Київ: Телерадиокурьер.
- Adams, B., 2009. When Documentaries Get Graphic: Animation Meets Actuality. *International Documentary Association*, [online] 18 March. Available at: <<https://www.documentary.org/feature/when-documentaries-get-graphic-animation-meets-actuality>> [Accessed 30 September 2022].
- Betancourt, M., 2016. The Power of Animation in Documentaries. *Paste Magazine*, [online] 9 October. Available at: <<https://www.pastemagazine.com/movies/the-power-of-animation-in-documentaries/>> [Accessed 30 September 2022].
- Blazer, L., 2019. *Animated Storytelling*. 2nd Ed. [e-book] Peachpit Press. Available at: <<https://www.oreilly.com/library/view/animated-storytelling-2nd/9780135668023/>> [Accessed 30 September 2022].
- Bones, B., 2015. The Uses and Functionality of Animation in Documentary Filmmaking. *Academia*. [online] Available at: <https://www.academia.edu/40593231/The_Uses_and_Functionality_of_Animation_in_Documentary_Filmmaking> [Accessed 30 September 2022].
- Canemaker, J., ed. 1988. *Storytelling in animation: the art of the animated image*. Los Angeles: American Film Institute.
- Cristiano, G., 2005. *Analyzing Storyboard*. 2nd Ed. [e-book] Lulu.com. Available at: <<http://docplayer.net/>> [Accessed 30 September 2022].
- Cristiano, G., 2011. *The storyboard artist: a guide to freelancing in film, TV, and advertising*. Los Angeles: Michael Wiese Production.
- Halligan, F., 2015. *The art of movie storyboards: visualising the action of the world's greatest films*. [e-book] Ilex. Available at: <<https://books.google.com.ua>> [Accessed 30 September 2022].
- Singer, G., 2007. The Secret of Pixar Storytelling. *Animation World Network*, [online] 19 March. Available at: <<https://www.awn.com/animationworld/secret-pixar-storytelling>> [Accessed 30 September 2022].
- Solomon, Ch., 1988. Animation Is a Visual Medium. In: Canemaker, J., ed. *Storytelling in animation: the art of the animated image*. London: Samuel French Trade, pp.93-97.
- Schenkel, T., 1988. Storytelling as Remembering: Picturing the Past in Caroline Leaf's the street. In: Canemaker, J., ed. *Storytelling in animation: the art of the animated image*. London: Samuel French Trade, pp.41-51.

REFERENCES

- Adams, B., 2009. When Documentaries Get Graphic: Animation Meets Actuality. *International Documentary Association*, [online] 18 March. Available at: <<https://www.documentary.org/>>

- feature/when-documentaries-get-graphic-animation-meets-actuality> [Accessed 30 April 2023].
- Bendazzi, D., 2020. *Svitova istoriia animatsii. Knyha persha: Vid pochatku do Zolotoi doby* [Animation: a world history. Vol. I: Foundations - The Golden Age]. Kyiv: ArtHuss.
- Betancourt, M., 2016. The Power of Animation in Documentaries. *Paste Magazine*, [online] 9 October. Available at: <<https://www.pastemagazine.com/movies/the-power-of-animation-in-documentaries/>> [Accessed 30 April 2023].
- Blazer, L., 2019. *Animated Storytelling*. 2nd ed. [e-book] Peachpit Press. Available at: <<https://www.oreilly.com/library/view/animated-storytelling-2nd/9780135668023/>> [Accessed 30 April 2023].
- Bones, B., 2015. The Uses and Functionality of Animation in Documentary Filmmaking. *Academia*. [online] Available at: <https://www.academia.edu/40593231/The_Uses_and_Functionality_of_Animation_in_Documentary_Filmmaking> [Accessed 30 April 2023].
- Canemaker, J., ed. 1988. *Storytelling in animation: the art of the animated image*. London: Samuel French Trade.
- Coppola, F.F., 2021. *Zhyve kino i tekhnika yoho vyrobnytstva* [Live cinema and the technique of its production]. Kharkiv: Fabula.
- Cristiano, G., 2005. *Analyzing Storyboard*. 2nd ed. [e-book] Lulu.com. Available at: <<http://docplayer.net/>> [Accessed 30 April 2023].
- Cristiano, G., 2011. *The storyboard artist: a guide to freelancing in film, TV, and advertising*. Los Angeles: Michael Wiese Production.
- Halligan, F., 2015. *The art of movie storyboards: visualising the action of the world's greatest films*. [e-book] Ilex. Available at: <<https://books.google.com.ua/>> [Accessed 30 April 2023].
- Havran, I. and Botvyn, M., 2020. Dokumentalne kino v suchasnomu ekrannomu dyskursi [Documentary cinema in contemporary screen discourse]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 3(1), pp.11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
- Honcharuk, S. and Provorovskyi, O., 2020. Postanovcha realist dokumentalnoho kino: proiavy ta smysly [The staged reality of documentary films: manifestations and meanings]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664>
- Schenkel, T., 1988. Storytelling as Remembering: Picturing the Past in Caroline Leaf's the street. In: Canemaker, J., ed. *Storytelling in animation: the art of the animated image*. London: Samuel French Trade, pp.41-51.
- Shyrman, R. and Syz, D., 2020. Osoblyvosti spetsyfyky vtilennia rezhyserskoho zadumu ekrannoho tvoriv [Peculiarities of the implementation specificity of the director's idea in the screen work]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production*, 3 (1), pp.75-82. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202663>
- Shyrman, R., 2008. *Alkimiia rezhissury. Master-klass* [Directing Alchemy. Master Class]. Kyiv: Teleradiokurer.
- Singer, G., 2007. The Secret of Pixar Storytelling. *Animation World Network*, [online] 19 March. Available at: <<https://www.awn.com/animationworld/secret-pixar-storytelling>> [Accessed 30 April 2023].
- Solomon, Ch., 1988. Animation Is a Visual Medium. In: Canemaker, J., ed. *Storytelling in animation: the art of the animated image*. London: Samuel French Trade, pp.93-97.

Анімаційно-документальні фільми в сучасному кіномистецтві: специфіка виробництва

Олександр Безручко^{1а}, Максим Сухін^{2б}

¹ доктор мистецтвознавства, професор;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: suhin00@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8570-2674

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

^б Київський університет культури, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – проаналізувати особливості виробництва анімаційно-документальних фільмів у сучасному кінопроцесі; дослідити специфіку поєднання реальних фактів і подій з анімуванням послідовності сюжетних ліній у фільмах; окреслити сучасні техніки анімації та специфіку їх комбінування з відзнятим матеріалом, означити їхній вплив на глядача; розкрити особливості використання розкадровки під час організаційного та знімального процесів. **Методи дослідження.** У процесі дослідження використано такі методи: теоретично-порівняльний – зіставлення зарубіжних анімаційно-документальних фільмів минулого століття з сучасними; практичний – розкриття особливостей роботи над «анімадоками» та розкадровками в авторських і студійних проєктах; аналіз – визначення впливу аудіовізуальних засобів виразності на сприйняття глядачами анімаційної стилістики, звукового супроводу та контрапункту в анімаційно-документальному кіно. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано вплив стилістичних особливостей анімаційно-документальних фільмів на сприйняття глядачами відображених подій, систематизовано важливість використання розкадровки під час організаційного та знімального процесів в Україні, визначено основні аспекти в роботі із драматургією фільму та розглянуто проблематику використання нелінійної драматургії в анімаційних фільмах, розкрито відмінності у викладенні сюжету між художніми та анімаційно-документальними фільмами. **Висновки.** У статті проаналізовано особливості виробництва анімаційно-документальних фільмів у сучасному кінопроцесі, досліджено специфіку поєднання реальних фактів і подій з анімуванням послідовності сюжетних ліній у фільмах, визначено сучасні техніки анімації та особливості їх комбінування з відзнятим матеріалом, означено специфіку кіновиробництва та її вплив на глядача аудіовізуальними засобами виразності.

Ключові слова: анімадок; анімація; розкадровка; документалістика; ротоскопія; драматургія; сторібордист



DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311
UDC 791.621:628.977

PECULIARITIES OF USING LIGHTING IN THE PROCESS OF FILM SHOOTING

Alla Medvedieva^{1a}, Oleksandra Rosliakova^{2b}

¹ *PhD in Art Studies, Associate Professor at the Cinematography Department;
e-mail: aamedvedeva@i.ua; ORCID: 0000-0003-1422-7743*

² *Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: sahasm46@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3726-9858*

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

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

Keywords:

light;
shadow;
image;
cameraman;
director of photography;
contrast;
object;
film

Abstract

The purpose of the article. It analyzes the components that influence the creation of movie images. Set the role of lighting in the shooting of an audiovisual product. Identify features and fragments when working with it. Prove the importance of the ability to use light sources in natural and pavilion locations. Identify the factors that affect the quality of the visual material. **Research methodology. Such methods were used in the article:** theoretical – analysis of movies, and publications; generalization – the influence of lighting on the quality of visual material; determination of interdependence (light, time of day and auxiliary objects that influence the creation of a frame); empirical – systematization of one's own experience, determination of the relationship between lighting and the quality of visual material. **Scientific novelty.** The components that influence the creation of a visual image were analyzed for the first time, a detailed analysis of the dependence of the time of day and illumination in the field, which forms the illumination scheme, by means of theoretical analysis of films, the factors that influence the quality of the visual material are determined. **Conclusions.** In the course of the article, the main techniques of cinematography when creating audiovisual works are analyzed. The concepts of frame composition and the skill of conveying an emotional state are considered. The use of various lighting sources in natural and artificial locations is considered in detail. Based on the analysis of audiovisual products of leading masters, the importance of the ability to use different types of lighting sources has been proven. A list of the features and difficulties of using different types of lighting has been created and the key factors that have a direct impact on the quality of creating an audiovisual work have been outlined.

For citation:

Medvedieva, A. and Rosliakova, O., 2023. Peculiarities of Using Lighting in the Process of Film Shooting. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 6 (2), pp.252-262.

Problem statement

Due to the progress in the development of shooting technologies, the management of video cameras is simplified and the price policy becomes more affordable. Accordingly, the demand for the purchase of equipment is growing. The number of people who want to make movies is increasing.

It should be said that the young generation of cameramen, having received the equipment, neglect training in special schools or educational institutions and start filming, operating on media channels with available free, unreliable information, which contributes to a decrease in the quality of the original visual product. According to the above, neglect of the operator's profession and his skill is created. This leads to the devaluing of their skills acquired over years of work. Young specialists who want to enter the world of cinema should pay attention not only to the purchase of technical equipment but also to development in the audiovisual industry.

Therefore, the importance of possessing and operating the skills of working with light sources is one of the dominant indicators of the professionalism of camera work professionalism. In particular, it should be taken into account that working with light sources is not as easy as it might seem at first glance. During filming, the younger generation of cameramen often do not notice shadows or highlights that can spoil the shot. Light is a factor that should be given the most attention during creating a film, it is worth

considering its features and understanding the difficulties when working with it.

Recent research and publications analysis

Successfully described the role of lighting in creating an image in natural conditions D. Kilpatrick (1984). The book describes aspects that affect the creation of a lighting scheme according to the time of day.

Described the influence of painting on the cinematographic image A. Bazen (1972).

Revealed the detailed concept of the word "photography" and described the effects of lighting L. Dyko (1977).

Noted the importance of the operator's work with light and the creation of a picture on the example of famous master A. Golovnya (1965).

The role of the cameraman in shooting commercials has been studied by the following scholars: E. Timlin, M. Didenko and V. Savchyn (2022).

Characterized light sources and described in detail the interdependence of objects with it during filming by F. Hunter, S. Beaver and P. Fuqua (2011).

Defined the term Photogeny and described the psychological perception of shooting in natural locations L. Delluc (1924).

Characterized the interaction of composition and lighting in the image by L. Dyko and A. Golovnya (1962).

Described the principles and difficulties of working with light in the pavilion at the beginning of the development of cinematography L. Forestier (1945).

Described the intricacies of the cameraman's work during the making of the film L. Briukhovetska (2011).

Characterized the interaction of light, form and volume in the image J. Itten (1975).

Described the interaction of the cameraman and the director and their interdependence in the creation of cinema H. Aristarko (1966).

Revealed the role of light and lighting in cinematography and characterized it as a way of self-expression M. Gennar (2016).

The symbolism of colour in cinema was analyzed by scholars O. Kovsh and M. Dziuba (2022).

Described the method of using light schemes by French cinematographers of the 20s of the 20th century J. Sadul (1961).

Defined the role of the cameraman in the creation of a film by F. Truffaut (1987).

Pointed out historically important events in the formation of cinematography D. Parkinson (1996).

Described the psychological perception of artificial light in the works of German film expressionist Z. Krakauer (2009).

Revealed the interaction of the operator, film camera, and optics by Y. Lotman and Y. Tcivian (1994).

Described the process of creating the movie *Battleship Potemkin* and emphasized the subtleties of cinematography when working on the picture by H. Aleksandrov (1976).

Singled out the light's independent role in the creation of a film image J. Deleuze (1986).

Described practical techniques for working with the camera and light B. Brown (2011).

The purpose of the article is to analyze the constituent part of creating a film image. Establish the role of lighting when

filming an audiovisual product. Highlight the features and difficulties when working with it. To prove the importance of the ability to use light sources in natural and pavilion locations. Determine factors that affect the quality of visual material.

Main research material

In the first years of cinematography, the leading masters of the new art understood that light is the most important component in creating a visual image. Louis Delluc made this observation in the 1920s. Describing his friend Abel Hans, the author believed: "The success of Hans, when he was just starting, came entirely from his ability to use light. The director must know that the light has a meaning. The cameraman may still be completely absorbed in producing a good photograph, but he is only a cameraman" (Delluc, 1924, p.38).

It is worth agreeing and denying Delluc's opinion at the same time. The Director of Photography, as an artist, must give not only a good image, but also a dramatic component, which he can create with his professional means, namely the technique and the visual component: film with special effects, camera, optics, perspective, camera movement and, most importantly, light. Its properties are much more complex than it seems at first sight.

A person who does not belong to the profession of cameraman and does not have an adapted view will not be able to understand the complexity and subtleties of the artist's skill. In particular, David Kilpatrick (1984) noted, "Without a thorough understanding of the nature of light and illumination, professional skill cannot be achieved in image recording systems" (p.7). Lydia Dyko (1977) also rightly noted the importance of having skills in operat-

ing devices, stressing that “a photograph is drawn by light. The word “photograph” has become commonplace, its original meaning is often forgotten, and in literal translation, it means light painting” (p.223).

It should be noted that during its existence, cinematography has gone through a long way of formation. The equipment, filming conditions, and the nature of the events in the frame changed, and the devices and the skill of the cameramen were improved. But at the beginning of the development of cinematography, the possibilities for filming were limited. Despite the circumstances, artists learned to create a variety of artistic effects, mixing the effects of falling rays of sunlight, candles, lamps, fire from a fireplace, etc. One of the first leading masters, the Soviet Director of Photography Louis Forestier (1945), recalled the working conditions at the beginning of the 20th century: “In those days, all cinema pavilions were built like large photo studios with glass roofs and walls, with white curtains to protect from the sun” (pp.11-12). These memories confirm that light is the most important factor in the creation of a motion picture.

There are many different devices in the operator’s arsenal, but depending on how they are located about the object in the frame, their role and the nature of the created picture changes. According to Phil Hunter, the light sources are divided into the following:

1. Drawing
 2. Filling,
 3. Counter,
 4. Background,
- Modeling (Hunter, Beaver and Fuqua, 2011, p.7).

It should be noted that the cameraman starts working with them in the order

specified in the list. The most important thing is drawing, depending on how this source is located relative to the main object or person, it creates character and sets the future mood of the frame. By directing the device from above, we get the effect of Hollywood lighting, from below – horror, from the side – mystery. But there is a so-called classical technique among artists, which is called “Rembrandt’s”. With such an artistic solution, the device is located at an angle of 45 degrees relative to the person’s gaze and is raised on the rack above eye level. As a result, one side of the face is completely illuminated, and from the other, in the middle of a deep shadow, an imaginary triangle can be seen under the eye.

Thus, A. Golovnya (1965) singles out the operator O. Levytsky – he called him the “father” of artistic film lighting: “He began to widely use the so-called “Rembrandt’s” lighting, characterized by deep shadows and protruding light areas” (p.110). This technique can be traced in the film, where Levytsky acted as a cameraman, in *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (1924, directed by L. Kuleshov). During the scene where a man and a woman are sitting on a sofa with a newspaper, the artist imitates the fall of light from a lamp. The “Rembrandt’s” technique can be traced on the man’s face. It is also worth noting that Levytsky does not leave the background without lighting, creating an accent that directs attention specifically to the heroes of the film. A. Golovnya (1965) characterized the work of O. Levytsky as follows:

“The cameraman set himself the task not only of illuminating the object for photography but also of building a light composition based on the director’s mise-en-scène in

such a way as to reveal the actions of the actor in the best possible way, to achieve unity of light and compositional solutions". (p.110)

It should also be noted that the main source of light cannot always be the sun. In the movie *Nomadland* (2020), directed by Chloé Zhao and with cinematography by Joshua James Richards, there is a scene where the protagonist Fern is sitting inside a van, in a small and enclosed space. The shot shows a halo created by an object, which can be a lamp, candle, bonfire, TV, or any other light source. The only source of light is a gas lamp, which is justifiably used in relation to the location. So, for a specialist, when creating a picture, it is important to understand and determine the factors that affect the level of illumination, brightness, saturation, contrast, angle of incidence of the beam and other things that are a component of creating a picture for the future visual product. The main drawing source when creating an image in nature is the sun. All weather conditions should be taken into account when shooting. It is important to note that it affects the emotional colouring of the picture. The bright sun causes a smile, gloomy weather – calm, rain and thunderstorm – fear. The above becomes an important tool in the hands of the DOP. An artist can either emphasize the atmosphere and the director's intention or disrupt the integrity of the scene, thereby wasting the budget and spoiling the picture.

In this regard, it should be said that David Kilpatrick (1984) pays attention to shooting in the morning and in the evening, the so-called "golden hours". It is a period that lasts two hours after sunrise and two hours before sunset (pp.55-61). During this period, the sun is closest to the horizon, which creates a sharp

angle of incidence of the rays and allows the cameraman to create spectacular lighting schemes due to deep shadows and changing the colour balance from neutrally warm to bright yellow with a golden tint. Filming at dawn requires the artist to wake up at 3 a.m. and travel two hours to the location, but it's still a normal occurrence for the cameraman. Kilpatrick (1984) believes that filming at these hours is: "One of the possibilities of transmitting the third dimension in two-dimensional photography and videography" (p.59).

It is worth paying attention to the picture *Nomadland*, yes, in the scene where the main character Fern talks to a representative of the nomads, and then she walks through their improvised town, where wagons stand in the middle of the field, imitating the outline of the territory, the DOP chooses to shoot at night, in gold hours. The sun is as low above the horizon as it can be. The camera follows the heroine in a long continuous shot, creating the effect of the presence of the viewer, letting rays of the sun, which are reflected in the lens and flicker, into the frame. The DOP also emphasizes this with a colour scheme. The sun surrounds the protagonist with a warm glow that competes with the blue sky. During the conversation with the nomad, light and colour visually divide Fern's face and her mood. The warmth of the sun, which is about to set over the horizon, is reflected in the eyes and on the cheek of the heroine, illuminating her inner hope. On the other hand, the face sinks into the shadow and takes on a more purple hue, which creates a feeling of anxiety about the future.

Among cinematographers there is a slang concept of "shooting in mode", if the aforementioned golden hours are the

time when there is direct sunlight, then with "mode" the opposite is true. This is the period when the sun has just set behind the horizon in the evening, or at dawn, when it has not yet appeared. The actual working time for filming is about forty minutes. The peculiarity of this period was described by Lydia Dyko (1977), noting:

"The effect of lighting in the early evening, when there is still a small amount of daylight and the evening lights are already lit, is extremely picturesque. <...> There is a minimal amount of scattered light on the object, and this allows you to get pictures with fine processing of details in the shadows". (p.211-212)

Cameramen often use shooting "in mode" to reproduce night scenes in the film. In this short period, there is enough light to outline the horizon, and the trees, to create volume, and at the same time, not enough to create a daytime effect. This is due to the fact that no matter how high-quality and expensive a film camera is, its dynamic range loses its properties at night. The result is a loss of volume and unfinished textures and shadows.

It is worth noting that the operator must be knowledgeable not only in the field of art but also in physics, because as a result of the sun's rays of the spectrum hitting the object, he absorbs all the colours of the spectrum, except for his own, for example, red. As a result, it creates "reflexes". An experienced operator must be able to see them, emphasize the created image, or vice versa – find an opportunity to hide the reflection that distorts the frame. Reflexes can be coloured or colourless. David Kilpatrick (1984) notes: "A completely white sheet of paper reflects about 95% of the rays falling on it" (p.10).

In the arsenal of the cameraman, there is also a so-called "black reflector". It

has the opposite effect of white, that is, it absorbs light. When shooting on location, reflectors become one of the most important units that help achieve the creation of an artistic light pattern. The artist must know and be able to apply this knowledge when choosing filming equipment, reflectors, devices, locations and, directly, during filming.

A reflector can be any object that reflects light, including paper, buildings, walls, ceilings, asphalt, and even the sky. Consider the scene where Inspector Gustave apprehends and locks the protagonist, the boy Hugo, in a cage in *Hugo* (2011, dir. M. Scorsese, cameraman R. Richardson), where the DOP masterfully creates a visual resolution. He chooses sources with a cold colour temperature and hard rays, which he fixes under the ceiling. The light falls on the shoulders of the boy and the inspector, creating a counter pattern. Richardson installs a reflector in front of the officer, and harsh rays fall on it, which are softened and reflected on Gustave's face. The boy decides to leave the reflection of light from the floor, which will have a lower power of reflection and become a characteristic of being in the cell.

Another successful example of the above-mentioned cinematographer, Robert Richardson, can be considered the first frame of the film *Kill Bill* (2003, directed by Quentin Tarantino). The artist uses a harsh light source, creating a dramatic drawing of the face of actress Uma Thurman. But when using a device with such power, it should be remembered that the camera will not be able to display the shadow part of the face in detail, which the DOP takes into account. It places the reflector on the opposite side. As a result, the frame turned out to be detailed, the contours of the face, veil, eyebrows and eyes, and drops of sweat and blood are

visible, which testifies to Richardson's professionalism. He managed to convey the image as seen by the human eye.

Often, filming in natural conditions requires additional sources of lighting, because the perception of reality by a movie camera and the human eye are significantly different, where the latter has a wider dynamic range. Accordingly, the technique needs to be helped to "catch" the necessary objects that will be in the frame. They must be illuminated in relatively the same light tone for the camera to capture them. If this level drops, there may be gaps in the shadows and light areas, where the technique will not record information in the matrix system. It is important to monitor the level of light tonality of objects because such material will be considered a defect.

According to L. Dyko (1977), the operator "It is not enough to know that the object is illuminated and visible, he must be able to assess the quality of the lighting, understand how the light flux falls, what is the shape of the shadow, what contrasts have developed, etc." (p.106). Complementing the author, it is worth noting that it is important for an artist not only to be technically advanced and know the techniques of using sources, but also to be able to present this knowledge artistically.

Contrasts play an important role in creating a film frame. They are both soft and hard. Their degree depends on the level of illumination. With hard rays directed at the object, we get a strong contrast due to deep shadows. With soft lighting, there is a smooth transition from light to dark. Thus, the contrast is reduced. Johannes Itten (1975) says: "It is important to feel how much darker the background should be so that the circle appears white" (p.17). The operator must develop the skills of

creating a contrasting image until it is created not only by light but also by colour. Each of the methods is irreplaceable in creating an effective light pattern that conveys the mood in the future movie.

Director Louis Delluc (1924) advises young filmmakers not to chase strong contrasts. According to him, in such photographs "the sun eats the tree trunks, cuts the green shadow of the leaves, the rivers seem like pitiful streams" (p.46). The author suggests moving the shooting to spaces dominated by halftones, where the illusion is created that the line separating the sea and the sky is disappearing, to places where smooth colour gradients dominate, not contrasts (Delluc, 1924, p.46).

It is appropriate to note that "The entire shooting time of the day can be divided into several periods, each of which has its lighting characteristics and allows getting a unique colour of the picture" (Dyko, 1977, p.116), thus agreeing with the opinion of the author, it is worth paying attention to the film *The Legend of Hugh Glass* or better known as *The Revenant* (2015, directed by Alejandro González Iñárritu, cinematographer Emmanuel Lubecki). The filming of the above film, lasted 11 months. Filming of individual scenes by creators was postponed for several weeks to wait for the right weather and light pattern, the colour of the sky and other factors that were important for creating a shot. This was done to emphasize the emotional state of the hero. The film *The Revenant* would not have achieved popularity if it had a primitive, unremarkable, nature of filming, cutting the budget and filming time, without prior planning and preparation, etc. Each frame carries the baggage of knowledge and experience that artists applied during the creation of a visual work.

The cameraman's task, as a creator, is to create a visual image with the help of technical means, to convey its atmosphere according to the mood and character of the middle of the frame, and to enhance it with light and angles. Young artists, usually in pursuit of a beautiful picture, add too many special effects, which distort the future film. An experienced cameraman must understand the mood of a particular shot and either enhance the image with expressive means or not prevent the picture from "breathing" with what is inherent to it: highlights, light or twilight and unfinished details. All this creates an atmosphere and, as a result, creates a sense of presence in the viewer. Thus, L. Dyko (1962) says: "The highest task of a photographer's work with light is to use a light pattern to express the meaning of what is happening. Solving this task, the photographer in some cases chooses, in others specially creates lighting conditions that help convey content, saturate the picture with mood" (p.55).

It is also appropriate to note that when creating a film image, it is important to win the attention of the viewer, for this it is necessary to direct his gaze to the necessary point. As A. Golovnya (1965) notes, "It is completely wrong to believe that the viewer must choose the object of attention in the frame" (p.90). Both the director and the cameraman have a range of techniques for solving this issue. The light solution comes in handy again. The artist can emphasize a specific point in the frame, the background, an object or a person by increasing the brightness. As a result of directing the device to, for example, the eyes, and leaving the rest of the frame in the shadows, an accent is created, where the viewer turns his gaze.

The film *Kill Bill* should be mentioned again, the cameraman has an arsenal of

techniques for creating an accent. In the scene where the main character's legs fail, the operator decides to draw attention to them with the help of composition. It can also be emphasized by applying framing and shooting a close-up. But it is worth noting the lighting. Let's recall the scene where the main character stands surrounded by two dozen people with whom she will have a battle. The DOP decides to clearly outline with a diode tape the place where she is standing. The rays also fall on the bodies of the people she killed. All this is the creation of accents that the operator selects to appeal to the audience.

Conclusions

Cinematography depicted in films 100 years ago, or just two, proves that the presentation of visual material using lighting schemes is dominant in the making of cinema. Such films still keep the audience close to the screens. The reason for this is the careful preparation when creating each shot, one of which artists can spend several weeks shooting.

There will be not enough theoretical material in the study of peculiarities and difficulties in working with light, but this article gives an understanding of where to draw the most attention and work in practice. Only working on mistakes will allow a beginner to understand how to use it and what effect it can create.

Mastery and manipulation of light is the most demanding skill in any cameraman's arsenal. With the help of this knowledge, the artist will be able to create an image emphasizing the director's intention, the character of the main character, will be able to convey his emotional state, etc. The cameraman is the eyes of the viewer and it is he who visualizes the story.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Александров, Г., 1976. *Эпоха кино*. Москва: Политиздат.
- Аристарко, Г., 1966. *История теорий кино*. Москва: Искусство.
- Базен, А., 1972. *Что такое Кино?* Москва: Искусство.
- Брюховецька, Л., 2011. *Кіномистецтво*. Київ: Логос.
- Геннар, М., 2016. Світло як естетичний фактор у кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 18, с.99-103.
- Головня, А.Д., 1965. *Мастерство кинооператора*. Москва: Искусство.
- Деллюк, Л., 1924. *Фотогения*. Перевод Т.И. Сорокина. Москва: Новые вехи.
- Дыко, Л.П. и Головня, А.Д., 1962. *Фотокомпозиция*. Москва: Искусство.
- Дыко, Л.П., 1977. *Беседы о фотомастерстве*. Москва: Искусство.
- Кракауер, З., 2009. *Від Калігарі до Гітлера - психологічна історія німецького кіно*. Переклад з німецької І. Андрущенко. Київ: Грані-Т.
- Лотман, Ю. та Цивян, Ю., 1994. *Диалог с экраном*. Таллин: Александра.
- Садуль, Ж., 1961. *Всеобщая история кино*. Москва: Искусство. Т.3. Кино становится искусством 1914-1920.
- Трюффо, Ф., 1987. *Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни*. Москва: Радуга. Форестье, Л. П., 1945. *Великий немой: воспоминания кинооператора*. Москва: Госкиноиздат.
- Brown, B., 2011. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. 2nd ed. Waltham: Focal Press. Vol. 1.
- Deleuze, G., 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by H. Tomlinson and B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hunter, F., Biver, S. and Fuqua, P., 2011. *Light Science & Magic: An Introduction to Photographic Lighting*. 4th ed. Waltham: Focal Press.
- Itten, J., 1975. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: Wiley.
- Kilpatrick, D., 1984. *Light and Lighting*. London: Focal Press
- Kovsh, O. and Dziuba, M., 2022. Symbolism of Color in Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5(2), pp.207-215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269532>
- Parkinson, D., 1996. *History of Film (World of Art)*. London: Thames & Hudson.
- Timlin, E., Didenko, M. and Savchin, V., 2022. The Role of Cameraman in the Shooting of Commercials. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5(2), pp.216-223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269536>

REFERENCES

- Aleksandrov, G., 1976. *Epokha kino* [The Age of Cinema]. Moscow: Politizdat.
- Aristarko, G., 1966. *Istoriia teorii kino* [A History of Film Theories]. Moscow: Iskusstvo.
- Bazen, A., 1972. *Chto takoe Kino?* [What is Cinema?]. Moscow: Iskusstvo.
- Briukhovetska, L., 2011. *Kinomystetstvo* [Film art]. Kyiv: Lohos.
- Brown, B., 2011. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. 2nd ed. Waltham: Focal Press. Vol. 1.
- Deleuze, G., 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by H. Tomlinson and B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Delluc, L., 1924. *Fotogeniia* [Photogenia]. Translation by T.I. Sorokina. Moscow: Novye vekhi.
- Dyko, L.P. and Golovnya, A.D., 1962. *Fotokompozitsiia* [Photocomposition]. Moscow: Iskusstvo.
- Dyko, L.P., 1977. *Besedy o fotomasterstve* [Conversations about photographic craftsmanship]. Moscow: Iskusstvo.
- Forestier, L.P., 1945. *Velikii nemoi: vospominaniia kinooperatora* [The Great Silent: Memoirs of a Cinematographer]. Moscow: Goskinoizdat.
- Gennar, M., 2016. Svitlo yak estetychnyi faktor u kinematohrafi [Light as an aesthetic factor in cinematography]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 18, pp.99-103.
- Golovnya, A.D., 1965. *Masterstvo kinooperatora* [The skill of a cinematographer]. Moscow: Iskusstvo.
- Hunter, F., Biver, S. and Fuqua, P., 2011. *Light Science & Magic: An Introduction to Photographic Lighting*. 4th ed. Waltham: Focal Press.
- Itten, J., 1975. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: Wiley.
- Kilpatrick, D., 1984. *Light and Lighting*. London: Focal Press.
- Kovsh, O. and Dziuba, M., 2022. Symbolism of Color in Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5(2), pp.207-215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269532>
- Krakauer, Z., 2009. *Vid Kaligari do Hitlera - psykholohichna istoriia nimetskoho kina* [From Caligari to Hitler - a psychological history of German cinema]. Translated from the German by I. Andrushchenko. Kyiv: Hrani-T.
- Lotman, Iu. and Tcivian, Iu., 1994. *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallin: Aleksandra.
- Parkinson, D., 1996. *History of Film (World of Art)*. London: Thames & Hudson.
- Sadul, Zh., 1961. *Vseobshchaia istoriia kino* [General history of cinema]. Moscow: Iskusstvo. Vol. 3. Kino stano-vitsia iskusstvom 1914-1920 [Cinema becomes art 1914-1920].
- Timlin, E., Didenko, M., and Savchin, V., 2022. The Role of Cameraman in the Shooting of Commercials. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5(2), pp.216-223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269536>
- Truffaut, F., 1987. *Triuffo o Triuffo. Filmy moei zhizni* [Truffaut on Truffaut. Movies of my life]. Moscow: Raduga.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ОСВІТЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ ЗЙОМКИ КІНОФІЛЬМУ

Алла Медведєва^{1а}, Олександра Рослякова^{2б}

¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: sahasm46@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3726-9858

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

^б Київський університет культури, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – проаналізувати роль освітлення в процесі зйомки кінофільму та окреслити основні аспекти впливу щодо якості створення кінозображення. Встановити роль використання різноманітних джерел освітлення під час створення аудіовізуального продукту. Виокремити особливості роботи з різноманітним освітленням. Довести важливість уміння користуватись джерелами світла в натурних і павільйонних локаціях. Визначити основні чинники, які впливають на якість створення візуального матеріалу. **Методи дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний – аналіз кінофільмів, наукових публікацій з теми дослідження; узагальнення – вплив освітлення на якість візуального матеріалу; визначення взаємозалежності (світла, часу доби та допоміжних предметів, які впливають на створення кадру); емпіричний – систематизація власного досвіду, визначення взаємовпливу освітлення та якості візуального матеріалу. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано складники, які впливають на якість створення візуального зображення; проведено детальний аналіз взаємозалежності часу доби та освітлення в натурних умовах, які формують схему освітлення; за допомогою теоретичного аналізу кінофільмів визначено чинники, які впливають на якість візуального матеріалу. **Висновки.** У статті проаналізовано основні прийоми операторської роботи в процесі створення аудіовізуальних творів. Розглянуто поняття композиції кадру та майстерності передачі емоційного стану. Детально розглянуто використання різноманітних джерел освітлення на природних і штучних локаціях. Ґрунтуючись на аналізі аудіовізуальних продуктів провідних майстрів, доведено важливість уміння використання різних типів джерел освітлення. Сформовано перелік специфічних особливостей використання різних типів освітлення та окреслено ключові чинники, які мають прямий вплив на якість створення аудіовізуального твору.

Ключові слова: світло; тінь; зображення; оператор; контраст; об'єкт; кінофільм



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289313

УДК 621.397.13:778.5(091)

**КОРОТКА ТЕХНІЧНА ІСТОРІЯ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ
ЕЛЕКТРОМЕХАНІЧНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ****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:**

електромеханічне
(механічне)
телебачення;
1840–1930 рр.;
аудіовізуальна
екосистема;
аудіовізуальні
параметри;
телевізійна трансляція;
«диск Ніпкова»;
рухомі зображення

Анотація

Мета дослідження – схарактеризувати найважливіші віхи технічної історії та аудіовізуальні параметри електромеханічного (механічного) телебачення 1840–1930-х рр. як аудіовізуальної екосистеми. **Методологія дослідження.** У статті використано, по-перше, екосистемний підхід, що дав змогу кваліфікувати телебачення як мережеву аудіовізуальну екосистему з внутрішньою динамікою та зовнішніми інтеракціями, по-друге, медіаархеологію як галузь, за допомогою якої здійснено спробу осмислити ранній етап та електромеханічні практики телебачення крізь призму технічної історії, і, по-третє, загальнонаукові методи аналізу та синтезу, індукції та дедукції, узагальнення та абстрагування під час роботи з теоретичним матеріалом. **Наукова новизна.** У статті вперше комплексно та на належному теоретичному рівні розглянуто найважливіші віхи в розвитку електромеханічного (механічного) телебачення окресленого періоду та його аудіовізуальні параметри. **Висновки.** Доведено, що впродовж 40 років, – з моменту отримання патенту на «диск Ніпкова» у 1885 р. до першої публічної демонстрації телевізійних рухомих зображень шотландським винахідником Джоном Логі Бердом у 1925 р., – електромеханічне телебачення пройшло стрімкий і дуже важливий шлях від трансляції статичної картинки (аналог фотографії) до передачі рухомого зображення (аналог кіно). Обґрунтовано, що попри численні експерименти, спрямовані на «колаборацію» засобів збереження та передачі (телеграф, радіо, телефон) звуку та зображення, ранні механічні телетрансляції залишалися німими та чорно-білими. Наголошено, що подальший технічний розвиток та удосконалення аудіовізуальних параметрів механічного телебачення спричинили поглиблення аудіовізуального синтезу в галузі та її трансформацію, унаслідок чого спочатку з'явилися електромеханічні та електронні системи з можливістю збереження кольорового зображення, а згодом системи регулярного та кабельного телемовлення.

Як цитувати:

Печеранський, І., 2023 Коротка технічна історія та аудіовізуальні параметри електромеханічного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (2), с.263-276.

Формулювання проблеми

Телебачення (далі – ТБ) є мережевою аудіовізуальною екосистемою, що сформувалася у першій половині ХХ ст. і завдяки технологічній еволюції та науково-технічним відкриттям пройшла шлях від електромеханічних практик до цифрового та інтернет-формату, ТБ з високою роздільною здатністю та чіткістю (High-definition television, HDTV) та різних реаліті-шоу, отримуючи дедалі більше можливості змінювати та реконфігурувати реальність, яка транслюється. У ролі екосистеми ще на «ранньому» етапі свого становлення, ТБ перебувало в тісній колаборації (collaboration), як вищій інтерактивній формі кооперації, з іншими екосистемами (кіно та радіо), під час якої був створений спільний простір організації регулювання технологічних взаємодій і напрямів діяльності, що в майбутньому призвело до появи аудіовізуальних індустрій як мережі інноваційних екосистем.

Звернувшись до мистецтвознавчих студій в українському аудіовізуальному дискурсі на сучасному етапі, помічаємо, що переважна більшість робіт і розвідок, присвячених ТБ, сфокусована на тенденціях, характеристиках і стандартах цифрових практик, інтернет-ТБ, «нових медіа» чи стримінгових платформ, а про аналогове чи електромеханічне ТБ можна дізнатися лише зі сторінок навчальних видань, де йдеться про розвиток цієї галузі, або ж з коротких ретроспективних екскурсів телевізійників-практиків,

що розглядають окремі сучасні телевізійні технології та намагаються продемонструвати їхню відмінність від того, що було в минулому. Але чи дійсно ранній період в історії телемистецтва та телеіндустрії є настільки розкритим в українській науці, що більшість приймає інформацію про нього як доконаний факт? Чи осмислений і відрефлексований він у нашому науковому дискурсі, зважаючи на специфіку аудіовізуальної природи ТБ та історичну континуальність цієї аудіовізуальної практики? *Ante victoriam epotium ne canas!* Саме цим крилатим виразом хочеться відреагувати на ту ситуацію, яка склалася, і наголосити на актуальності та перспективах подальших студій у цьому напрямі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Окремі аспекти та сторінки з історії ТБ кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. свого часу висвітлювалися в публікаціях В. Зворикіна і Г. Мортон (Zworykin and Morton, 2013), Р. В. Макларена (MacLaurin, 1971), Б. Вінстона (Winston, 1986), А. Абрамсона (Abramson, 1987; 1995), Дж. Лендаро (Lendaro, 1995), Дж. і М. Шиєрсів (G. Shiers and M. Shiers, 1997), Р. Ч. Александра (Alexander, 2000), Д. Сташоуєра (Stashower, 2002), Р. В. Бернса (Burns, 1986; 1998; 2000; 2008), Г. Гарта (Hart, 2010) та ін. Історіографічний аналіз цих робіт, включно з публікаціями інших авторів у *The New York Times*, *Radio News*, *BBC* тощо та патентами і нормативними актами,

пов'язаними з розвитком галузі в цей період, ще чекають на своїх дослідників. Водночас вивчення та осмислення раннього періоду розвитку ТБ як аудіовізуальної практики в західній науці продовжилося. Серед останніх досліджень і публікацій зазначимо розвідки таких авторів, як Р. Курін (Kurin, 2017), який розглядає зв'язок радіо та телебачення в контексті історії електронних комунікацій першої половини ХХ ст., С. Мюррей (Murray, 2018), яка досліджує технічну історію ТБ за допомогою медіаархеології, Л. Мікос (Mikos, 2019), який вивчає ранній етап як необхідну передумову формування ТБ в ролі трансмедійного середовища, чи Д. Галілі (Galili, 2020), який пропонує ґрунтовне дослідження ТБ 1878–1939-х років як «передачі рухомого зображення», та С. Арнольд (Arnold, 2022), яка розглянула участь жінок-технічних робітниць у «експериментах» на телебаченні США у 1940-х рр.

Щодо спроб українських авторів розкрити та схарактеризувати ранній період в історії ТБ, то, на жаль, вони не такі чисельні, як в зарубіжній традиції. Так, С. Горевалов і Г. Десятник (2014) у навчальних виданнях розкривають екранну специфіку, функції та основні етапи становлення ТБ (Десятник, 2012). Короткі історичні екскурси зустрічаємо і в освітньому курсі З. Алфьорової та Г. Старкової (2016). Винятком із правил є кваліфікаційне дослідження О. Вісин (2012), присвячене винахідницькій і експериментально-конструкторській роботі Б. Грабовського та його внеску в появу електронного ТБ, а також стаття про становлення та динаміку розвитку американської телеіндустрії у 20–50-х рр. ХХ ст. (Печеранський, 2022).

Мета статті – схарактеризувати найважливіші віхи технічної історії та аудіо-

візуальні параметри електромеханічного (механічного) ТБ 1840–1930-х рр. як аудіовізуальної екосистеми.

Основний матеріал дослідження

Передісторія появи ТБ пов'язана з першими спробами передати зображення на відстань, що суто технічно базувалися на механіці. Все почалося з систем факсимільної передачі фотографій методами механічного сканування зображень на початку ХІХ ст. Шотландський винахідник та інженер Александр Бейн працював над експериментальним факсимільним апаратом впродовж 1843–1846-х рр. Він використав годинник для синхронізації руху двох маятників, щоб сканувати повідомлення рядок за рядком. Для трансмісії вчений застосував металеві штифти, розташовані на циліндрі з ізоляційного матеріалу. Електричний зонд, який передавав імпульси «вмикання-вимкнення», сканував штифти. Повідомлення було відтворено приймальною станцією на електрохімічно чутливому папері завдяки обробці хімічним розчином, що А. Бейн використовував для хімічного телеграфу. Трансмістер і приймач були з'єднані п'ятьма дротами (Om Books Editorial Team, 2017). У 1850 р. він подав заявку на вдосконалену версію, але було запізно, оскільки двома роками раніше (у 1848 р.) британський фізик Фредерік Бейквелл, удосконаливши пристрій А. Бейна, отримав патент на покращену версію телеграфу («image telegraph»). Згодом він показав робочу лабораторну версію удосконаленого факсимільного апарату на Всесвітній промисловій виставці 1851 р. у Лондоні (Coopersmith, 2014). Звісно, лабораторні механізми А. Бейна та Ф. Бей-

квелла були важливими починаннями, проте відтворювали зображення низької якості, адже передавач і приймач ніколи не були надійно синхронізовані.

Базуючись на попередніх експериментах А. Бейна та Ф. Бейквелла, спрямованих на створення електричної телеграфної системи, у 1855 р. італійський абат і фізик Джованні Казеллі розробив перший практичний електромеханічний телефакс, який він назвав «пантелеграфом» (італ. «pantelegrafo»). Він використовувався на телеграфних лініях Париж-Ліон-Марсель з 1860 по 1870 рр., щонайменше за 11 років до появи телефонів, передаючи рукописні тексти, підписи та малюнки площею до 150 мм × 100 мм (5,9 дюйма × 3,9 дюйма). Система Дж. Казеллі була здатна дистанційно відтворювати будь-які знаки (символи, рядки, зображення ліній) через сканування послідовних рядків, як це зараз на ТБ, але з низькою швидкістю. Тому його також називали універсальним телеграфом (Zons, 2015).

Також кілька слів треба сказати про винахід англійського інженера-електрика Віллоубі Сміта, який під час своїх досліджень виявив, що провідність селенових стрижнів істотно збільшується під впливом сильного світла. Ці проби він описав у статті «Електричні властивості селену і вплив світла на нього», представленій 12 лютого 1873 р. Society of Telegraph Engineers. Коротке резюме «Вплив світла на селен під час проходження електричного струму» опубліковано в номері Nature за 20 лютого того ж року (Effect of Light, 1873). Це відкриття призвело до винаходу фотоелементів, зокрема й тих, що використовувалися в перших телевізійних системах.

Проте реальним кроком вперед був «диск Ніпкова». Йдеться про пристрій

для механічного сканування, розроблений німецьким інженером Паулем Юліусем Ніпковим у 1884 р. в Берліні і запатентований наступного року (Konrad, 2015). Це перфорований і непрозорий диск діаметром до 50 см з нанесеними по спіралі Архімеда отворами та силіконовими осердями, що обертався й розкладав зображення на елементи (іноді його також називають «електричним телескопом»). Якість зображення була дуже поганою, – видно лише силуети і гру тіней, – але розрізнити, що саме показують, було можливо. З цим винаходом асоціюється становлення механічного або оптико-механічного ТБ, передумови якого вбачають у ньютонівській механіці XVII ст.

«Диск Ніпкова» був покладений в основу практично всіх механічних систем телевізорів, але він скоріше працював як фототелеграф, що містить в передісторії ТБ історію телеграфу та історію фотографії (ці зв'язки – предмет окремих розвідок і досліджень в майбутньому). Якщо телеграф передавав по дротах за допомогою електрики сигнали у вигляді умовних знаків, а фотографія – зберігала й тиражувала нерухоме зображення, то «диск Ніпкова» транслював нерухоме зображення, але не зберігав його. Попри те, що Ніпкову не вдалося створити робочої моделі системи, варіації «растеризатора зображень» ("image rasterizer") були вкрай поширеними (G. Shiers and M. Shiers, 1997).

Як відомо, перша пряма трансмісія зображень була проведена Ж. Ріньо та А. Фурньєром в Парижі у 1909 р. Для цього була використана матриця з 64 селенових комірок, підключених до механічного комутатора, котра слугувала електронною сітківкою. У при-

ймачі через електрооптичний ефект Керра (Weinberger, 2008) моделювалося світло, а дзеркала, розміщені під різними кутами та прикріплені до краю диска, що обертася, сканували модульований промінь на екран дисплея. Синхронізація регулювалася окремою схемою. Роздільної здатності 8x8 пікселів було достатньо для чіткої передачі окремих літер алфавіту, при цьому оновлене зображення передавалося по кілька разів щосекунди (Varigny, 1909; J.-B. Vaultier and F. Vaultier, 2009). А у 1911 р. Борис Розінг і його учень Володимир Зворикін створили систему, яка використовувала механічний дзеркально-барабанный сканер для передачі дротами на «трубку Брауна» (електронно-променеву трубку чи «CRT»), за словами останнього, «дуже грубих зображень». Унеможливлювали рухливість зображень сповільнена селенова комірка та «недостатня чутливість» сканера (Burns, 1998).

У 1921 році французький винахідник Едуард Белін надіслав перше зображення через радіохвилі, використавши білінограф (Bélinographe). Так само, у 20-х рр. минулого століття шотландський винахідник Джон Логі Берд почав застосовувати «диск Ніпкова» у своїх прототипах відеосистем. 25 березня 1925 р. дослідник провів першу публічну демонстрацію телевізійних рухомих зображень у лондонському універмазі Selfridges: оскільки людські обличчя не мали необхідної контрастності, він показав по ТБ манекена на ім'я «Stooky Bill», намальоване та рухоме обличчя якого мало більший контраст (Current Topics and Events, 1925). 26 січня 1926 р. Дж. Берд продемонстрував членам Королівського інституту трансляцію по радіо зображення

рухомого обличчя з частотою кадрів 12,5 Гц, що вважається першою у світі публічною телевізійною демонстрацією, яка презентує світло, тінь і деталі (Dinsdale ed., 1928), тоді як деякі історики телемовлення саме цю дату вважають днем народження ТБ.

Шотландський винахідник використав «диск Ніпкова» для сканування та віддзеркалення зображення. Яскраво освітлений об'єкт розміщувався перед «диском Ніпкова», який обертася, з лінзами, що переміщували зображення через статичний фотоелемент. Комірка з сульфідом талію, розроблена Теодором Кейсом у США, виявляла світло, відбите від об'єкта, і перетворювала його на пропорційний електричний сигнал. Це передавалося за допомогою АМ-радіохвиль до приймача, де відеосигнал спрямовувався на неонове світло за другим «диском Ніпкова», що обертася синхронно з першим. Цікаво, що яскравість неонові лампи змінювалася пропорційно яскравості кожної плями на зображенні. Після проходження кожного отвору в диску відтворювалося одне розгортання зображення. Диск Дж. Берда мав 30 отворів, що генерувало зображення з 30 лініями сканування, яких було достатньо для розпізнавання людського обличчя.

У 1927 р. Дж. Берд передав сигнал через 438 миль (705 км) телефонною лінією між Лондоном і Глазго (John Logie Baird, 2014). Вже наступного року компанія Берда (Baird Television Development Company/Cinema Television) транслювала перший трансатлантичний телесигнал між Лондоном і Нью-Йорком. 1929 року вчений став учасником першої експериментальної служби механічного ТБ у Німеччині, а у листопаді цього ж року він

спільно з Бернаром Натаном з Pathé заснував першу у Франції телекомпанію Télévision-Baird-Natan. Після першої дистанційної трансляції «Дербі» (1931) він продемонстрував ТБ із застосуванням ультракоротких хвиль у 1932 р., а у 1936-му механічна система Дж. Берда досягла піка роздільної здатності у 240 ліній на телепередачах BBC, при цьому не сканувала безпосередньо телевізійну сцену. Замість цього знімали на 17,5 мм плівку, котру швидко проявляли та сканували, поки вона була ще вологою (Burns, 2000).

У цей період також варто зазначити діяльність американського винахідника Чарльза Френсіса Дженкінса, який ще у 1913 р. опублікував статтю «Motion Pictures by Wireless», і лише у грудні 1923 р. за участі свідків передав рухомі зображення силуетів, а 13 червня 1925 р. публічно представив синхронну передачу силуетних картинок (Merritt, 2012). Цього ж року Ч. Дженкінс за допомогою «диска Ніпкова» передав зображення силуету рухомого іграшкового вітряка на відстань 5 миль (8 км) із військово-морської радіостанції в Меріленді до своєї вашингтонської лабораторії, використавши дисковий сканер з лінзами з роздільною здатністю 48 ліній (Glinsky, 2000). 30 червня 1925 р. йому було видано патент США № 1 544 156 («Transmitting Pictures over Wireless») (Case Files, n.d.).

Ще одна демонстрація механічного ТБ відбулася 7 квітня 1927 р. завдяки Герберту Е. Айвзу та Френку Грею з Bell Telephone Laboratories. Їхня телесистема з віддзеркаленням світла передбачала малий і великий екрани для перегляду. Так, маленький приймач мав екран 2 дюйми завширшки і 2,5 дюйма заввишки (5 на 6 см), тоді як у вели-

кого ширина екрана була 24 дюйми, а висота – 30 дюймів (60 на 75 см). Обидва відтворювали досить точні монохроматичні рухомі зображення. З картинками та декораціями був синхронізований звук. Система Г. Айвза та Ф. Грея транслювала зображення спочатку через мідний дріт з Вашингтона до Нью-Йорка, а потім за допомогою радіо з Віппані, Нью-Джерсі. Глядачі не помітили якісної відмінності між двома способами передачі. Промінь сканера, який мав диск з 50 апертурами, освітлював предмети, а сам диск обертвся зі швидкістю 18 кадрів за секунду, фіксуючи один кадр приблизно кожні 56 мілісекунд. Приміром, сучасні системи зазвичай передають 30 або 60 кадрів за секунду, або один кадр кожні 33,3 або 16,7 мілісекунди. А. Абрамсон (Abramson, 1987) писав, що це одна з найкращих демонстрацій механічної телевізійної системи за всю історію, і мине кілька років, перш ніж інша система зрівняється з нею за якістю зображення.

13 січня 1928 р. розпочала трансляцію перша у світі експериментальна телевізійна станція W2XCW з заводу General Electric у Скенектаді (США) і була на той час відома, як «WGY Television». Мала доволі обмежений графік: 30 кВт на 2,1-2,2 МГц (відео) і 92 метри (приблизно 3,258 МГц) (аудіо), транслюючи 24 вертикальні лінії роздільної здатності зі швидкістю 20 кадрів за секунду. Пізніше була однією з тих телестанцій, які отримали ліцензію на комерційне мовлення до кінця Другої світової війни. Назва W2XCW зникає приблизно в 1932 р. паралельно з початком передачі звуку на коротких хвилях, коли запрацював один із передавачів W2XAF для подальших телевізійних експериментів,

які тривали впродовж 1930-х рр. Наприкінці десятиліття General Electric об'єдналася з експериментальними мовниками, щоб прийняти повністю електронний телевізійний стандарт, створений RCA, а у 1938 р. компанія оголосила про плани побудови та експлуатації окремої телевізійної станції, подавши заявку на отримання ліцензії Federal Communications Commission. У 1939 р. назва змінюється на W2XB, а трансляція починається у діапазоні VHF, використовуючи канал шириною 6 МГц та покращену роздільну здатність (поступове збільшення від 343 до 441 – 525 ліній). У 1942 р. General Electric припиняє експериментальне мовлення та починає комерційне програмування, в чергове змінюючи назву на WRGB на честь електрика Уолтера Ренсома Гейла Бейкера, власне, під якою вона відома і до сьогодні.

Повертаючись до 20-х рр., відзначимо роботу Леона Термена, який працював у СРСР і розробляв ТБ на основі дзеркального барабана, починаючи з роздільної здатності 16 рядків у 1925 році, а потім з 32 і зрештою 64 рядків, використавши при цьому черезрядкову розгортку у 1926 р. У червні цього ж року на публічному засіданні Ради фізико-механічного факультету Політехнічного інституту під час захисту дипломного проєкту на тему оригінального телепристрою, а 7 червня 1927 р. на міжнародній музичній виставці у Франкфурті-на-Майні дослідник спроектував майже синхронні рухомі зображення на екран площею 5 квадратних футів (0,46 м²) (Glinsky, 2000).

Приблизно в той самий період японський винахідник Кендзіро Такаянагі з технічного коледжу Хамамуцу студіює статті про нову технологію у фран-

цузькому журналі й у 1924 р. починає експерименти з механічним ТБ. Він розробив систему, схожу на систему Дж. Берда, використавши «диск Ніпкова» для сканування об'єкта та генерування електричних сигналів. Але, на відміну від Дж. Берда, К. Такаянагі зробив важливий крок, використавши електронно-променеву трубку для відображення отриманого сигналу. Проби з передачею на відстані японського ієрогліфа (Abramson, 1987) закінчуються появою першого «повністю електронного» телевізора. 25 грудня 1926 р. вчений продемонстрував телевізійну систему з роздільною здатністю 40 рядків і диском сканером Nipkow і CRT-дисплеєм. Це сталося за кілька місяців до демонстрації Філо Т. Фарнсвортом своєї першої цілком електронної системи в Сан-Франциско 7 вересня 1927 р., для якої не потрібен був «диск Ніпкова». Сьогодні прототип К. Такаянагі знаходиться в Меморіальному музеї його імені в Університеті Сідзуока. Важливо зауважити, що станом на 1927 р. він покращив роздільну здатність до 100 рядків і цей результат залишався еталонним до 1931 р. (Forrester, 2010), а також до 1928 р. першим передав людські обличчя у напівтонах. Його робота вплинула на пізній період творчості В. Зворикіна (Abramson, 1995). Надалі розробки К. Такаянагі виробничої моделі були зупинені Головнокомандувачем союзними окупаційними військами Дугласом МакАртуром після Другої світової війни (The Dawn of TV Broadcasting in Japan, 2003).

Важливий коментар знаходимо у Д. Макліна (McLean, 2000), який наголошував, що оскільки диски передбачають обмежену кількість отворів, а диски великого діаметра стали

непрактичними, роздільна здатність зображення в рамках механічних телевізійних трансляціях була відносно низькою, коливаючись приблизно від 30 до 120 рядків або на кшталт того. Незважаючи на це, технологічна еволюція покращувала якість зображення 30-лінійних передач і до 1933 р., приміром, британські трансляції за допомогою системи Дж. Берда досягли бажаної чіткості. В 1935 р. у Берліні Reichs-Rundfunk-Gesellschaft провело випробування 180-лінійного мовлення за допомогою передавача потужністю 16 кВт. Трансляція тривала три дні на тиждень по півтори години щодня з частотами звуку/відео 6,7 м і 6,985 м (Herbert, 2004). Схожі 180-лінійні системи були запущені у 1935 р. паралельно в Парижі Compagnie des Compteurs (CDC) та Peck Television Corp. на станції VE9AK у Монреалі (Канада).

На відміну від фотографії та кіно, механічне ТБ не давало змоги зберігати зображення, але могло транслювати його до приймаючого пристрою, що дозволяло бачити це зображення на відстані. Всього за 40 років (з 1885 по 1925) воно пройшло шлях від передачі нерухокої «картинки» (аналог фотографії) до передачі рухомого зображення (аналог кіно). Якщо фото- та кінозображення могло передавати певні моменти, які вже відбулися відносно того часопростору, в якому перебував глядач, то телевізійне зображення глядачі могли сприймати лише в real-time, тобто у момент трансляції. А все тому, що для фіксації зображень за допомогою фотографії та кіно потрібен спеціальний матеріальний носій (фотопласстинка та фотопапір чи кіноплівка), який переміщується і забезпечує численні відтворення зображення на різних конкретних носіях, необмежене тиражу-

вання та збереження. На відміну від цього, телевізійне зображення могло одночасно надходити в будь-яку кількість приймачів (зокрема і домашніх телевізорів), але не зберігалось (така можливість вперше з'явиться лише завдяки відеоманітофону). Виконуючи роль транслятора, ТБ створило умови для залучення в формат телемовлення як раніше відзнятих кінофільмів (німих), так і спеціально підготовлених для телепоказу (кінохроніки, документальні фільми тощо), хоча маленький розмір телеекрана та погана якість зображення заважали перегляду.

Ще певну розбіжність між ТБ і кіно та фотографією можна провести на основі теорії «холодних» та «гарячих» медіа М. Маклюена, яка є авторською рецепцією дихотомії К. Леві-Строса (холодні та гарячі суспільства). Йдеться про відмінність, з одного боку, між друком, фотографією, радіо та кіно, які він зраховує до «гарячих» медіа, та, з іншого, мовою, мультфільмами, телефоном і ТБ, котрі він кваліфікує як «холодні» медіа. Різні медіа передбачають різний ступінь участі людини: «гарячі» посилюють одне єдине відчуття настільки, що не потрібно докладати особливих зусиль, натомість «холодні» потребують більше зусиль від глядача, щоб зрозуміти та запам'ятати. «Будь-яке гаряче середовище передбачає меншу участь, ніж холодне, як лекція вимагає менше участі, ніж семінар, а книга – менше за діалог» (McLuhan, 1964). Якщо фотографія та кадри кінофільму виникають як фізико-хімічна реакція на поверхні плівки, покритої особливою емульсією, то «бачення картинки» на екрані ТБ – результат «механіки зору». Під час кінофільму людина сприймає рух завдяки тому, що сітківка ока після зникнення картини на екрані кіль-

ка миттєвостей ще зберігає її відбиток, а в телевізорі промінь світла так швидко пробігає по екрану, що генеровані ним окремі крапки сприймаються оком як ціле зображення. Хоча сам М. Маклюен визнавав те, що ТБ з часом ставало все «гарячіше», особливо з 1960-х рр., адже технічна якість зображення покращувалася. Критики ж його теорії стверджували, що вона реїфікує (матеріалізує) медіа: ступінь залученості аудиторії залежить не від самих медіа (хоча характеристики відіграють все ж роль), а від контенту і способів використання в певному контексті.

Висновки

Отже, біля витоків ТБ як індустрії та мережевої аудіовізуальної екосистеми знаходилися винаходи та відкриття (системи факсимільної передачі фотографій методами механічного сканування зображень, фотопровідність селену, кіно, «диск Ніпкова»), що уможливили найбільш ранній його етап – механічне або оптико-механічне ТБ, передумови якого вбачають у ньютонівській механіці XVII ст. Впродовж 40 років, – з моменту отримання патенту на «диск Ніпкова» у 1885 р. до першої публічної демонстрації телевізійних рухомих зображень у лондонському універмазі шотландським винахідником Джоном Логі Бердом 25 березня 1925 р., – воно пройшло стрімкий і дуже важливий шлях від трансляції статичної картини (ана-

лог фотографії) до передачі рухомого зображення (аналог кіно). Окрім згаданих винаходів, механічне ТБ «увібрало» в себе засоби збереження (чорнобілі фотографії та кіно, фонограф, грамофон тощо) і передачі (телеграф, радіо, телефон) звуку та зображення. Незважаючи на спроби збагатити його звуком і кольором, ранні механічні телетрансляції залишалися німими та чорно-білими. Подальший технічний розвиток та удосконалення аудіовізуальних параметрів механічного ТБ (Ч. Ф. Дженкінс, К. Такайнагі, Л. Термен, Г. Е. Айвз та Ф. Грей, В. Зворикін та ін.) зумовили поглиблення аудіовізуального синтезу в галузі та її трансформацію, унаслідок чого спочатку з'явилися електромеханічні й електронні системи ТБ з можливістю збереження кольорового зображення, а згодом системи регулярного та кабельного телемовлення. Це свідчить про своєрідну суцесію та динаміку цієї аудіовізуальної екосистеми, яка продовжує поступ і збагачення завдяки взаємобміну контентом і технологіями з іншим аудіовізуальними екосистемами вже на сучасному етапі.

Перспективні напрями подальших досліджень: конкуренція електронного та механічного (електромеханічного) ТБ, становлення і розвиток системи регулярного телерадіомовлення у зв'язку з експериментальним ТБ у США та Європі, поява кабельно-супутникового ТБ, застосування цифрових технологій в ТБ у 1970–1990-х рр. та ін.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Алфьорова, З.І. та Старкова, Г.В., 2016. *Історія кінематографа і телебачення*. Харків: Харківська державна академія культури.
- Горевалов, С.І. та Десятник, Г.О., 2014. *Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

- Десятник, Г.О., 2012. *Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Вісин, О.О., 2012. *Винахідницька та експериментально-конструкторська діяльність Б.П. Грабовського (1901-1966) в контексті розвитку вітчизняної науки і техніки*. Автореферат дисертації кандидата історичних наук. Державна наукова сільськогосподарська бібліотека. Печеранський, І.П., 2022. Телеіндустрія США 20-50-х років ХХ століття: становлення та динаміка розвитку. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 31, с.73-79. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267522>
- Abramson, A., 1987. *The history of television, 1880 to 1941*. McFarland & Co. Abramson, A., 1995. *Zworykin, pioneer of television*. University of Illinois Press.
- Alexander, R., 2000. *The inventor of stereo the life and works of Alan Dower Blumlein*. Oxford: Focal Press.
- Arnold, S., 2022. Experiments in early US television: windows of opportunities for female technical workers in the 1940s. *Women's History Review*, [e-journal] 31 (4), pp.561-579. <https://doi.org/10.1080/09612025.2021.1944346>
- Burns, R.W., 1998. *Television: an international history of the formative years*. London: Institution of Electrical Engineers.
- Burns, R.W., 2008. *The struggle for unity: colour television, the formative years*. London: Institution of Engineering and Technology.
- Burns, R.W., 1986. *British Television: the formative years*. London: Institution of Engineering and Technology.
- Burns, R.W., 2000. *John Logie Baird: television pioneer*. London: Institution of Electrical Engineers. Case Files: Francis Jenkins (Phantoscope), n.d. *The Franklin Institute*. [online] Available at: <<https://www.fi.edu/en/news/case-files-francis-jenkins-phantoscope>> [Accessed 12 May 2023].
- Coopersmith, C.J., 2014. STARS: Fax Machines [Scanning Our Past]. *Proceedings of the IEEE*, [e-journal] 102 (11), pp.1858-1865. <https://doi.org/10.1109/JPROC.2014.2360032>
- Current Topics and Events, 1925. *Nature*, 115, pp.504-508.
- Dinsdale, A., ed., 1928. *Television. The Official Organ of the Television Society*, 1 (2). London: Television Press Ltd.
- Effect of light on selenium during the passage of an electric current, 1873. *Nature*, [online] 7, p.303. Available at: <<https://www.nature.com/articles/007303e0>> [Accessed 12 May 2023].
- Forrester, C., 2010. *High above: the untold story of Astra, Europe's leading satellite company*. Berlin: plan B communication.
- Galili, D., 2020. *Seeing by electricity: the emergence of television, 1878-1939*. Durham: Duke University Press.
- Glinsky, A., 2000. *Theremin: ether music and espionage*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hart, H., 2010. Jan. 29, 1901: DuMont Will Make TV Work. *Wired*, [online] 20 January. Available at: <<https://www.wired.com/2010/01/jan-29-1901-dumont-will-make-tv-work-2/>> [Accessed 12 May 2023].
- Herbert, S., 2004. *A History of Early Television*. London: Routledge. Vol. 3.
- John Logie Baird (1888-1946), 2014. *BBC*. [online] Available at: <https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/baird_logie.shtml#:~:text=On%2026%20January%201926%20he,the%20Baird%20Television%20Development%20Company> [Accessed 12 May 2023].

- Konrad, L., 2015. Das erste deutsche Fernsehpatent von Paul Nipkow. *PCMagazin*, [online] 30 June. Available at: <<https://www.pc-magazin.de/ratgeber/paul-nipkow-fernseher-patent-deutschland-geschichte-3148479.html>> [Accessed 12 May 2023].
- Kurin, R., 2017. From Radio to Television: The History of Electronic Communication. *Wondrium Daily*, [online] 20 May. Available at: <<https://www.wondriumdaily.com/radio-television-history-of-electronic-communication/>> [Accessed 12 May 2023].
- Lendaro, J., 1995. The 1932 RCA Field Test TV Receiver. *Radio Age*, [online] 20 (4), pp.2-8. Available at: <https://www.earlytelevision.org/pdf/radio_age_4_95.pdf> [Accessed 12 May 2023].
- Maclaurin, W.R., 1971. *Invention and Innovation in the Radio Industry*. New York: Arno Press.
- McLean, F.D., 2000. *Restoring Baird's Image*. London: The Institution of Engineering and Technology.
- McLuhan, M., 1964. *Understanding media : the extensions of man*. New York: McGraw Hill.
- Merritt, T., 2012. *Chronology of Tech History*. New York: Lulu.
- Mikos, L., 2019. Television as transitional medium. *International journal of film and media arts*, 4(1), pp.6-13.
- Murray, S., 2018. Reviving the Technical in Television History. In: A. Bodroghkozy, ed., *A Companion to the History of American Broadcasting*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp.193-209.
- Om Books Editorial Team, 2017. *101 Inventions that changed the world*. New Delhi: Om Books International.
- Shiers, G. and Shiers, M., 1997. *Early Television: A Bibliographic Guide to 1940*. New York: Routledge.
- Stashower, D., 2002. *The boy genius and the mogul: the untold story of television*. New York: Broadway.
- The Dawn of TV Broadcasting in Japan, 2003. *Broadcast Technology*, [online] 14, pp.4-7. Available at: <<https://www.nhk.or.jp/strl/publica/bt/bt14/pdf/fe0014.pdf>> [Accessed 12 May 2023].
- Varigny, H., 1909. *La vision à distance*, [online] 11 December. Paris: L'illustration. Available at: <<http://histv.free.fr/rignoux/rignoux1909.htm>> [Accessed 12 May 2023].
- Vaultier, J.-B. and Vaultier, F., 2009. Nouvelles techniques, nouvelles images dans une ville de province en 1900. In: *Genres et usages de la photographie. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, «Images et imagerie», Arles, 2007*. Paris: Editions du CTHS, pp.79-90. (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 132-2).
- Weinberger, P., 2008. John Kerr and his effects found in 1877 and 1878. *Philosophical Magazine Letters*, 88 (12), pp.897-907.
- Winston, B., 1986. *Misunderstanding media*. London: Routledge.
- Zons, J., 2015. *Casellis Pantelegraph: Geschichte eines vergessenen Mediums*. PhD Dissertation. Universität Konstanz.
- Zworykin, V.K. and Morton, G.A., 2013. *Television: the electronics of image transmission*. New York: John Wiley & Sons.

REFERENCES

- Abramson, A., 1987. *The history of television, 1880 to 1941*. McFarland & Co.
- Abramson, A., 1995. *Zworykin, pioneer of television*. University of Illinois Press.
- Alexander, R., 2000. *The inventor of stereo the life and works of Alan Dower Blumlein*. Oxford: Focal Press.

- Alforova, Z.I. and Starkova, H.V., 2016. *Istoriia kinematohrafa i telebachennia* [History of cinematography and television]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.
- Arnold, S., 2022. Experiments in early US television: windows of opportunities for female technical workers in the 1940s. *Women's History Review*, [e-journal] 31 (4), pp.561-579. <https://doi.org/10.1080/09612025.2021.1944346>
- Burns, R.W., 1998. *Television: an international history of the formative years*. London: Institution of Electrical Engineers.
- Burns, R.W., 2008. *The struggle for unity: colour television, the formative years*. London: Institution of Engineering and Technology.
- Burns, R.W., 1986. *British Television: the formative years*. London: Institution of Engineering and Technology.
- Burns, R.W., 2000. *John Logie Baird: television pioneer*. London: Institution of Electrical Engineers.
- Case Files: Francis Jenkins (Phantoscope), n.d. *The Franklin Institute*. [online] Available at: <<https://www.fi.edu/en/news/case-files-francis-jenkins-phantoscope>> [Accessed 12 May 2023].
- Coopersmith, C.J., 2014. STARS: Fax Machines [Scanning Our Past]. *Proceedings of the IEEE*, [e-journal] 102 (11), pp.1858-1865. <https://doi.org/10.1109/JPROC.2014.2360032>
- Current Topics and Events, 1925. *Nature*, 115, pp.504-508.
- Desiatnyk, H.O., 2012. *Vyznachalni etapy istorii kinomystetstva i telebachennia* [Determining stages of the history of cinema and television]. Kyiv: Kyiv International University.
- Dinsdale, A., ed., 1928. *Television. The Official Organ of the Television Society*, 1 (2). London: Television Press Ltd.
- Effect of light on selenium during the passage of an electric current, 1873. *Nature*, [online] 7, p.303. Available at: <<https://www.nature.com/articles/007303e0>> [Accessed 12 May 2023].
- Forrester, C., 2010. *High above: the untold story of Astra, Europe's leading satellite company*. Berlin: plan B communication.
- Galili, D., 2020. *Seeing by electricity: the emergence of television, 1878-1939*. Durham: Duke University Press.
- Glinsky, A., 2000. *Theremin: ether music and espionage*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hart, H., 2010. Jan. 29, 1901: DuMont Will Make TV Work. *Wired*, [online] 20 January. Available at: <<https://www.wired.com/2010/01/jan-29-1901-dumont-will-make-tv-work-2/>> [Accessed 12 May 2023].
- Herbert, S., 2004. *A History of Early Television*. London: Routledge. Vol. 3.
- Horevalov, S.I. and Desiatnyk, H.O., 2014. *Vstup do spetsialnosti kino-, telemystetstvo* [Introduction to the specialty of film and television arts]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv
- John Logie Baird (1888-1946), 2014. *BBC*. [online] Available at: <https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/baird_logie.shtml#:~:text=On%2026%20January%201926%20he,the%20Baird%20Television%20Development%20Company> [Accessed 12 May 2023].
- Konrad, L., 2015. Das erste deutsche Fernsehpatent von Paul Nipkow. *PCMagazin*, [online] 30 June. Available at: <<https://www.pc-magazin.de/ratgeber/paul-nipkow-fernseher-patent-deutschland-geschichte-3148479.html>> [Accessed 12 May 2023].
- Kurin, R., 2017. From Radio to Television: The History of Electronic Communication. *Wondrium Daily*, [online] 20 May. Available at: <<https://www.wondriumdaily.com/radio-television-history-of-electronic-communication/>> [Accessed 12 May 2023].
- Lendaro, J., 1995. The 1932 RCA Field Test TV Receiver. *Radio Age*, [online] 20 (4), pp.2-8. Available at: <https://www.earlytelevision.org/pdf/radio_age_4_95.pdf> [Accessed 12 May 2023].

- Maclaurin, W.R., 1971. *Invention and Innovation in the Radio Industry*. New York: Arno Press.
- McLean, F.D., 2000. *Restoring Baird's Image*. London: The Institution of Engineering and Technology.
- McLuhan, M., 1964. *Understanding media : the extensions of man*. New York: McGraw Hill.
- Merritt, T., 2012. *Chronology of Tech History*. New York: Lulu.
- Mikos, L., 2019. Television as transitional medium. *International journal of film and media arts*, 4(1), pp.6-13.
- Murray, S., 2018. Reviving the Technical in Television History. In: A. Bodroghkozy, ed., *A Companion to the History of American Broadcasting*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp.193-209.
- Om Books Editorial Team, 2017. *101 Inventions that changed the world*. New Delhi: Om Books International.
- Pecheranskyi, I.P., 2022. Teleindustriia SSHa 20-50-kh rokiv XX stolittia: stanovlennia ta dynamika rozvytku [TV industry of the USA in 20th – 50th of the XX century: becoming and dynamics of the development]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho*, [e-journal] 31, pp.73-79. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267522>
- Shiers, G. and Shiers, M., 1997. *Early Television: A Bibliographic Guide to 1940*. New York: Routledge.
- Stashower, D., 2002. *The boy genius and the mogul: the untold story of television*. New York: Broadway.
- The Dawn of TV Broadcasting in Japan, 2003. *Broadcast Technology*, [online] 14, pp.4-7. Available at: <<https://www.nhk.or.jp/strl/publica/bt/bt14/pdf/fe0014.pdf>> [Accessed 12 May 2023].
- Varigny, H., 1909. *La vision à distance*, [online] 11 December. Paris: L'illustration. Available at: <<http://histv.free.fr/rignoux/rignoux1909.htm>> [Accessed 12 May 2023].
- Vaultier, J.-B. and Vaultier, F., 2009. Nouvelles techniques, nouvelles images dans une ville de province en 1900. In: *Genres et usages de la photographie. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, «Images et imagerie»*, Arles, 2007. Paris: Editions du CTHS, pp.79-90. (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 132-2).
- Visyn, O.O., 2012. *Vynakhidnytska ta eksperymentalno-konstruktorska diialnist B.P. Hrabovskoho (1901-1966) v konteksti rozvytku vitchyznianoï nauky i tekhniky* [Inventive and experimental design activity of B.P. Hrabovsky (1901-1966) in the context of the development of domestic science and technology]. Abstract of PhD Dissertation. National scientific agricultural library.
- Weinberger, P., 2008. John Kerr and his effects found in 1877 and 1878. *Philosophical Magazine Letters*, 88 (12), pp.897-907.
- Winston, B., 1986. *Misunderstanding media*. London: Routledge.
- Zons, J., 2015. *Casellis Pantelegraph: Geschichte eines vergessenen Mediums*. PhD Dissertation. Universität Konstanz.
- Zworykin, V.K. and Morton, G.A., 2013. *Television: the electronics of image transmission*. New York: John Wiley & Sons.

BRIEF TECHNICAL HISTORY AND AUDIOVISUAL PARAMETERS OF ELECTROMECHANICAL TELEVISION

Ihor Pecheranskyi

*Doctor of Sciences 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 characterize the most important milestones in the technical history and audiovisual parameters of electromechanical (mechanical) television of the 1840s–1930s as an audiovisual ecosystem. **Research methodology.** The study uses, firstly, an ecosystem approach, which made it possible to qualify television as a networked audiovisual ecosystem with internal dynamics and external interactions, and secondly, media archaeology as a field that attempts to understand the early stage and electromechanical practices of television through the prism of technical history, and, thirdly, general scientific methods of analysis and synthesis, induction and deduction, generalization and abstraction when working with theoretical material. **Scientific novelty.** For the first time, the article comprehensively and at the appropriate theoretical level considers the most significant milestones in the development of electromechanical (mechanical) television of the period and its audiovisual parameters. **Conclusions.** It is proved that during the 40 years since the patent for the "Nipkow disc" was granted in 1885 to the first public demonstration of television moving images by the Scottish inventor John Logie Baird in 1925, electromechanical TV has gone through a rapid and very significant path from broadcasting a static image (analogue of photography) to transmitting a moving image (analogue of cinema). It has been substantiated that despite numerous experiments aimed at "collaborating" the means of preserving and transmitting sound and image (telegraph, radio, telephone), early mechanical television broadcasts remained silent and black and white. It is emphasized that further technical development and improvement of audiovisual parameters of mechanical television led to the deepening of audiovisual synthesis in the industry and its transformation, which first resulted in the emergence of electromechanical and electronic systems with the ability to preserve colour images and later regular and cable television broadcasting systems.

Keywords: electromechanical (mechanical) television; 1840–1930; audiovisual ecosystem; audiovisual parameters; television broadcast; "Nipkow disc"; moving images



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289314

**MASTER'S PHOTO ART PROJECT
"MANIFESTATIONS OF THE SACRED ZAPORIZHZHIA"**

Vitalii Zaporozhchenko^{1a}, Oleksandra Sydorenko^{2a}

¹ Honoured Artist of Ukraine, Professor;

e-mail: kinomaestro@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6027-456X

² Master's Student of the Cinema and Television Arts Department;

e-mail: alexandrasidorenko97@gmail.com; ORCID: 0009-0001-2960-4655

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

**МАГІСТЕРСЬКИЙ ФОТОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ
«ПРОЯВИ САКРАЛЬНОГО ЗАПОРІЖЖЯ»**

Віталій Запорожченко^{1a}, Олександра Сидоренко^{2a}

¹ заслужний діяч мистецтв України, професор;

e-mail: kinomaestro@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6027-456X

² магістрантка кафедри кіно-, телемистецтва;

e-mail: alexandrasidorenko97@gmail.com; ORCID: 0009-0001-2960-4655

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

The author's idea of the master's photography project was to recreate the unique atmosphere, sacred and historical spirit of Khortytsia Island, where the symbol of the Ukrainian Cossacks, the Zaporizhzhia Sich, was located. For every nation, its history is essential, and Khortytsia has been preserving the heritage of our people for many centuries. At all times, the island has been attractive not only for its beauty but also for its sacred meaning. Nowadays, Khortytsia is not often depicted in cinematic works. Therefore, the relevance of the work is due to the need to draw the cinematographic community's attention to the historical and sacred heritage of this Cossack Island.

The representation of Khortytsia does not always reflect the historical and cultural aspects of this sacred place. Often films portray the island as a beautiful natural area without paying due attention to its cultural and historical significance for the Ukrainian people.

Audiovisual works can treat Khortytsia only as a landscape for filming, without resorting to a detailed study of the cultural heritage. The cinematography does not always succeed in accurately conveying the character and appearance of the island's sanctity, which can cause misconceptions among viewers.

The project aims to reflect the mystery, mysticism, and spirituality of these places through the language of photography. The photographs demonstrate different historical periods, starting from the Bronze Age (Braharnya sanctuary), the Cossack period (a series of Zaporizhian Sich images), and up to the present day, showing the evolution of humanity and its impact on the world.

The photo art project "Manifestations of Sacred Zaporizhzhia" is an informative, emotional, and visually exciting journey into the past that will inspire viewers to a deeper understanding of Ukrainian culture. The aim of the project is to reveal the depth of sacred Zaporizhzhia through photography, allowing viewers to immerse themselves in its mysteries, spirituality, and history, to see the diversity of this region and its impact on the cultural heritage of Ukraine.

Location address: Zaporizhzhia, Khortytsia Island.

Photographer: Oleksandra Sydorenko, alexandrasidorenko97@gmail.com.

Photo No. 1



**"Invitation to Sich"
from the master's
photo art project**

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

24 mm | F5.6 | ISO 100 | 1/125 s

Image No. 1 editing with

Snapseed:

- Edit highlights and shadows
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 2



**"Church" from the master's
photo art project**

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F9 | ISO 100 | 1/320 s

**Image No. 2 editing with
Snapseed:**
• Edit highlights and shadows
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 3



**“Cossack hut”
from the master’s
photo art project**

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

18 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

Image No. 3 editing with

Snapseed:

- Editing brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 4



**“Cannon”
from the master's
photo art project**

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
32 mm | F7.1 | ISO 100 | 1/200 s

**Image No. 4 editing with
Snapseed:**

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction
- Framing

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 5



**“Bell Tower”
from the master’s
photo art project**

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

**Image No. 5 editing with
Snapseed:**

- Edit the brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 6



284

"Cart" from the master's
photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F5.6 | ISO 100 | 1/125 s

**Image No. 6 editing with
Snapseed:**
• Edit the brightness and shadow areas
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 7



285

**"Fishing net"
from the master's
photo art project**

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

48 mm | F6.3 | ISO 100 | 1/160 s

Image No. 7 editing with

Snapseed:

- Edit the brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 8



286

"Wheel"
from the master's
photo art project

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

38 mm | F7.1 | ISO 100 | 1/200 s

Image No. 8 editing with

Snapseed:

- Edit the brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 9



287

**“Church”
from the master’s
photo art project**

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F9 | ISO 100 | 1/320 s

**Image No. 9 editing with
Snapseed:**
• Edit brightness and shadow areas
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 10



288

"Hayloft" from the master's
photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

**Image No. 10 editing with
Snapseed:**
• Editing highlights and shadows
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 11



289

"Domes"
from the master's
photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

**Image No. 11 editing with
Snapseed:**
• Editing highlights and shadows
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 12



290

"Hayloft"
from the master's
photo art project

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

28 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

Image No. 12 editing with

Snapseed:

- Editing highlights and shadows
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 13



291

"Hut"
from the master's
photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55mm VR

Settings:
18 mm | F6.3 | ISO 100 | 1/160 s

**Image No. 13 editing with
Snapseed:**

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction
- Remove unnecessary detail

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 14



"Zaporozhian Sich" from
the master's photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

**Image No. 14 editing with
Snapseed:**
• Editing highlights and shadows
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 15



**"Fence" from the master's
photo art project**

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

32 mm | F10 | ISO 100 | 1/400 s

Image No. 15 editing with

Snapseed:

- Editing highlights and shadows
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 16



294

"Sanctuary"
from the master's
photo art project

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

18 mm | F8 | ISO 100 | 1/250 s

Image No. 16 editing with

Snapseed:

- Editing highlights and shadows
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 17



**"Sanctuary Braharnia. Ritual circle"
from the master's photo art project**

295

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

18 mm | F6.3 | ISO 100 | 1/160 s

Image No. 17 editing with**Snapseed:**

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction
- Framing

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 18



"Sanctuary Braharnia"
from the master's
photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
24 mm | F5.6 | ISO 125 | 1/250 s

**Image No. 18 editing with
Snapseed:**

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 19



297

"Path"
from the master's
photo art project

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F7.1 | ISO 100 | 1/200 s

**Image No. 19 editing with
Snapseed:**

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 20



"River"
from the master's
photo art project

Camera / Lens

Samsung SM-M315F
smartphone camera with built-in optics

Settings:

1.4 mm (35 mm equivalent: 13 mm) |
F2.2 | ISO 40 | 1/2004 s

Image No. 20 editing with

Snapseed:

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 21



**"Ceramic lamb"
from the master's
photo art project**

Camera / Lens
Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:
18 mm | F7.1 | ISO 100 | 1/200 s

**Image No. 21 editing with
Snapseed:**
• Edit brightness and shadow areas
• Colour correction

Light scheme
Light source: daylight.

Photo No. 22



300

**“Jug”
from the master's
photo art project**

Camera / Lens

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

55 mm | F7.1 | ISO 100 | 1/200 s

Image No. 22 editing with

Snapseed:

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction
- Framing

Light scheme

Light source: daylight.

Photo No. 23

**"Symbol of unity, honour and dignity"
from the master's photo art project**

301**Camera / Lens**

Nikon D3100 /
AF-S DX NIKKOR 18-55 mm VR

Settings:

55 mm | F11 | ISO 100 | 1/500 s

Image No. 23 editing with**Snapseed:**

- Edit brightness and shadow areas
- Colour correction

Light scheme

Light source: daylight.



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

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289315

PHOTO ART PROJECT "FIRST RAY"

Serhii Tumasov

*Lecturer of the Cinema and Television Arts Department;
e-mail: s.tumasoff@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6421-4003
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

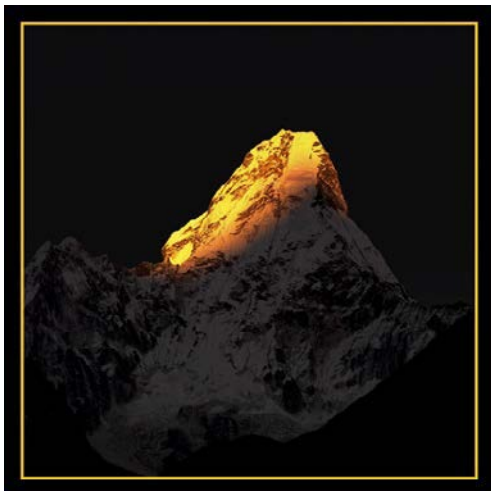
ФОТОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «ПЕРШИЙ ПРОМІНЬ»

Сергій Тумасов

*викладач кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: s.tumasoff@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6421-4003
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

The "First Ray" project was launched in 2009. According to the idea and concept developed, the shooting takes place in the high mountain systems of the Himalayas, Karakoram, and the Cordillera at dawn. The shooting aims to capture the first rays of the sun illuminating the snow-capped mountain peaks. A prerequisite for shooting is no later than two minutes after the first touch of the sun's ray to the peak. Since the sun is still deep below the horizon at this time, the lighting at the shooting point corresponds to twilight conditions, although the subject is in daylight conditions. This provides additional opportunities for creative reinterpretation of the scene and presentation of the result as an art object. The prerequisites for achieving the result are that the photographer should be located mostly at an altitude of 4000 metres. The height of the peaks to be photographed is from 6500 metres above sea level. The exposition is arranged according to the light, which allows for detail and draws the viewer's attention to the idea of the project. Additionally, to enhance the impression, the sky was "dulled" in post-processing until details and colour disappeared completely.

Photo No. 1



Ama Dablam peak, Himalayas, Nepal.
View from the village of Tengboche.
2012.

Camera / Lens

Phase One AFD II P45+ /
Mamiya-Sekor C 210 mm f/4

Settings:

210 mm | F11 | ISO 100 | 1/25 s

**Image No. 1 editing with
Adobe Photoshop**

304

Photo No. 2

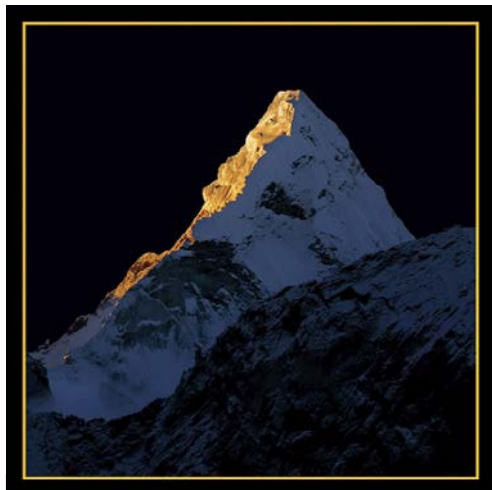
Camera / Lens

Canon EOS 5D Mark II /
Canon EF 70-200 f/4 + Extender 1.4x

Settings:

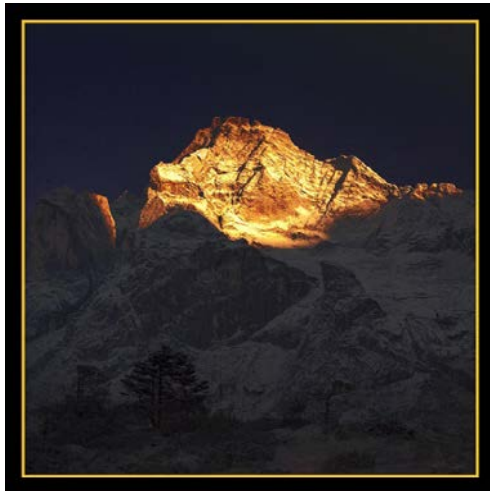
288 mm | F14 | ISO 320 | 1/60 s

**Image No. 2 editing with
Adobe Photoshop**



Ama Dablam peak, Himalayas, Nepal.
View from the top of Kala Patar.
2009.

Photo No. 3



Kongde Ri mountain range, Himalayas, Nepal. View from the village of Namche Bazar. 2012.

Camera / Lens

Phase One AFD II P45+ /
Mamiya-Sekor C 80 mm f/2.8

Settings:

80 mm | F11 | ISO 100 | 1/15 s

**Image No. 3 editing with
Adobe Photoshop**

Photo No. 4

Camera / Lens

Phase One AFD II P45+ /
Mamiya-Sekor C 80 mm f/2.8

Settings:

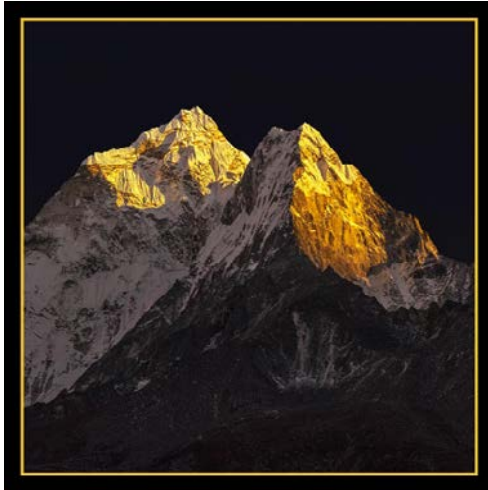
80 mm | F11 | ISO 200 | 1/80 s

**Image No. 4 editing with
Adobe Photoshop**



The peak of Fari Lapcha, Himalayas, Nepal. View from the top of Gokyo Ri. 2012.

Photo No. 5



Kantega and Tamserku peaks, Himalayas, Nepal. View from the village of Kumchung. 2012.

Camera / Lens

Phase One AFD II P45+ /
Mamiya-Sekor C 80 mm f/2.8

Settings:

80 mm | F8 | ISO 100 | 1/200 s

**Image No. 5 editing with
Adobe Photoshop**

306

Photo No. 6



South Anapurna Peak, Himalayas, Nepal. View from the Poon Hill. 2019.

Camera / Lens

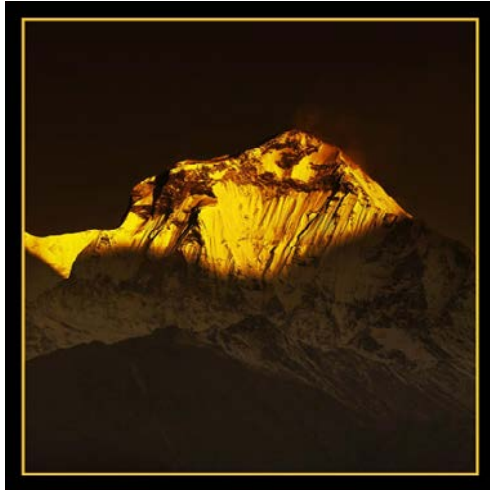
Phase One AFD II P45+ /
Pentax 67 165 mm f/2.8

Settings:

165 mm | F8 | ISO 50 | 1/3 s

**Image No. 6 editing with
Adobe Photoshop**

Photo No. 7



Dhaulagiri Peak, Himalayas, Nepal.
View from the Poon Hill.
2019.

Camera / Lens

Phase One AFD II P45+ /
Pentax 67 165 mm f/2.8

Settings:

165 mm | F8 | ISO 50 | 1/20 s

**Image No. 7 editing with
Adobe Photoshop**

Photo No. 8

Camera / Lens

Phase One AFD II P45+ /
Pentax 67 165 mm f/2.8

Settings:

165 mm | F8 | ISO 50 | 1/59 s

**Image No. 8 editing with
Adobe Photoshop**



Machapuchre Peak, Himalayas, Nepal.
View from the Poon Hill.
2019.

Photo No. 9



Chohori Peak – K2, Karakoram, Pakistan. View from the Concordia Plateau. 2021.

Camera / Lens

Phase One XF IQ3 100 MP /
Pentax 67 165 mm f/2.8

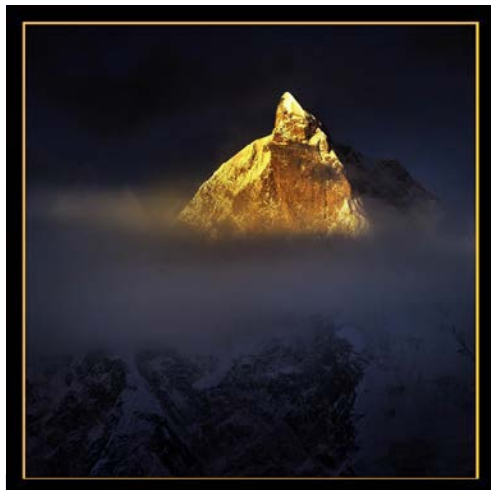
Settings:

165 mm | F8 | ISO 50 | 1/13 s

**Image No. 9 editing with
Adobe Photoshop**

308

Photo No. 10



Masebrum Peak, Karakoram, Pakistan. View from the Baltoro glacier. 2021.

Camera / Lens

Phase One XF IQ3 100 MP /
Pentax 67 165 mm f/2.8

Settings:

165 mm | F8 | ISO 50 | 1/180 s

**Image No. 10 editing with
Adobe Photoshop**

Filter:

neutral grey ND500+ND16

DOI: 10.31866/2617-2674.6.2.2023.289316

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*

**Перерваний політ. Вітчизняне кіно
часів Всеукраїнського фотокіноуправління**

Volodymyr Myslavskyi

*Doctor of Study of Art, 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, Kharkiv, Ukraine*

**Interrupted Flight. Ukrainian Cinema
of the All-Ukrainian Photo and Film Administration Era**

309



Брюховецька Л. І. *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції* : монографія. Київ : Києво-Могилянська академія, 2018. 570 с.

Брюховецька, Л.І., 2018. *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції*. Київ: Києво-Могилянська академія.

Briukhovetska, L.I., 2018. *Perervanyi polit. Ukrainske kino chasiv VUFKU: sprobа rekonstruktsii* [Interrupted Flight. Ukrainian cinema of the VUFKU period: an attempt at reconstruction]. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy.

У монографії Лариси Брюховецької «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції» на основі документальних джерел – періодики 1920-х років, архівів, а також спогадів учасників кінопроцесу реконструйовано майже невідомий, але надзвичайно насичений і плідний період в історії українського кіно, а саме діяльність Всеукраїнського фотокіноуправління в умовах автономного господарювання. Це дослідження одне з перших в Україні охоплює всебічно не тільки кіномистецтво, а й розвиток кіноіндустрії та кінопрокату, відстоювання правлінням ВУФКУ національних інтересів, завдяки чому кіно здобуло умови для успішного розвитку.

Монографію структуровано наступним чином: «Сім років від здобутків до нищення» (с. 5–208), «Імена» (с. 209–493), «Теорія і критика» (с. 505–545), «Фільми Одеської та Київської кінофабрик ВУФКУ, доступні для перегляду» (с. 546), «Література» (с. 547–552), «Іменний покажчик» (с. 553–566).

Як справедливо зазначає авторка: «ВУФКУ, будучи державною установою,

мусило працювати в полі приватного бізнесу, до якого, зокрема, належали орендарі кінотеатрів» (с. 23). Відмітимо, що перед правлінням ВУФКУ стояло складне завдання – з одного боку, треба було виконувати державний фінансовий план, а з іншого – робити фільми, які повинні відповідати пропагандистським завданням комуністичної партії.

Після жовтневого перевороту Всеукраїнський кінокомітет, а потім його послідовник ВУФКУ повинні були, як кажуть, з нуля налагоджувати процеси кіновиробництва (скомпонувати штат кінофабрик, знайти необхідне обладнання, кіноплівку тощо). І з цим завданням ВУФКУ змогло впоратися. За дуже короткий термін українське кустарне кіновиробництво перетворилося на потужну кіногалузь, одну з найкращих у Радянському Союзі.

Особливий сплеск розвитку української кінематографії посідає на роки, коли кіновідомство очолював Захар Хелмно. Завдяки йому починають вироблятися фільми української тематики й до вітчизняного кінематографа

долучаються найяскравіші представники української літератури.

Зазначимо, що у книзі Лариси Брюховецької чимало маловідомих матеріалів. Так, у розділі «Імена» дослідниця наводить цікаві факти про творчість багатьох українських акторів. Окремі глави присвячені Амвросію Бучмі, Івану Замичковському, Миколі Надемському, Юрію Шумському, Семену Свашенку, Сергію Мініну, Степану Шагайді (с. 435–481).

Найцікавішим, на наш погляд, є розділ «Теорія і критика». У вітчизняному кінознавстві практично немає досліджень з аналізом розвитку становлення української «кінодумки» (двотомна книга автора цих рядків «Кінознавчі розвідки в Україні» вийшла на два роки пізніше).

Як справедливо зазначає Л. Брюховецька: «країна з розвиненою кінематографією не може обійтися без таких її складових, як критика і теорія» (с. 505). В Україні давно назріла необхідність дослідження шляхів розвитку вітчизняного кінознавства 1920-х років, без якого вивчення історії та теорії кіномистецтва сьогодні неможливо.

В монографії Лариси Брюховецької проаналізовано праці тогочасних українських теоретиків кіно – Миколи Бажана, Юрія Яновського, Євгена Черняка, Миколи Ушакова, Василя Хмурого, Леоніда Скрипника (с. 510–540). Звертаючись до досвіду естетичної і критичної думки 1920-х років, Лариса Брюховецька підходить до її оцінки з позиції історизму, розкриває в динаміці процес її становлення.

Безумовно, особливо цінним є дослідження явищ і тенденцій становлення українського кіномистецтва – проблем творчого методу, естетичних категорій і систем, що виникали на перших етапах історичного розвитку українського суспільства, висвітлення ідейно-творчих концепцій тогочасного українського кінематографа, впливу кінокритики та кінознавства на кінематографічну практику. У творчих дискусіях 1920-х років формувались методологічні принципи розвитку кіномистецтва, аналіз яких дає змогу відтворити історичну картину становлення українського кінознавства. Важливим насамперед є вивчення становлення кінознавства як науки.

Під час роботи над монографією авторка опрацювала широке коло літератури та змогла представити досконали реконструкцію розвитку українського кіно 1920-х років (зазначимо, що Л. Брюховецька блискуче проявила себе в дослідженнях українського кінематографа різних періодів та напрямів). До безперечних переваг книги «Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції» слід зарахувати її багато ілюстроване оформлення архівними фотографіями та кадрами з фільмів.

Підсумовуючи сказане, хочу порекомендувати ознайомитись із роботою Лариси Брюховецької всім, хто цікавиться історією українського кіно та культури.

Larysa Briukhovetska's monograph "Interrupted Flight. Ukrainian Cinema of the VUFKU Era: An Attempt at Reconstruction", based on documentary sources – periodicals of the 1920s, archives, and

memoirs of participants in the film process – reconstructs an almost unknown but extremely rich and fruitful period in the history of Ukrainian cinema, namely the activities of the All-Ukrainian Photo

and Film Administration (VUFKU) under conditions of autonomous management. This research is one of the first in Ukraine that comprehensively covers not only cinema art, but also the development of the film industry and film distribution, and the defence of national interests by the Ukrainian Film and Photo Administration, which helped cinema to gain conditions for successful development.

The monograph is structured as follows: "Seven Years from Achievement to Destruction" (pp. 5-208), "Names" (pp. 209-493), "Theory and Criticism" (pp. 505-545), "Films of the Odesa and Kyiv Film Studios of the VUFKU Available for Viewing" (p. 546), "Literature" (pp. 547-552), "Index" (pp. 553-566).

As the author rightly notes: "VUFKU, being a state institution, had to work in the field of private business, which included cinema tenants" (p. 23). It should be noted that the VUFKU board had a difficult task: on the one hand, it had to fulfil the state financial plan, and on the other hand, it had to make films that would meet the propaganda objectives of the Communist Party.

After the October coup, the All-Ukrainian Film Committee and then its successor, the Ukrainian Film Association, had to set up film production processes from scratch (to staff film factories, find the necessary equipment, film, etc.). And VUFKU was able to cope with this task. In a very short period, the Ukrainian cottage industry became a robust film industry, one of the best in the Soviet Union.

The development of Ukrainian cinema saw a particular surge in the years when the film agency was headed by Zakhar Helmno. Thanks to him, films with Ukrainian themes began to be produced and the brightest representatives of Ukrainian literature joined the national cinema.

It should be noted that Larysa Briukhovetska's book contains a lot of little-known material. For example, in the section "Names", the researcher provides interesting facts about the work of many Ukrainian actors. Separate chapters are devoted to Ambrosii Buchma, Ivan Zamyckovskyi, Mykola Nademskyi, Yurii Shumskyi, Semen Svashenko, Serhii Minin, and Stepan Shahaida (pp. 435-481).

The most exciting, in our opinion, is the chapter "Theory and Criticism". There are practically no studies in national film studies analysing the development of Ukrainian "film thought" (the author's two-volume book *Film Studies in Ukraine* was published two years later).

As L. Briukhovetska rightly notes: "a state with developed cinema cannot do without such components as criticism and theory" (p. 505). In Ukraine, there is a long-standing need to study how national film studies of the 1920s developed, without which the study of the history and theory of cinema is impossible today.

Larysa Briukhovetska's monograph analyses the works of Ukrainian film theorists of the time – Mykola Bazhan, Yurii Yanovskyi, Yevhen Cherniak, Mykola Ushakov, Vasyl Khmuryi, and Leonid Skrypnyk (pp. 510-540). Referring to the experience of aesthetic and critical thought of the 1920s, Larysa Bryukhovetska approaches its assessment from the standpoint of historicism, revealing the process of its formation in dynamics.

Of course, it is crucial to study the phenomena and trends in the formation of Ukrainian cinema – the problems of the creative method, aesthetic categories and systems that arose in the early stages of the historical development of Ukrainian society, the ideological and

artistic concepts of Ukrainian cinema of that time, the influence of film criticism and film studies on cinematic practice. The creative discussions of the 1920s shaped the methodological principles of the development of cinema, and their analysis allows us to recreate the historical picture of the formation of Ukrainian film studies. First of all, it is important to study the formation of film studies as a science.

While working on the monograph, the author studied a wide range of literature and was able to present a perfect reconstruction of the development of Ukrai-

nian cinema in the 1920s (it should be noted that L. Briukhovetska has brilliantly proved herself in researching Ukrainian cinema of different periods and trends). The undoubted advantages of the book "Interrupted Flight. Ukrainian Cinema of the VUFKU Era: An Attempt at Reconstruction" should be considered one of its indisputable advantages, as it is richly illustrated with archival photographs and film stills.

To sum up, I would recommend reading Larysa Briukhovetska's work to anyone interested in the history of Ukrainian cinema and culture.



Наукове видання

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Серія:
Аудіовізуальне мистецтво
і виробництво**

Науковий журнал

2023 Том 6 № 2

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.

Менеджер журналу
Толочко С. Є.

Scientific publication

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

**Series
in Audiovisual Art
and Production**

Scientific journal

2023 Volume 6 No 2

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.

Journal Manager
Tolochko S. Ye.

Підписано до друку: 20.10.2023. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 13,81. Обл.-вид. арк. 11,32.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5153

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