

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

# ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Аудіовізуальне  
мистецтво і виробництво

*Науковий журнал*

---

**2024**

Том  
Vol. **7**

**№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 загальнонормативних, 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 № 9 від 11.12.2024 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Олександр Безручко** – головний редактор, д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ірина Гауран** – заступник головного редактора, канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Алла Моведєєва** – відповідальний секретар, канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Зоя Алфьорова** – д-р мистецтвознавства, проф., Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, Україна; **Ірина Вільчиська** – д-р політ. наук, проф., Київський університет культури, Київ, Україна; **Сергій Гончарук** – канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Лі Ерлі** – канд. мистецтвознавства, доц., Академія мистецтв КНР «Цзяні університет фінансів та економіки», Цзяні, Китайська Народна Республіка; **Наталія Зіку** – д-р наук з соц. комунікацій, проф., Університет державної фіскальної служби України, Ірпінь, Україна; **Галина Кот** – канд. психол. наук, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Василь Купрійчук** – д-р держ. упр., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна; **Олена Левченко** – д-р філос. наук, ст. наук. спів., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Сергій Марченко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Володимир Миславський** – чл.-кор. Національної академії мистецтв України, д-р мистецтвознавства, проф., Харківська державна академія культури, Харків, Україна; **Володимир Михальов** – канд. пед. наук, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Галина Позребняк** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна; **Вадим Скурятівський** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р мистецтвознавства, проф., засл. діяч мистецтв України, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна; **Джеремі Хікс** – д-р філос. наук, проф., Лондонський університет королеви Марії, Великобританія; **Олександр Холод** – д-р філол. наук, доц., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна; **Ганна Чиль** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р філос. наук, проф., Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна.

РЕДАКЦІЙНА РАДА

**Христина Баталіна** – голова редакційної ради, канд. мистецтвознавства, Київський університет культури, Київ, Україна; **Михайло Барич** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Зоряна Гнатів** – канд. філос. наук, доц., Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна; **Сергій Горєвалов** – д-р філол. наук, проф., засл. ж-ст України, Київський університет культури, Київ, Україна; **Росіна Гуцал** – канд. мистецтвознавства, доц., Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, Україна; **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 Круцький** – д-р іст. наук, проф., Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна; **Ольга Мітчук** – д-р наук з соц. комунікацій, проф., Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'ячука, Рівне, Україна; **Оксана Мусієнко** – 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; **Кітца Фіш** – д-р гуманіт. наук, доц., Жешувський університет, Жешув, Польща; **Ганна Холод** – канд. філол. наук, Інститут реклами, Київ, Україна; **Наталія Черкасова** – канд. мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, Харків, Україна.

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

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, 2024  
© Автори, 2024

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 9 from 11.12.2024)*

---

EDITORIAL BOARD

**Oleksandr Bezrucho** – 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, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Zoia Aliforova** – Doctor of Study of Art, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine; **Iryna Vilchynska** – Doctor of Science in Politics, Professor, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Jeremy Hicks** – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Queen Mary University of London, Great Britain; **Serhii Honcharuk** – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Li Eryun** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Academy of Arts of China "Jiangxi University of Finance and Economics", Jiangxi, People's Republic of China; **Nataliia Zykun** – Doctor of Sciences in Social Communication, Professor, National University of the State Tax Service of Ukraine, National University of the State Fiscal Service of Ukraine, Irpin, Ukraine; **Halyna Kot** – PhD in Psychology, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Vasyl Kupriichuk** – Doctor of Public Administration, Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine; **Olena Levchenko** – Doctor of Sciences in Philosophy, Senior Research Fellow, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Serhii Marchenko** – PhD in Cinematographic Art, Television, Associate Professor Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Volodymyr Myslavskyy** – Associate Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Professor, Kharkiv, Ukraine; **Volodymyr Mykhalov** – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Halyna Pohrebniak** – Doctor of Study of Art (DrSc), Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Vadym Skuratvskyy** – 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; **Oleksandr Kholod** – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 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

**Khrystyna Batalina** – Chief of Editorial Council, PhD in Cinematographic Art, Television, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Mykhailo Barnych** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Khrystyna Batalina** – **Zoriana Hnativ** – PhD in Philosophy, Associate Professor, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 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; **Mihael Konstantinov** – PhD in Philosophy, Department of Hebrew and Comparative Literature, University of Haifa, Haifa, Israel; **Natalia Kostyuk** – 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 Krupskyy** – Doctor of Sciences in History, Professor, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 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, University of Rzeszów, Rzeszów, Poland; **Hanna Kholod** – PhD in Philology, Advertising Institute, Kyiv, Ukraine; **Nataliia Cherkasova** – PhD in Cinematographic Art, Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 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).*

---

<b>Name of authority registration of the printed edition</b>	The certificate of Media Outlet State Registration № 23118-12958 P Series KB dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine
<b>ISSN</b>	ISSN 2617-2674 (Print) ISSN 2617-4049 (Online)
<b>Year of foundation</b>	2018
<b>Frequency</b>	twice a year
<b>Founder/Postal address</b>	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaletsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
<b>Editorial board address</b>	14, Dmytra Doroshenka St., Off. 29, Kyiv, 01042, Ukraine
<b>Editorial board</b>	KNUKIM Publishing Centre, 14, Dmytra Doroshenka St., Kyiv, 01042, Ukraine
<b>Web-site</b>	audiovisual-art.knukim.edu.ua
<b>E-mail</b>	audiovisual-art@knukim.edu.ua; avmiv@ukr.net
<b>Tel.</b>	+38(044)2846384

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024  
© Authors, 2024

## ЗМІСТ

## ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

<b>Олександр Бутко, Ольга Леськів</b>	Трансформація новинного контенту в умовах війни на прикладі телемарафону «Єдині новини»	184
<b>Віталій Захаров, Діана Голуб</b>	Техніка мовлення як основа професійної майстерності тележурналіста	198

## РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

<b>Олександр Бутко, Вікторія Черниш</b>	Медіатизація життя вимушено переміщених осіб: документально-кінематографічний аспект	211
<b>Олександр Лішафай, Валерій Гриша</b>	Екранна мова в експериментальному кінематографі	223
<b>Ігор Печеранський</b>	Медіаф'южн як технологія і механізм трансформації екосистеми телебачення у XXI столітті	236
<b>Галина Погребняк</b>	Авторські наративи у творчості режисерів Близького Сходу	247
<b>Катерина Степаненко, Марія Ляміна</b>	Анімація в аудіовізуальному мистецтві: соціокультурні аспекти	261
<b>Ганна Чміль, Максим Вітошкін</b>	Особливості втілення режисерського задуму в сучасному аудіовізуальному мистецтві	275
<b>Роман Ширман, Богдана Мусевич</b>	Режисерське спостереження як фокусування достовірності сприйняття реальних подій в сучасному документальному кіно	288

## ОПЕРАТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

<b>Христина Баталіна, Дмитро Шатило</b>	Особливості операторської зйомки телевізійних програм в інтер'єрі	300
<b>Олександр Безручко, Дмитро Аліфанов</b>	Технології відеозйомки та допоміжні технічні засоби оператора як невід'ємна складова досягнення творчого задуму в аудіовізуальному мистецтві	315

***Едуард Тімлін,  
Андрій Віценко***

Технологічний аспект виробництва документального відео: від постпродакції до систем стабілізації і автоматичного фокусування

328

**ФОТОМИСТЕЦТВО**

***Олександр Безручко,  
Анна Анісімова***

Магістерський фотомистецький проєкт «Древній Самбір у сучасних світлинах»

340

## CONTENTS

## TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

<b><i>Oleksandr Butko, Olha Leskiv</i></b>	Transformation of News Content in Wartime on the Example of the "United News" Telethon	184
<b><i>Vitaliy Zakharov, Diana Holub</i></b>	Broadcast Technique as the Basis of a TV Journalist's Professional Skills	198

## FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

<b><i>Oleksandr Butko, Viktoriia Chernysh</i></b>	Mediatising the Lives of Internally Displaced People: Documentary and Cinematic Aspect	211
<b><i>Oleksandr Lishafai, Valerii Hrysha</i></b>	Screen Language in Experimental Cinema	223
<b><i>Ihor Pecheranskyi</i></b>	Media Fusion As Technology and Mechanism for Transforming the Television Ecosystem in the Twentieth Century	236
<b><i>Galyna Pogrebniak</i></b>	Authorial Narratives in the Work of Middle Eastern Directors	247
<b><i>Kateryna Stepanenko, Mariia Liamina</i></b>	Animation in Audiovisual Art: Socio-Cultural Aspects	261
<b><i>Hanna Chmil, Maksym Vitoshkin</i></b>	Peculiarities of Implementing a Director's Idea in Contemporary Audiovisual Art	275
<b><i>Roman Shyrman, Bohdana Musevych</i></b>	Director's Observation as a Focus of Authenticity of Real Events Perception in Contemporary Documentary Cinema	288

## FILM AND TV CINEMATOGRAPHY

<b><i>Khrystyna Batalina, Dmytro Shatilo</i></b>	Peculiarities of Operator Shooting of Television Programs in Interiors	300
<b><i>Oleksandr Bezruchko, Dmytro Alifanov</i></b>	Video Recording Technologies and Cameraman Auxiliary Equipment as an Integral Part of Achieving a Creative Idea in Audiovisual Art	315
<b><i>Eduard Timlin, Andrii Vitsenko</i></b>	Technological Aspects of Documentary Video Production: From Post-Production to Stabilisation Systems and Automatic Focusing	328

**PHOTO ART**

***Oleksandr Bezruchko,  
Anna Anisimova***

Master's Photo Art Project  
"Ancient Sambir in Modern Photographs"

340

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318956

УДК 070:7.097](477)"364"

**ТРАНСФОРМАЦІЯ НОВИННОГО КОНТЕНТУ В УМОВАХ ВІЙНИ  
НА ПРИКЛАДІ ТЕЛЕМАРАФОНУ «ЄДИНІ НОВИНИ»****Олександр Бутко<sup>1а</sup>, Ольга Леськів<sup>2б</sup>**

<sup>1</sup> заслужений журналіст України, доцент кафедри кіно-, телемистецтва;  
e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
e-mail: olya.leskiv@gmail.com; ORCID: 0009-0002-6866-8288

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<sup>б</sup> Київський університет культури, Київ, Україна

**Ключові слова:**

документалістика;  
телемарафон;  
новини;  
медіа;  
контент;  
програма;  
«Єдині новини»

**Анотація**

**Мета дослідження** – дослідити трансформаційні процеси новинного контенту в умовах війни на прикладі телемарафону «Єдині новини». Проаналізувати, яких оновлень зазнало українське телебачення від початку російсько-української війни. Визначити, які зміни відбулися у програмному контенті мовлення. Довести важливість телемарафону в житті суспільства, дослідити документальне телебачення та яких змін воно зазнало у воєнному аспекті. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні таких методів: теоретичного – для аналізу телевізійних сюжетів, інформаційних джерел, вивчення впливу інформаційного приводу на якість телевізійного матеріалу; аналізу – для дослідження телевізійного етеру; синтезу – для вивчення інформаційних джерел, визначення взаємозалежності структурних компонентів, які формують новину; емпіричного – для систематизації власного досвіду, узагальнення ролі об'єднаного марафону у висвітленні ключових подій і героїв, окреслення змін у документальному телебаченні під час війни. **Наукова новизна:** вперше проаналізовано елементи висвітлення реальних подій війни, проведено аналіз відображення героїв російсько-української війни, досліджено висвітлення документального контенту в сучасному національно-інформаційному просторі, акцентовано на правдивості донесення інформації, а також наголошено на перекручуванні деяких фактів чи подій. На прикладі героїв війни висвітлено історії, які не є вигадками і відбувалися насправді. **Висновки.** У статті проаналізовано оновлення в інформаційному мовленні від початку повномасштабної війни, визначено основні зміни у програмному контенті та окреслено їх вплив на глядача. Проведено аналіз телевізійних сюжетів. Доведено важливість телемарафону в повсякденному житті громадян. Визначено взаємозалежність структурних компонентів, які формують новину. Досліджено зміни, які відбулися в документальному кіно у воєнному



аспекті. Також вивчено особливості донесення правдивості інформації про події та факти. Оприлюднено невігдані історії, які стали ключовими у цій війні.

#### Як цитувати:

Бутко, О. та Леськів, О., 2024. Трансформація новинного контенту в умовах війни на прикладі телемарафону «Єдині новини». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.184-197.

### Формулювання проблеми

Війна в Україні спричинила справжній інформаційний колапс, і головне на сьогодні – це «інформаційна гігієна», уміння фільтрувати інформацію та правильно її сприймати. Тема героїв є розповсюдженою ще з 2014 року, відколи розпочалася збройна агресія проти України державою-терористкою рф. За всі роки дослідженнями цієї теми та повідомленнями про людей, які стали частиною історії, розповідали відомі медіа як всередині країни, так і за її межами.

Пройшло вже досить чимало часу з початку повномасштабного вторгнення і можна стверджувати, що наразі люди перейшли більше до дізнання новин через соціальні мережі. Бо це стало зручніше та потребує менше часу. І хоча телебачення має значний попит, проте не домінує, як це було до 24 лютого 2022 року. Люди хочуть дізнаватися більше правдивої інформації, а не завуальованої, прикрашеної. Це дасть змогу громадянам вчасно ухвалювати рішення і завжди прислухатися до почутого.

В умовах ведення інформаційних війн і збільшення тиску на громадськість проблема захисту повідомлення, його достовірного відтворення та збереження в історії задля подальшого визначення справедливості набуває особливо вагомого змісту. Документалістика якнайкраще справлятиметься

з цими завданнями та є надійним засобом захисту національного інформаційного простору.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Захист інформаційного простору та особливості зображення війни на камері проаналізували О. Джолос (2020) та А. Малишенко (2022).

Види телевізійної документалістики та її участь у інформаційній війні досліджували В. Коробко (2017) та В. Балдинюк (2023).

Зміни українського суспільства та медіаринку після початку повномасштабного вторгнення вивчала Г. Корба (2022).

Особливості національного марафону дослідив та детально описав О. Доженко (2022a; 2022b).

С. Котляр та Б. Бондарчук (2020) усебічно розглянули телевізійні новини в сучасному медійному дискурсі України та світу.

І. Гавран, О. Левченко та О. Пасічник (Gavran, Levchenko and Pasichnyk, 2021) ґрунтовно дослідили складники образу терору в аудіовізуальному мистецтві і виробництві.

А. Медведєва та А. Новак (Medvedieva and Novak, 2022) звернули увагу на важливість вивчення розважальних шоу на телебаченні України до початку та після повномасштабної агресії.

Проаналізували актуальність і доцільність творення сучасної ідентичності

української нації в умовах російської агресії за допомогою екранного мистецтва О. Безручко та Н. Степаненко (Bezruchko and Stepanenko, 2024).

**Мета дослідження** – дослідити трансформаційні процеси новинного контенту в умовах війни на прикладі телемарафону «Єдині новини». Проаналізувати, яких оновлень зазнало українське телебачення від початку російсько-української війни. Визначити, які зміни відбулися у програмному контенті мовлення. Довести важливість марафону у житті суспільства. Дослідити документальне телебачення та яких змін воно зазнало у воєнному аспекті.

### Основний матеріал дослідження

Від початку повномасштабного вторгнення на телебаченні вийшло чимало робіт, які демонструють всю реальність війни. Звісно, для ТБ ці дослідження приводять до такого стану, щоб пройти всі моральні межі. Згідно з опрацьованим матеріалом, найкращі випуски та дослідження журналістів подано у цій роботі.

Контент виробляють три приватні медіахолдинги: «1+1 Media», «Starlight Media» та «Inter Media Group», Національна суспільна телерадіокомпанія України, а також Дирекція телерадіопрограм ВРУ, що належить Верховній Раді України. Для кожного мовника виділено 6 годин, до 2 травня 2022 року цей час зменшився до 5. Починаючи з 24 лютого до 21 липня 2022 року виробником національного телемарафону була також «Медіа Група Україна». Але О. Довженко (2022а) у статті «Диво, що затягнулося» зазначає, що «з 8 листопада до виробництва телемарафону знов доєдналися

колишні медійники "Медіа Група Україна" – "Ми-Україна"».

Так, Г. Корба (2022) в роботі «Телемарафон: як він змінює українське суспільство та медіаринок» зазначає, що «це інформаційний канал, що виробляється і транслюється шістьма телевізійними каналами та медіагрупами, а також повністю або частково ретранслюється десятками інших каналів і радіостанцій. Однак офіційно він не є каналом, не має спільної редакції, а координація продюсерів здійснюється здебільшого на стратегічному рівні».

Натомість О. Довженко (2022а) вважає, що це «інформаційний телемарафон, який почав трансляцію 24 лютого 2022 року, щоб інформувати населення щодо ситуації в Україні від початку російського вторгнення». Інформаційний простір був наповнений фальшивими, підробленими новинами, що викликали паніку у населення. Онлайн-видання, навіть ті, які намагаються встановити факти, часто потрапляють в інформаційні «міни», подаючи сумнівну інформацію. Офіційні сайти та соціальні мережі часто зламувалися російськими хакерами, тому на них було небезпечно покладатися. Вищезазначене зумовило поєднання передач Суспільного каналу, якому довіряє більшість українських телеглядачів, зі спільним марафоном із державним «знаком якості», який якщо й не розповідав усю правду про війну, то принаймні не поширював російську дезінформацію.

Г. Корба (2022) у своєму дослідженні зауважує: «Це було надзвичайно доречно не лише для глядачів, яким потрібна була причина вірити новинам, а й для мовників, які не змогли б виконати свою роботу належним чином в умовах плутанини та паніки одра-

зу після початку війни». За словами Л. Дементьєвої та Д. Сукової (2023, с.9), наведених у статті «Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа», «виявлення фейкових новин – це потреба інформаційної гігієни та захисту суспільної свідомості».

Натомість О. Левченко та О. Білан (2023, с.21) у статті «Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану» вважають, що «ціничну роль у російсько-українській війні відіграє кремлівська пропаганда, яка використовує протиправні методи та прийоми розповсюдження інформації. Тотальна брехня, у тандемі з цензурою, націлена на масову маніпуляцію, формування суспільної думки в інтересах владної верхівки кремля, намагання схвалити зовнішню агресію РФ та загарбницьке вторгнення її військ на територію України».

Варто погодитися з думкою Г. Чміль, Н. Корабльової та О. Безручка (2024, с.230), що «екранний твір найчастіше стосується зафіксованої реальності, яка більш-менш знайома глядачеві з особистого досвіду». З огляду на це слід сказати, що телемарафон ведуть у непередбачуваних умовах: заплутані повідомлення, повітряні тривоги, неможливий повноцінний доступ до інформації та місцевості, де відбуваються події, і багато інших чинників, де, за образним висловом, «проживання досвіду відбувається без попередніх репрезентацій, через залучення сучасних екранних поверхонь» (Chmil et al., 2024, p.124). Тому іноді навіть мовники припускаються помилок. Загалом марафон не поступається по правдивості більшості інтернет-видань. Звісно, глядачам варто звертати увагу не лише на медіахолдинг, який доносить новину, а й аналізувати компетентність того, хто її розповідає.

У щорічному дослідженні USAID-Internews «Українські медіа, ставлення та довіра у 2022» зазначено, що з телемарафоном «Єдині новини» знайомий майже кожен глядач, а основними споживачами телемарафону є 32 % опитаних. Загалом 36 % українців користуються телебаченням для отримання інформації. Понад 60 % спостерігають за телемарафоном кожного дня, а 30 % дивляться щотижня (2022, с.21).

Доцільно зауважити, що Д. Кречетова у дослідженні «Телебачення не поступається соцмережам: де українці дізнаються новини під час війни» зазначає, що також громадяни України визначилися для чого користуються різними джерелами інформації. За його результатами, здебільшого для того, щоб дізнатися поточну ситуацію в країні (72-82 %). Водночас 82-90 % користувачів окремих джерел характеризують їх як «інформаційні». Не більше 5 % називають інші характеристики, як-от «розважальні» тощо (Кречетова, 2022).

Авторка також наголошує, що «глядачі мають високу довіру до новин марафону, а також позитивно оцінюють якість аналізу подій, своєчасність та достовірність інформації. Дослідження показали, що люди, які дивляться "Єдині новини", оцінюють за категоріями, що здійснюють аналіз подій, які відбулися» (Кречетова, 2022). Більшість опитаних, згідно з Д. Кречетовою (2022), не звертає особливої уваги, який мовник подає інформацію, коли ввімкнено телевізор – вони не вважають це суттєвим. Насправді марафон розглядається як окремий вид програми і не прив'язаний до жодного з телеканалів. Значно зменшилася кількість матеріалу на замовлення, як, наприклад, у період передвиборчої кампанії.

Ті, хто дивляться його регулярно, володіють високою задоволеністю та довірою до інформації, що міститься в ньому, водночас випадкові глядачі більш критичні до своєчасності інформації та повторення одних і тих самих новин декілька раз підряд за день. Опитувані дедалі частіше порівнюють телевізійні новини із поданням цієї інформації в інтернет-ресурсах і месенджерах.

Авторка також підкреслює, що хоча телемарафон пов'язаний з офіційними джерелами інформації, але особи, які покинули свої домівки та є переселенцями, більш недовіркою відносяться до нього. Багато хто не має телевізора, тож їхні можливості переглянути національний марафон обмежені, хоча респонденти віком 35 років і більше сказали, що переглянули б його, якби в них була така можливість. Більшість опитуваних зазначили неточність у змісті поданої інформації, як впливає влада на її подання, невірний оптимізм, що демонструє лише українські «перемоги», і небажання розглядати невдачі на полі бою та невтішні прогнози (Кречетова, 2022).

Слід сказати, що О. Довженко (2022b) у своїй публікації «Із кожної праски. Усе, що варто знати про національний марафон» виводить твердження, що «одним із недоліків телемарафону є те, що люди, які залишилися на окупованих територіях, відчують незахищеність, а також відсутність інформації, зокрема про невеличкі населені пункти».

Слід зауважити, що тема героїв є розповсюдженою ще з 2014 року, відколи розпочалася збройна агресія проти України державою-терористкою рф. Так, Т. Урбанська (2022) у статті «Війна в прямому ефірі. Історичний марафон» зазначає, що забезпеченням проведення марафону цілодобово займаються

приблизно 2000 фахівців, які щодня перебувають під загрозами обстрілу, ведуть репортажі з бункерів та ризикують своїм життям. І все це вони роблять з однією метою – забезпечувати населення перевіреною, достовірною інформацією. У публікації вказується, що близько 69 % українців довіряють телемарафону «Єдині новини».

Протягом усієї війни головними темами телемарафону «Єдині новини» є: повідомлення про початок масштабної війни, інформація про об'єкти та місця атак, кількість жертв атакуючої сторони, ворожої армії, втрати техніки, санкції західних країн проти рф, аналіз і прогноз майбутніх дій агресора, гуманітарна катастрофа в мирних містах України, доповіді та нариси, організація коридорів для евакуації мирних громадян, героїчний опір українських захисників, організація волонтерської роботи, новини та аналітичні матеріали про екстрені засідання, заходи та засідання Організації Об'єднаних Націй, НАТО, зустрічі представників України з російською стороною в Білорусі та Туреччині, виступи президента США Джоозефа Байдена, генсека НАТО Єнса Столтенберга, виступи Президента України перед парламентами майже всіх сильних демократичних країн світу, покарання російських звірств. Глава держави Володимир Зеленський своєю медійною діяльністю забезпечив належний рівень спілкування з громадянами. Щодня у виступах Президента міститься важлива інформація про оборону України, роз'яснення позиції держави, підтримання морально-психологічного стану військових, доповіді про взаємодію із західними союзниками.

Найбільш оперативно матеріали про війну подають на телебаченні та радіо, у соціальних мережах, а аналітич-

ні відомості публікуються переважно в друкованих виданнях, актуальність яких не зменшується. Тому в них переважає аналітика, а короткі інформаційні матеріали представлені переважно на сайтах ЗМІ та в соціальних мережах. Найбільш вживаними жанрами вважаються термінові повідомлення, замітки та звіти. Окремо хотілося б звернути увагу на зростання популярності платформи Telegram як засобу поширення медіаінформації.

Варто також розглянути висвітлення героїв російсько-української війни в програмному контенті телемарафону «Єдині новини». Так, періодично надається інформація про тих, кому було надано звання Героїв України посмертно. Зокрема, в роковини вторгнення Н. Нагорна (2022) у статті «За сто днів війни...» надала такі відомості: в Україні 70 чоловіків і 2 жінки удостоєні звання Героя України. Серед них є і ті, хто щойно закінчив військові академії, і ті, хто пішов на війну 8 років тому в званні лейтенанта і вже дослужився до генеральського звання.

Одним з перших народних героїв можна вважати Романа Грибова. Пресслужба телеканалу СТБ у матеріалі статті для проєкту «Неймовірна правда про українців» (2022) зазначає, що саме він, будучи прикордонником острова Зміїний, привів всіх до тям і спонукав до опору російському вторгненню зі сходу та півночі. Коли окупанти запропонували українським прикордонникам здатися, він вимовив легендарну фразу про російський корабель. Це надихнуло багатьох українців на опір росіянам, зокрема, за допомогою графіті малювали сотні дорожніх знаків, бентежачи та висміюючи ворога. Ця безстрашна фраза стала темою боротьби і навіть надихнула на пісні, вірші, жарти і між-

народний скандал – відмова служити російському флоту. Роман Грибов після звільнення з полону став національним героєм.

Згідно з інформацією журналістів проєкту «Неймовірна правда про українців» (2022), ще одним героєм варто вважати «Привида Києва». Він став чимось на зразок культової легенди про битву під Києвом. Росіяни нервували через агресивні повітряні маневри, які їм влаштували українські пілоти. Бойові порядки допомогли створити легенду про солдата, який повернувся до свого обов'язку і вправно знищив окупантів в українській столиці. Після того, як західні ЗМІ повідомили про загибель героя, ці заяви спростували, пояснивши, що «Привид Києва» це льотчики Васильківського загону, які захищали Київ і область, кочували навколо та несподівано знищували ворога.

Для того щоб висвітлити таку інформацію, тележурналісти неодноразово брали інтерв'ю у рідних військових. Іноді навіть зв'язувалися з командирами батальйонів. Проте у телемарафоні демонструють телеглядачам не лише про героїв, які були військовими, ними також є медики, які щодня ризикують своїм життям для порятунку інших. До прикладу, демонструвалася історія бойового медика 80-ї десантно-штурмової бригади з позивним «Гайка». У 2016 році вона пішла в армію добровільно. Два роки рятувала наших воїнів на передовій і не вагалася під час масштабного вторгнення росії.

Автор статті «100 одиниць ворожої техніки проти десятикласника...» (2022) у своєму матеріалі розповідає не лише про тих, хто був нагороджений званням Героя України, а й про звичайних цивільних осіб, чії дії журналісти вважають героїчними. Зокрема, йдеться

про Андрія Покрасу, 15-річного жителя села Колонщина. Із самого початку війни він намагався допомогти армії. Коли виявилось, що безпілотній розвідувальній групі потрібна допомога, він запустив свій особистий дрон у повітря і сфотографував техніку ворога (100 одиниць ворожої техніки, 2022).

Президент України також дізнався про вчинки Андрія. Хлопець разом з «побратимами» – юними воїнами, які наближають майбутню Перемогу, отримав подяку від глави нашої держави на заході «Діти-рятувальники – герої війни».

Андрій Покраса в інтерв'ю також розповів: «мене нагородили подякою, формою ДСНС і новим дроном. Я був на емоціях – там Президент, "зірки". І тут тато запропонував: от дивись, дівчинка збирає донати, запропонууй їй дрона. Я такий думаю: а чому б ні? Пішов і подарував дрон» (100 одиниць ворожої техніки, 2022).

Також у цьому матеріалі згадується про те, що такого героя, як пес-мінер Патрон, часто транслюють на телебаченні. Він виявляє за запахом снаряди, що не розірвалися, і допомагає їх евакуювати – через малу вагу бомби на нього не реагують. А за допомогу йому дарують сир – це улюблена їжа собаки. Саме такими ефірами надихаються художники на створення простих коміксів і малюнків, що досить сильно та ефективно підіймають український дух.

Як вважає В. Коробко (2017, с.35) у статті «Телевізійна документалістика та її види»: «документальне телебачення – це вид мовлення, що поєднує розділи інформації, публіцистики, науково-популярного мовлення, кіно та телехроніки та інші неігрові жанри передач та фільмів».

Слід також зауважити, що І. Гавран та М. Ботвин (2020, с.12) у досліджен-

ні «Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі» вважають, що «кінодокументалістика є засобом, за допомогою якого режисери можуть донести свою візію проблем, висвітлити найгостріші конфлікти суспільства та показати шляхи для їх розв'язання».

В. Балдинюк (2023) у своєму доробку «Документалістика в інформаційній війні» розкриває тему, яка є вагомим складником у формуванні думок населення в сьогоденній ситуації.

Слід сказати, що В. Коробко (2017, с.30) також присвятив цій темі дослідження, яке опубліковане у віснику Харківського національного університету. За словами вказаного вище автора, між журналістикою та документалістикою є невелика різниця. Окрім того, науковець аналізує етапи розвитку науки та зазначає основні риси, властиві цьому жанру. Автор вважає, що «сучасне українське телебачення, спираючись на традиції української теледокументалістики, створює телевізійні документальні стрічки про актуальні події, історію, факти та видатних особистостей. Телевізійні виробники пропонують глядачеві різноматематичні екранні твори, що стають популярними» (Коробко, 2017, с.31).

Зокрема, В. Коробко (2017, с.31) зауважує: «В українському журналістичнознавстві бракує досліджень, присвячених темі телевізійної документалістики». Автор наголошує, що на рівні публікацій і досліджень ця тема частково висвітлена такими мистецтвознавцями, як К. Шергова та Л. Наумова та ін. (Коробко, 2017, с.30), які звертали увагу на особливості теперішньої документалістики й правдивості зображуваного в ній життя та зосереджувалися на дослідженні еволюції жанрів у документальному кіно.

Доцільно сказати, що О. Джолос (2020, с.26) у праці «Захист інформаційного простору: війна за мізки» зазначає, що «робота над створенням документального кіно потребує від творчої групи неабияких зусиль. Велика відповідальність припадає на режисера, сценариста, постановника, акторів. Проте варто приділити особливу увагу роботі журналістів, які залучені у створення документального фільму».

Одним із головних завдань, яке стоїть перед творцями документалістики, є збір інформації. Саме вона має бути достовірною в усіх проявах: починаючи з джерела, закінчуючи безпосереднім змістом. Молоді режисери прагнуть донести до глядача своє бачення конкретних проблем і можливих шляхів їх розв'язання. Сучасна телевізійна документалістика повинна мати, по-перше, журналістський (авторський) складник і, по-друге, організацію та подачу матеріалу. Іншими словами: для того, щоб сучасна кінематографія була затребувана на ТБ, необхідна наявність оригінального контенту та його злободенність.

Наразі в Україні щодня з'являються приводи для створення документальних фільмів. Збройна агресія росії проти України також містить надпотужний психологічний складник. Документалістика допомагає вистояти на інформаційному фронті. На думку О. Джолоса (2020), якщо фільми залучити в інший, не кінознавчий, дискурс, вони стануть основною частиною цілісної картини реальності, що дозволяє глибше зрозуміти багато її аспектів. Документальне кіно має різні рівні: від спонтанних зйомок до професійних неігрових фільмів. Усі вони зараз представлені на відеохостингу YouTube.

Прикладом воєнної документалістики є фільм «Невидимий батальйон», ідея якого належить Марії Берлінській. Фільм 2017 року, режисерства Ірини Цілик, Світлани Ліщинської та Аліни Горлової. Головними героїнями є п'ять жінок. Це перше документальне відео про їх участь в АТО та проблеми, з якими вони стикаються: дискримінація під час служби та на реабілітації, сексуальні домагання, про які часто не хочуть повідомляти командуванню. Режисерки вдало відтворили реальну картину, що відбувається із жінкою у Збройних Силах України.

Фільм «Невидимий батальйон» – це неігрове кіно, де є втілений задум, сценарій, цікаві особистості героїв, важлива подія, показана з конкретного погляду, із застосуванням графіки, постановки, з використанням унікальних кадрів і спецефектів, що властиві цьому жанру.

Також цей фільм є опорою інформаційного фронту, що водночас сприяє захисту національного інформаційного простору. У публікації «Невидимий батальйон: участь жінок у військових діях АТО» опублікована розповідь авторки фільму, в якій Марія зауважує: «Наша мета – задокументувати історію, що відбувається прямо зараз... через документальні кадри ми хочемо показати, що у нас не громадянський конфлікт, а російська окупація вже четвертий рік» (Гриценко, Квіт та Марценюк, 2016, с.12).

Ще одним новим жанром документального кіно, як зазначають О. Безручко та М. Сухін (Bezruchko and Sukhin, 2023) у статті «Анімаційно-документальні фільми в сучасному кіномистецтві: специфіка виробництва», є, як видно із назви, «анімедок», що являє собою творчу реконструкцію подій

російсько-української війни на прикладі битви за Маріуполь засобами анімації за неможливості їхньої реальної зйомки. Слід сказати, що В. Балдинюк (2023) у роботі «Документалістика в інформаційній війні» зазначає, що іншою роботою є «Фортеця Маріуполь». Фільм створений уже після повномасштабного вторгнення, коли розпочалася нова історія України, яку необхідно документувати. Режисеркою «Фортеці Маріуполь» від об'єднання «Вавилон'13» є Юлія Гонтарук, а ці фільми В. Балдинюк називає «дзвінком у пекло» (2023).

Авторка зазначає, що серію створено на основі відеодзвінків до бійців полку «Азов», які перебували в оточенні на заводі «Азовсталь». Щирі стосунки, які зав'язалися в режисерки з її героями, додають їхнім образам людяності (Балдинюк, 2023).

Варто звернути увагу й на те, що це зовсім інший жанр документального кіно, більше схожий на нарис з елементами інтерв'ю. Однак роль режисера тут дуже важлива, оскільки вона є ведучою цього фільму, тобто тією, що йде попереду. Від творця залежить розвиток подій, черговість запитань. Тлом для сюжету стають жажливі вибухи, емоційним складником – емоційний стан героїв.

### Висновки

Від початку повномасштабного вторгнення минуло досить багато часу, тому зараз можна впевнено стверджу-

вати, що люди більшість новин дізнаються онлайн і довіряють соціальним мережам. Оскільки це набагато зручніше та швидше. І хоча телебачення має значну затребуваність, проте не займає перших позицій, як це було до 24 лютого 2022 року. Люди хочуть дізнаватися більше правдивої інформації, а не завуальованої або прикрашеної. Це дасть змогу громадянам вчасно ухвалювати рішення і завжди бути напоготові, щоб сприймати контент, який їм пропонують.

На момент написання роботи війна між росією та Україною триває, тому зробити остаточні висновки поки що не вдається, але в контексті обсягу проаналізованих матеріалів серед проміжних підсумків варто зазначити, що війна об'єднала українське суспільство; більшість матеріалів на військову тематику адекватно та об'єктивно висвітлено в ЗМІ країни; значно зросла роль соціальних мереж у поширенні аудіовізуального контенту; роль якісних інформаційних засобів як в Україні, так і у світі значно підвищилася.

В умовах ведення інформаційних війн проблема захисту повідомлення, його достовірного відтворення та збереження в історії задля подальшого визначення справедливості набуває особливо вагомого змісту. Документалістика якнайкраще справлятиметься з цими завданнями та постає надійним засобом захисту національного інформаційного простору.

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Балдинюк, В., 2023. Документалістика в інформаційній війні. *Детектор медіа*. [online] Доступно: <<https://detector.media/infospace/article/dokumentalne-kino>> [Дата звернення 12 лютого 2024].
- Гавран, І. та Ботвин, 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>

Гриценко, Г., Квіт, А. та Марценюк, Т., 2016. «Невидимий батальйон»: участь жінок у військових діях в АТО (соціологічне дослідження). [online] Київ: Клименко. Доступно: <<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c116ba78-18f1-4fd0-823b-b7dbdd49cc3f/content>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Дементьева, Л. та Сукова, Д., 2023. Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6(1), с.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>

Джолос, О., 2020. Захист інформаційного простору: війна за мізки. *Україна до НАТО*, [online] 1(3), с.14-15. Доступно: <<http://surl.li/stvpvj>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Довженко, О., 2022а. Диво, що затягнулося. Телемарафон «Єдині новини» у 2022 році. *Главком*, [online] 29 грудня. Доступно: <<https://glavcom.ua/digest/divo-shcho-zatjahnulosja-telemarafon-jedini-novini-u-2022-rotsi-898585.html>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Довженко, О., 2022b. Із кожної праски. Усе, що варто знати про національний телемарафон. *Детектор медіа*, [online] 24 травня. Доступно: <<https://ms.detector.media/telebachennya/post/29547/2022-05-24-izkozhnoi-prasky-use-shcho-varto-znaty-pro-natsionalnyy-telemarafon/>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Корба, Г., 2022. Телемарафон: як він змінює українське суспільство та медіаринок. *BBC News Україна*, [online] 30 грудня. Доступно: <<https://www.bbc.com/ukrainian/features-64112594>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Коробко, В.І., 2017. Телевізійна документалістика та її види. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*, 11, с.30-35.

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>

Кречетова, Д., 2022. Телебачення поступається соцмережам: де українці дізнаються новини під час війни. *Опитування. Українська правда*, [online] 18 серпня. Доступно: <<https://life.pravda.com.ua/society/2022/08/18/250065/>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Левченко, О. та Білан, О., 2023. Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6(1), с.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>

Малишенко, А., 2022. Війна на камеру. *ZN.UA*, [online] 13 липня. Доступно: <<https://zn.ua/ukr/ART/vijna-na-kameru.html>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Нагорна, Н., 2022. За сто днів війни українці дізналися про своїх майже 150 героїв: хто вони і як відзначилися. *TCH*, [online] 03 червня. Доступно: <<https://tsn.ua/ato/za-sto-dniv-viyni-ukrayinci-diznalis-pro-svojih-mayzhe-150-geroyah-hto-voni-i-yak-vidznachilis-2078311.html>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

«Неймовірна правда про українців»: Українські воїни, які надихають нас не тільки службою, а і творчістю, 2022. *СТБ*, [online] 13 травня. Доступно: <<https://www.stb.ua/ua/2022/05/13/neymovirna-pravda-pro-ukrayintsiv-ukrayinski-voyiny-yaki-nadyhayut-nas-ne-tilky-sluzhboyu-a-i-tvorchistyu/>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

100 одиниць ворожої техніки проти десятикласника – невигадана історія, яка зробила Андрія героєм війни, 2022. *TCH*, [online] 22 грудня. Доступно: <<https://tsn.ua/ukrayina/100-odinic-vorozhoi-tehniki-proti-desyatiklasnika-nevigadana-istoriya-yaka-zrobila-andriya-geroem-viyni-2228668.html>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Українські медіа, ставлення та довіра у 2022 р., 2022. *USAID*. [online] Доступно: <<https://internews.in.ua/wp-content/uploads/2022/11/Ukrainski-media-stavlennia-ta-dovira-2022.pdf>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Урбанська, Т., 2022. Війна в прямому ефірі. Історичний марафон. *УНІАН*, [online] 01 серпня. Доступно: <<https://www.unian.ua/society/viyna-v-pryatomu-efiri-istorichniy-marafon-povini-ukrajini-11923737.html>> [Дата звернення 12 лютого 2024].

Чміль, Г.П., Корабльова, Н.С. та Безручко, О.В., 2024. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКІМ, Т.10, с.214-240.

Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>

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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>

Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>

Gavran, I., Levchenko, O. and Pasichnyk, O., 2021. Terror Through Screen Images as a Power Discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.28-34. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235066>

Medvedieva, A. and Novak, A., 2022. Relevance of Entertainment Shows' Study on Television. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.149-157. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269502>

## REFERENCES

Baldyniuk, V., 2023. Dokumentalistyka v informatsiinii viini [Documentary in the Information War]. *Detektor media*. [online] Available at: <<https://detector.media/infospace/article/dokumentalne-kino>> [Accessed 12 February 2024].

Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>

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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>

Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>

Chmil, H.P., Korablova, N.S. and Bezruchko, O.V., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyschi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art History. Social Communications. Media Pedagogy]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Vol.10, pp.214-240.

Dementieva, L. and Sukova, D., 2023. Vplyv feikovykh novyn ta dezinformatsii v audiovizualnykh media [Impact of Fake News and Disinformation in Audiovisual Media]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>

Dovzhenko, O., 2022a. Dyvo, shcho zatiahnulosa. Telemarafon "Iedyni novyny" u 2022 rotsi [A wonder that has dragged on. The United News telethon in 2022]. *Hlavkom*, [online] 29 December. Available at: <<https://glavcom.ua/digest/divo-shcho-zatiahnulosa-telemarafon-jedyni-novyni-u-2022-rotsi-898585.html>> [Accessed 12 February 2024].

Dovzhenko, O., 2022b. Iz kozhnoi prasky. Use, shcho varto znaty pro natsionalnyi telemarafon [From every iron. Everything you need to know about the national telemarathon]. *Detektor media*, [online] 24 May. Available at: <<https://ms.detektor.media/tebachennya/post/29547/2022-05-24-izkozhnoi-prasky-use-shcho-var-to-znaty-pro-natsionalnyy-telemarafon/>> [Accessed 12 February 2024].

Dzholos, O., 2020. Zakhyst informatsiinoho prostoru: viina za mizky [Protection of the information space: the war for brains]. *Ukraine to NATO*, [online] 1 (3), pp.14-15. Available at: <<http://surl.li/stvpvj>> [Accessed 12 February 2024].

Gavran, I., Levchenko, O. and Pasichnyk, O., 2021. Terror Through Screen Images as a Power Discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.28-34. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235066>

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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>

Hrytsenko, H., Kvit, A. and Martseniuk, T., 2016. "Nevydymyi batalion": uchast zhinok u viiskovykh diiakh v ATO (sotsiolohichne doslidzhennia) ["Invisible Battalion": Women's Participation in Military Operations in the Anti-Terrorist Operation (Sociological Research)]. [online] Kyiv: Klymenko. Available at: <<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c116ba78-18f1-4fd0-823b-b7dbdd49cc3f/content>> [Accessed 12 February 2024].

Korba, H., 2022. Telemarafon: yak vin zminiue ukrainske suspilstvo ta mediarynok [Telemarathon: how it changes Ukrainian society and the media market]. *BBC News Ukraine*, [online] 30 December. Available at: <<https://www.bbc.com/ukrainian/features-64112594>> [Accessed 12 February 2024].

Korobko, V.I., 2017. Televiziina dokumentalistyka ta yii vydy [Television documentary and its types]. *The Journal of V.N. Karazin Kharkiv National University. Series: Social Communications*, 11, pp.30-35.

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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.29-37. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202652>

Krechetova, D., 2022. Telebachennia postupaietsia sotsmerezham: de ukrainsi diznaiutsia novyny pid chas viiny. Opytuvannia [Television is losing ground to social networks: where Ukrainians get news during the war. Poll]. *Ukrainska pravda*, [online] 18 August. Available at: <<https://life.pavda.com.ua/society/2022/08/18/250065/>> [Accessed 12 February 2024].

Levchenko, O. and Bilan, O., 2023. Televiziina zhurnalistyka v umovakh voienoho stanu [TV Journalism under Martial Law]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>

Malyshenko, A., 2022. Viina na kameru [War on Camera]. *ZN.UA*, [online] 13 July. Available at: <<https://zn.ua/ukr/ART/vijna-na-kameru.html>> [Accessed 12 February 2024].

Medvedieva, A. and Novak, A., 2022. Relevance of Entertainment Shows' Study on Television. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.149-157. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269502>

Nahorna, N., 2022. Za sto dniv viiny ukrainsi diznalisia pro svoikh maizhe 150 heroiv: khto vony i yak vidznachylysia [During the hundred days of the war, Ukrainians learned about their almost 150 heroes: who they were and how they distinguished themselves]. *TSN*, [online] 03 June. Available at: <<https://tsn.ua/ato/za-sto-dniv-viyni-ukrayinci-diznalis-pro-svoyih-mayzhe-150-geroyah-hto-voni-i-yak-vidznachilis-2078311.html>> [Accessed 12 February 2024].

"Neimovirna pravda pro ukrainsiv": Ukrainski voiny, yaki nadykhaiti nas ne tilky sluzhboiu, a i tvorchistiu ["The Incredible Truth About Ukrainians": Ukrainian Soldiers Who Inspire Us Not Only with Their Service, but Also with Their Creativity], 2022. *STB*, [online] 13 May. Available at: <<https://www.stb.ua/ua/2022/05/13/nejmovirna-pravda-pro-ukrayintsiv-ukrayinski-voyiny-yaki-nadyhayut-nas-ne-tilky-sluzhboiu-a-i-tvorchistiu/>> [Accessed 12 February 2024].

100 odynyts vorozhoi tekhniki proty desiatyklasnyka – nevyhadana istoriia, yaka zrobyla Andriia heroiem viiny [100 Units of Enemy Equipment Against a Tenth Grader – A Nonfiction Story That Made Andriy a War Hero], 2022. *TSN*, [online] 22 December. Available at: <<https://tsn.ua/ukrayina/100-odinic-vorozhoi-tehniki-proti-desyatiklasnika-nevigadana-istoriya-yaka-zrobila-andriya-geroyem-viyni-2228668.html>> [Accessed 12 February 2024].

Ukrainski media, stavlennia ta dovira u 2022 r. [Ukrainian Media, Attitudes and Trust in 2022], 2022. *USAID*. [online] Available at: <<https://internews.in.ua/wp-content/uploads/2022/11/Ukrainski-media-stavlennia-ta-dovira-2022.pdf>> [Accessed 12 February 2024].

Urbanska, T., 2022. Viina v priamomu efiri. Istorychnyi marafon [Live War. Historical Marathon]. *UNIAN*, [online] 01 August. Available at: <<https://www.unian.ua/society/viyna-v-priamomu-efiri-istorichnyi-marafon-novini-ukrajini-11923737.html>> [Accessed 12 February 2024].

## TRANSFORMATION OF NEWS CONTENT IN WARTIME ON THE EXAMPLE OF THE "UNITED NEWS" TELETHON

Oleksandr Butko<sup>1a</sup>, Olha Leskiv<sup>2b</sup>

<sup>1</sup> Honored Journalist of Ukraine, Associate Professor  
at the Department of Cinema and Television Arts;  
e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;  
e-mail: olyaa.leskiv@gmail.com; ORCID: 0009-0002-6866-8288

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>b</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to investigate the transformation processes of news content in the context of war on the example of the United News telethon. To analyze what updates Ukrainian television has undergone since the beginning of the Russian-Ukrainian war. To determine what changes have taken place in the program content of broadcasting. To prove the importance of the telethon in the life of society, to study documentary television and what changes it has undergone in the military aspect. **The research methodology** is to apply the following methods, namely: theoretical – analysis of television stories, information sources, the impact of the information occasion on the quality of television material; analysis – analysis of the television airtime; synthesis – analysis of information sources, determination of the interdependence of structural components that form the news; empirical – systematization of own experience, generalization of the role of the joint marathon in covering key events, heroes and changes in documentary television during the war. **Scientific novelty.** For the first time, the author analyzes the constituent elements of coverage of real events of the war, analyzes the portrayal of the heroes of the Russian-Ukrainian war, studies the coverage of documentaries in the modern national information space, focuses on the truthfulness of information, as well as the distortion of certain facts or events. The stories of war heroes are used to highlight the stories that are not fictional and took place in reality. **Conclusions.** The article analyzes the updates in news broadcasting since the beginning of the full-scale war, identifies the main changes in program content and their impact on the viewer. The analysis of television stories is carried out. The importance of the marathon in the everyday life of citizens is proved. The interdependence of the structural components that form the news is determined. The changes that have taken place in documentary cinema in the military aspect are studied. The features of conveying the truthfulness of information about events and the transparency of some facts are also studied. Non-fictional stories that have become key in this war are published.

**Keywords:** documentary; telethon; news; media; content; program; United News



DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318963

УДК 654.197:070-051]:005.336.5

## ТЕХНІКА МОВЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТА

Віталій Захаров<sup>1а</sup>, Діана Голуб<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри тележурналістики;  
e-mail: vitaliizakharoff@gmail.com; ORCID: 0009-0005-0267-4097

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
e-mail: kareglazka.dianochka@gmail.com; ORCID: 0009-0009-3159-1644

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Ключові слова:

телерадіожурналістика;  
аудиторія;  
мовлення;  
телебачення;  
глядач;  
ведучий

### Анотація

**Мета дослідження** – дослідити техніку мовлення як основу професійної майстерності тележурналіста, зокрема головні аспекти кіномистецтва в професії теле-, радіожурналіста, вивчити комунікативні техніки, методи та інструменти, вміння аналізувати й оцінювати кінематографічні твори. Опанувати основи комбінації глибокого розуміння кінонарративу, володіння комунікативними навичками та використання різноманітних методів медіавиробництва. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів аналізу та синтезу – проаналізовано вплив тележурналістів на якість передачі інформації та взаємодію з глядачами; узагальнення та систематизації зібраної інформації – на основі отриманих даних сформовано рекомендації теле-, радіоведучим щодо вдосконалення їхніх навичок, а також систематизовано інформаційну базу; порівняльного методу – проведено паралелі роботи в різній тематичі етеру, в ефективності та результативності сучасного медіапростору. **Наукова новизна** полягає в актуальності обраної теми, оскільки покращення технологій і доступності до медіа сприяють розширенню можливостей для розвитку телерадіожурналістики. Ми спостерігаємо появу нових медіа, які використовують технології, що ще вчора здавалися нереальними. Тема є досить перспективною, оскільки зростає попит на онлайн-медіа, вебінари, стримінгові платформи і, відповідно, конкурентоспроможність. Успішна молодь становить значну частину аудиторії телерадіожурналістики, тому вивчення їхніх потреб є важливим завданням для популяризації риторів. **Висновки.** У статті досліджено засоби кіномистецтва, які використовують телеведучі для належного професійного виконання своєї роботи. Опановано основи комбінації розуміння кінонарративу. Проаналізовано комунікативні навички медіафахівців, що допомагають забезпечити якісні проекти у сфері медіа та випустити висококваліфікованих ораторів. Роботу спрямовано на вдосконалення знань про зазначену спеціальність.

© Віталій Захаров, Діана Голуб, 2024

Надійшла 23.05.2024

**Як цитувати:**

Захаров, В. та Голуб, Д., 2024. Техніка мовлення як основа професійної майстерності тележурналіста. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.198-210.

**Формулювання проблеми**

Проблематика запропонованого дослідження полягає у тому, що в аудіовізуальному мистецтві та виробництві конкуренція між журналістами, телеведучими та радіоведучими стала досить великою. Щоб зберегти свою популярність і привернути увагу аудиторії, ведучі обов'язково мають вдосконалювати свої навички, постійно вивчати нові методи і засоби роботи та намагатися бути кращими. В статті розглянуто одну з причин цієї конкурентної боротьби в медіа – розширення інформаційного простору через появу інтернет-платформ, соціальних мереж і онлайн-засобів масової комунікації.

Значущість окресленої проблеми полягає в тому, що наразі телевізійним ведучим потрібно по-новому підходити до своєї роботи, щоб виграти боротьбу за увагу глядачів і слухачів. Вони мають бути готові до безперервного вдосконалення, постійно підвищувати свою кваліфікацію і опанувати нові навички. Високоякісна та ефективна підготовка до ведення телепрограм або інтерв'ю, правильне і грамотне формулювання проблеми – це те, що може вирізняти ведучого серед конкурентів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**

З. Дмитровський (2009) у книзі «Телевізійна журналістика» висловлював власну думку щодо об'єктивності подачі інформації в ефір.

Г. Десятник та С. Полешко (2016) у книзі «Професія: телевізійний ведучий» визначили загальні риси професії телеведучих.

Д. Мой та М. Ордольф (2019) в «Телевізійній журналістиці» писали про спонтанність і швидку реакцію журналіста.

І. Огієнко (2010) у виданні «Рідна мова» визначив важливість для народу літературної мови.

Л. Чернікова (2007) у статті «Культура і техніка мовлення в телерадіожурналістиці» навчала вимог культури техніки мовлення телевізійних ораторів.

Н. Колотілова (2007) проаналізувала основи риторики як мистецтва публічних виступів в аудіовізуальному мистецтві.

С. Абрамович та М. Чікарькова (2013) визначили специфіку розвитку риторики та мовленнєвої комунікації.

Л. Дементьева та Д. Сукова (2023) звернули увагу на необхідність боротьби з явищем розповсюдження дезінформації та проаналізували її негативний вплив на сучасне інформаційне середовище.

І. Гавран та М. Дубина (2020) дослідили новинний контент у сучасному прямоетерному мовленні.

Р. Зозуляк-Случик (2019) дослідила проблематику формування професійної етики майбутніх соціальних працівників в університетах.

С. Котляр та Б. Бондарчук (2020) у статті «Новини в сучасному медійному дискурсі» вивчили складники, історію та особливості розвитку сучасних інформаційних новин.

О. Безручко, Г. Десятник, М. Іщенко, С. Полешко та С. Порожна (2015) висвітлили специфіку підготовки телевізійних ведучих та проаналізували вигоди до навчання якісного мовлення.

І. Гавран, С. Стоян, М. Рогожна, І. Вільчинська та Х. Пецан (Gavran et al., 2023) проаналізували різноманітні складники творчості в екранній культурі пост-модерну.

Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко (2024) та Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко та Н. Жукова (Chmil et al., 2024) всебічно дослідили феномен «*homo villicus*» у сучасному аудіовізуальному мистецтві і виробництві України.

Аналізуючи джерела, можна дійти висновку, що тележурналісти мають дотримуватися професійних стандартів і зобов'язань, зокрема надавати об'єктивну та точну інформацію, а також дотримуватися етичних принципів.

**Мета статті** полягає в поясненні та описі основних навичок, вмій і характеристик, які визначають професійність в окресленій сфері. Здійснено спробу допомогти тележурналістам зрозуміти, що потрібно робити, щоб бути ефективними та визнаними професіоналами. Проаналізувати методи впливу на аудиторію та громадську думку.

### Основний матеріал дослідження

Мовлення – важливий елемент для глядачів на телебаченні та значний складник нашого життя, завдяки якому глядачі обмінюються думками і показують свій психологічний стан. Чітко сформована і висловлена думка в суспільстві все більше привертає увагу, дає змогу зрозуміти і зацікавитися новиною, яку доносить телеведучий в ефірі, а також опанувати незнайому тему.

Перед тим як створювати пряму трансляцію, журналісти на телебаченні мають зрозуміти, хто їхня цільова аудиторія, яка мета їхньої програми та яку інформацію вони хочуть передати. Для досягнення мети слід зрозуміти, які цінності та інтереси є в аудиторії. Варто зауважити, що автор книги «Мистецтво говорити. Таємниці ефективного спілкування» Д. Борґ (2019, с.34) зазначив мотиваційні фрази, зокрема, що треба мовчати, щоб «смакувати» слова перед тим, як вони злітають з розмовного потоку, формулювати свої думки словами, які використовуються для їх вираження. Тому слід контролювати внутрішній голос і обирати слова з надзвичайною точністю, щоб спілкуватися ефективно, майстерно.

Техніка мовлення передбачає застосування засобів голосоутворення, дикції, методів фонаційного дихання, які забезпечують ефективність мовного впливу на співрозмовника (Техніка мовлення: поняття й категорії, б.д.).

Будь-який виступ ведучого в кадрі розрахований на переконання і ефективність донесення інформації. Вивчати техніку мовлення, як зазначали О. Безручко, Г. Десятник, М. Іщенко, С. Полешко та С. Порожна (2015) у книзі «Майстерність телевізійного ведучого як навчальна дисципліна та методика її викладання», означає володіти голосом (регулювати темп, тембр, артикуляцію, дикцію, висоту), інтонувати, управляти аудиторією. Щодо останнього, то більшість ведучих зазвичай спростовує виклад тексту. Треба грати, але не перегравати, декламувати, але не виходити із загального стилю передачі. Модераторський метод полягає в тому, щоб ведучий був не тільки посередником між слухачами та інформацією, але і представником аудиторії. Він має ві-



дображати їхні думки, погляди та емоції, що створює відчуття присутності живої людини зі своїми власними переконаннями (Безручко та ін., 2015, с.5).

За словами Л. Чернікової (2007, с.88), висловленими у статті «Культура і техніка мовлення в телерадіожурналістиці»: «Українська мова з вуст дикторів радіо і телебачення звучала в ефірі гідно, навіть у часи ідеологічного пресингу. Гадаю, чистий тон її звучання зумовлений цілим комплексом чинників, поміж яких, зокрема, й високі вимоги до культури й техніки мовлення телевізійних ораторів».

Слід також зазначити, що правильна мова є виявом поваги до глядачів. Після повномасштабного вторгнення в Україну більша частина перейшла на державну мову як в побуті, так і в аудіовізуальних творах різних форм, що, як справедливо звернули увагу в статті «Кіно як основа формування / творення модерної національної ідентичності» О. Безручко та Н. Степаненко (Bezruchko and Stepanenko, 2024), згуртувало українську націю.

І. Огієнко (2010, с.46) у виданні «Рідна мова» зазначав: «Для одного народу – одна літературна вимова». Вище згаданий автор також писав, що кожна мова складається з багатьох говірок, кожна говірка знає свою власну вимову тих самих і слів, свої власні форми. Народ, що знає одну літературну мову, конче творить і одну літературну вимову.

Як зазначали Г. Десятник та С. Полешко (2016, с.4) у дослідженні «Професія: телевізійний ведучий», композиція виступу є надзвичайно важливою для забезпечення ефективності та сприйняття аудиторією оратора. Телебачення неможливо уявити без яскравих і постійних ведучих. Вони беруть на себе відповідальність за створення

цікавого та змістовного телевізійного контенту. Ведучі роблять прояви своїх людських реакцій, додають живості та емоційного забарвлення на екрані. Живе екранне спілкування є вагомою частиною телебачення.

Розвиток українського телебачення неможливий без таких блискучих, улюблених телеведучих, як Алла Мазур, Юрій Горбунов, Катерина Осадча, Марія Єфросиніна. Мандрівник, автор і ведучий телевізійної програми «Світ Навиворіт» Дмитро Комаров неодноразово ризикував власним життям, але створив цей проєкт для глядача і показав надвисокий рівень свого професіоналізму. Безперечним брендом телеканалів, телевізійних шоу є диктор, телеведучий Григорій Решетник, чий голос впізнає кожен українець.

Доцільно зауважити, що тележурналістами завжди були активні, креативні, наповнені новими ідеями люди, які не бояться пробувати щось нове як в місці зйомки (павільйони, декорації), так і у власних костюмах. З огляду на зростання конкуренції в інформаційній сфері сучасні медійники насамперед мають бути стресостійкими, грамотними фахівцями, відповідальними перед суспільством. Оскільки всю інформацію у світ подають журналісти й телеведучі, то, розуміючи масштаби впливу на людей, це мають бути сильні особистості, які беруть на себе тягар відповідальності. Тому, як зазначають О. Безручко, Ю. Шевчук, Д. Андрієвський (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022) у статті «Роль новітніх технологій у розвитку медіавиробництва», потрібно серйозно ставитися до науково-технічного прогресу в екранних мистецтвах. Професіоналізм у сучасному світі – це глибоке усвідомлення взятого на себе

обов'язку за свою діяльність, здатність до прогнозування наслідків, які вона може зумовити, що передбачає погляд на людину як на мету будь-якої діяльності, міру усіх речей і причетність до ключових проблем людства.

В епоху глобалізації інформаційний потік суттєво вплинув на те, як люди спілкуються, взаємодіють і отримують доступ до подій, які відбуваються (Чміль, Корабльова та Безручко, 2024). За допомогою телебачення, застосування і соціальних мереж люди отримують велику кількість інформації в режимі реального часу. Інформація у XXI ст. поширюється здебільшого інтернет-простором, тому основною метою медійника є не просто написання або зняття сюжету про якусь подію, явище чи людину, а побудова дискурсу так, щоб інформація дійшла до глядача і зацікавила його (Chmil et al., 2024).

Так, Л. Василенко, О. Гнатюк, І. Саєвич, І. Удовиченко, І. Цибух (2020, с.21) у виданні «Порадник юним журналістам» проаналізували дані та зауважили, що «за інформацією Facebook, середньостатистичний глядач за 0,25 секунди приймає рішення, чи переглядати контент у стрічці, а в середньому на перегляд публікації він витрачає з мобільного телефону 1,7 секунди та з комп'ютера – 2,5».

З. Дмитровський (2009, с.43) в книзі «Телевізійна журналістика» наголошує: «У програмах новин журналіст-телеведучий має об'єктивно подавати факти, не нав'язувати глядачеві своєї думки. Телевізійна інформація – явище суспільно значуще, тому факти, які обирає для висвітлення журналіст, мають бути актуальними, потрібними глядачеві».

Правильно розуміти та передавати інформацію наживо є важливим завдан-

ням для ведучого, який має усвідомлювати, що прямий ефір передбачає безпосереднє спілкування з глядачами, тому необхідно взаємодіяти з аудиторією та враховувати її потреби та очікування. Зауважимо, що головне, з чим весь час працює журналіст на телебаченні, – інформація. Він збирає її, осмислює, систематизує і розповсюджує. Для досягнення мети необхідно розуміти, які цінності та інтереси є у глядачів. Заздалегідь важливо мати певні навички управління в емоційно напружених ситуаціях і вміння спілкуватися із розумінням та повагою до аудиторії. Загалом прямий ефір на телебаченні потребує від тележурналіста високої кваліфікації, гнучкості та швидкої реакції на події. Д. Мой та М. Ордольфф (2019, с.86) у виданні «Телевізійна журналістика» зазначають: «Якщо кореспондентові бракує інформації про нові події, він повинен максимально коротко їх згадати, а потім перейти до питань, які сам підготував. Спроби спонтанно розповісти щось про події, про які ти ще мало знаєш, майже завжди закінчуються невдачею».

Звернемо увагу, що тележурналістика має свої особливості, однією з яких є можливість передачі зображень. Телевізійні новини можуть передати не тільки факти про подію, але і її візуальний аспект. З іншого боку, в тележурналістиці також наявні певні ризики, пов'язані з використанням зображень. Не завжди можна передати об'єктивну інформацію, іноді глядач може сприймати те, що він бачить на екрані, як істину, незалежно від того, наскільки правдивим воно є насправді. Крім того, неправильне використання зображень може призвести до негативних наслідків, таких як порушення приватності, або викликати емоційний стрес у глядачів.

Формування професійної свідомості у майбутніх тележурналістів є вагомою частиною підготовки до роботи. Це означає, що людина повинна зрозуміти суть свого фаху, його цінності та етичні стандарти, а також особливості роботи залежно від жанру, теми та контексту програми. Під час формування професійної свідомості слід навчитися аналізувати, оцінювати та здійснювати пошук інформації, критично мислити, орієнтуватися в сучасних медіатехнологіях і вміло оперувати словом (Мой та Ордольфф, 2019, с.7). Так, інтонаційне забарвлення мови у поєднанні з мімікою та жестами можуть значно збільшити значущість слова та зрозумілість повідомлення. Адаже використання зображення та звуку може зробити інформацію більш доступною та ефективною для сприйняття глядачами. Крім того, інтонаційне забарвлення може передавати різні емоції та настрої, що дозволяє глядачам краще зрозуміти контекст і тон повідомлення. Наприклад, якщо тележурналіст розповідає про події з серйозним виразом обличчя, то це може сигналізувати про те, що інформація є важливою. Однак слід також дотримуватися професійних стандартів та етики, щоб не використовувати мову та інтонацію з метою зловживання владою або нав'язування власних поглядів глядачам.

Українському суспільству дійсно потрібні висококваліфіковані тележурналісти, які були б гідними представниками інформаційної еліти. Спеціалісти повинні мати національну ідею, інноваційне мислення і знання. Відповідно до принципів телевізійної етики важливо мати здатність оперативно реагувати на зміни в масштабах всього життя. Сьогодні варто не лише володіти професійними технологіями,

але й глибоко усвідомлювати відповідальність перед законом і власним сумлінням. Майбутнє країни залежить від професіоналізму працівників мас-медіа як представників четвертої влади. Їхній вплив на суспільство, формування громадської думки та свідомих громадян є важливим завданням. Тому необхідно підтримувати ініціативність, спрямовану на введення професійного рівня тележурналістів, підтримку незалежності ЗМІ та створення умов для розвитку якісного інформаційного простору в Україні.

Зовнішні ознаки телебачення, такі як здатність передавати зображення, створювати емоції, звук, можуть підтверджувати те, що ми маємо справу з візуально-образно-естетичним явищем сучасності. Телебачення як медіум спирається на використання зображень і звуку для передачі інформації, зокрема, як досліджують О. Безручко та О. Анікіна (Bezruchko and Anikina, 2021) у статті «Сучасне аудіовізуальне мистецтво в просторах мережі Інтернет: нові аспекти взаємодії», через всесвітню глобальну мережу Інтернет. Як зазначалося вище, воно залежить від візуального сприйняття, а його зовнішні ознаки є важливими для визначення естетичного характеру. Тож сучасний тележурналіст повинен мати розуміння та навички в багатьох аспектах медіапродукції. Оскільки цифрова ера змінила підхід до тележурналістики, нові технології та інтернет потребують від медійників багатогранного вміння працювати з різними медіаформатами. Тележурналісти надають інформацію про події, які відбуваються у світі. Це дозволяє аудиторії бути в курсі останніх подій і зрозуміти, що відбувається навколо них. Тому ритор – це мистецтво ефек-

тивного використання мови для впливу на аудиторію.

І. Гавран та М. Дубина (2020, с.177) зазначили, що прямі трансляції – це найоперативніше, що є зараз не тільки на сучасному телебаченні, а й в інтернеті. Щодня все більше людей ведуть прямі ефіри та пробують себе в ролі телеведучих, набирають перегляди, лайки та підписки. Навіть українські телеканали останніми роками розкручують себе в соціальних мережах і проводять прямі ефіри окремо від того, що показують по телевізору, адже подивитися збережене відео або прокрутити його – привабливіше сучасних глядачів більше. Вдале використання красномовства дозволяє зробити виступ захопливим, переконливим і запам'ятовуваним. У виступі оратора риторика містить такі елементи, як правильне використання голосу (тембр, інтонація, ритм), використання мовленнєвих засобів (переконання, виклик емоцій, розповідь історії), використання візуальних ефектів (світло, колір, композиція кадру), вибір музичного супроводу та звукових ефектів.

Риторика досліджує роль мови як інструменту суспільної взаємодії в аудіовізуальному мистецтві. Ораторське мистецтво передбачає вміння адаптувати мовлення до публіки, враховуючи її потреби, цінності та переконання, а також особливості конкретної телепрограми.

У своїй книзі «Риторика» Н. Колотілова (2007, с.11) зауважила, що наявні приклади виступів, які завершилися провалом. Це стосується насамперед аудіовізуального мистецтва, але слухно і для громадських виступів, презентацій, політичних виступів та інших подібних ситуацій: «Виникають закономірні запитання: Чи можливо передбачити результат виступу? Чи може

звичайна людина навчитися виголошувати промови? Чи подібне вміння – це виключно природне обдарування?».

Але навіть досвідчені громадські та телевізійні спікери не можуть гарантувати 100 % успіху свого виступу. Чинниками успішної промови є підготовка, вивчення теми, структурування виступу, розуміння аудиторії, використання ефективних мовленнєвих засобів, контроль нервозності та багато інших аспектів. Деякі люди можуть мати природні здібності до ефективного виступу, такі як харизма, емоційна інтелігенція або вроджений талант для комунікації. Але це не означає, що інші люди не можуть навчитися виступати успішно. Розвиток навичок громадського виступу є процесом, який може бути відкритий для всіх, хто бажає навчитися. Значна увага приділяється виконавській майстерності оратора, включаючи зовнішній вигляд (зачіска, костюм, аксесуари), голос (гучність, чітка дикція, виразність мовлення, інтонаційна гнучкість), міміка та жестикуляція, а також емоційний стан оратора. Всі ці аспекти повною мірою розкриваються під час телевізійної трансляції, тому їм потрібно приділяти належну увагу.

Д. Будянський (2016, с.65) у статті «Виконавсько-артистичний компонент риторичної культури сучасного педагога» зазначав: «Сильне враження викликає щира схвильованість оратора стосовно проблематики, яка виражається у голосі, погляді та інших вербальних і невербальних засобах. Це спонукає аудиторію, зокрема вихованців, уважно слідкувати за викладом теми та співпереживати».

У своєму виданні Т. Ісаєнко та А. Лисенко (2019, с.16) стверджують, що значущим аспектом дослідження мови та комунікації є зв'язок риторики з лінг-

востилістикою. Лінгвостилістика допомагає риторичі розуміти, як використовувати стилістичні засоби мови для досягнення бажаного ефекту. Вона вивчає особливості вживання мовних засобів у різних стилях. Це дозволяє ораторам обирати виразні й ефективні засоби мовлення залежно від контексту, аудиторії та поставленої мети.

Успішний приклад для майбутніх медійників – диктор і телеведучий Григорій Решетнік. Людина наділена низьким тембром голосу, який з подихом слухають мільйони людей. Він своєю мовою, віддачею, ширістю може не тільки зачарувати, а й переконати, підлаштуватися під будь-яку тему, завжди триматися в тонусі. Артист проводить різноманітні свята, є голосом розважальних, романтичних, сімейних телепередач, що свідчить про сприйняття вищенаведеного зв'язку риторичі з лінгвостилістикою. Жестикуляція в диктора зазвичай описова та вказівна, що завжди відповідає значенню фрази. Часто присутня міміка, яка дозволяє визначити позицію ведучого (усмішка, здивування), що викликає велику довіру в глядача. Проте слід розуміти, що успіх залежить від щоденної праці над собою.

Як зазначає Л. Афанасьєва (2014, с.5) у своєму дослідженні «Основи красномовства»: «Сучасне ораторське мистецтво вимагає оволодіння чотирма "К": культурою мислення, культурою мовлення, культурою спілкування та культурою поведінки». За допомогою таких навичок, як уміння структурувати думки, виразно та точно висловлювати свої твердження, ефективно взаємодіяти з іншими, враховуючи їх потреби та переконання, а також культура поведінки, яка охоплює зовнішність оратора, його міміку, жестикуля-

цію та загальний стиль, оратор може стати більш впевненою та впливовою для глядачів особистістю (Афанасьєва, 2014, с.5). Усі ці елементи є важливими складниками конструювання образу спікера чи ведучого на телебаченні.

У дослідженні «Мовленнєва комунікація» С. Абрамович та М. Чікарькова (2013, с.174) акцентували: «Сучасна риторика прагне не лише переконати, але й навчити, як знайти максимально ефективний алгоритм спілкування. У риторичі центральне місце займає кібернетичний принцип зворотного зв'язку, з погляду якого будь-яка система, де панує лише монолог, приречена на загибель».

## Висновки

Підсумовуючи викладене вище, можна зазначити, що кваліфіковані оратори мають певне значення у телесвіті, а тележурналіст, ритор, ведучий роблять великий внесок у поширення новин та здійснюють вплив на глядача. Тобто відіграють ключову роль у забезпеченні громадськості доступом до інформації і встановленням дискусійних тем. Тривалість інтернет-відео та стримінгових платформ зростає, що зумовлює попит на якісний тележурналістський контент. Також телеведучі відіграють важливу роль у створенні медійної грамотності та критичного мислення серед громадян. Отже, медіафахівці мають велике значення у сучасному світі.

Успішне застосування риторичі допомагає створити гармонійне поєднання мови, образів і звуків, що максимально передають задум автора та здатність ефективно спілкуватися з аудиторією. Також потрібно розуміти, що виступи і промови – складні завдання, і навіть професіонали можуть помилятися і зазнати невдачі.

Уміння висловлювати думки насамперед відображає внутрішню свідомість, ставлення до інших людей і рівень освіченості. Комплексна природа телебачення полягає в поєднанні різних чинників, проте головним екранним героєм є людина. Тож професійно підготовлені телеведучі є вагомою частиною сучасного телевізійного виробництва. Вони виконують значну роль у створенні інформаційного, розважального та освітнього контенту, допомагають забезпечити зв'язок між телебаченням та аудиторією. Врахування особливостей медіаплатформи, аудиторії та комунікаційних цілей дозволяє риторам

приспосувати свої вміння виступу до конкретного медіаформату. Наприклад, в телевізійному ефірі час обмежений, тому слід висловлювати думки лаконічно та впливово; у вебмедіа значущими є зворотний зв'язок та інтерактивність, тому варто враховувати коментарі та взаємодіяти з глядачами.

Отже, досліджено та опановано один із головних аспектів кіномистецтва – вміння аналізувати й оцінювати кінематографічні твори, що охоплює розуміння елементів кінонарративу, жанрів, сценарних структур, камерних технік, використання світла та звуку, акторської гри та ін.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Абрамович, С. та Чікарькова, М., 2013. *Мовленнєва комунікація*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Афанасьєва, Л.І., 2014. *Основи красномовства*. 3-тє вид. Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка.
- Безручко, О.В., Десятник, Г.О., Іщенко, М.С., Полешко, С.М. та Порожна, С.Г., 2015. *Майстерність телевізійного ведучого як навчальна дисципліна та методика її викладання*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Борґ, Д., 2019. *Мистецтво говорити. Таємниці ефективного спілкування*. Харків: Фабула.
- Будяньський, Д.В., 2016. Виконавсько-артистичний компонент риторичної культури сучасного педагога. *Український педагогічний журнал*, 1, с.61-71.
- Василенко, Л., Гнатюк, О., Саєвич, І., Удовиченко, І. та Цибух, І., 2020. *Порадник юним журналістам*. [online] Київ: Youth MediaLab. Доступно: <<https://drive.google.com/file/d/1-QSpA0Ml8GEnDmLYswqOpRwovLKOse4D/view>> [Дата звернення 25 січня 2024].
- 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>
- Дементьєва, Л. та Сукова, Д., 2023. Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (1), с.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>
- Десятник, Г. та Полешко, С., 2016. *Професія: телевізійний ведучий : тексти лекцій та практичні вправи*. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Дмитровський, З.Є., 2009. *Телевізійна журналістика*. Львів: ПАІС.
- Зозуляк-Случик, Р., 2019. *Формування професійної етики майбутніх соціальних працівників в університетах*. Івано-Франківськ: НАІР.

- Ісаєнко, Т. та Лисенко, А. упоряд., 2019. *Риторика*. Полтава: Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка.
- Колотілова, Н., 2007. *Риторика*. [online] Київ: Центр навчальної літератури. Доступно: <<https://subjectum.eu/pdf/275.pdf>> [Дата звернення 25 січня 2024].
- 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>
- Мой, Д. та Ордольфф, М., 2019. *Телевізійна журналістика: Практична журналістика*. Переклад: В. Климченка. Київ: Академія української преси, Т.62.
- Огієнко, І. (Митрополит Іларіон), 2010. *Рідна мова*. Київ: Наша культура і наука.
- Техніка мовлення: поняття й категорії. Реферат, б.д. *Освіта.ua*. [online] Доступно: <<https://osvita.ua/vnz/reports/rhetoric/30508/>> [Дата звернення 21 квітня 2024].
- Чернікова, Л., 2007. Культура і техніка мовлення в телерадіожурналістиці. *Культура народів Причорномор'я*, 111, с.88-90.
- Чміль, Г.П., Корабльова, Н.С. та Безручко, О.В., 2024. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКІМ, Т.10, с.214-240.
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4(1), pp. 43–51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
- 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*, [e-journal] 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I. and Pletsan, K., 2023. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, [e-journal] 6 (2), pp.245-254. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i2.721>

## REFERENCES

- Abramovych, S. and Chikarkova, M., 2013. *Movlennieva komunikatsiia* [Speech Communication]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho.
- Afanasieva, L.I., 2014. *Osnovy krasnomovstva* [Fundamentals of Eloquence]. 3rd ed. Kirovohrad: Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University.
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series*

in *Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4(1), pp. 43–51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>

Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>

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*, [e-journal] 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>

Bezruchko, O.V., Desiatnyk, H.O., Ishchenko, M.S., Poleshko, S.M. and Porozhna, S.H., 2015. *Maisternist televiziinoho veduchoho yak navchalna dystsyplina ta metodyka yii vykladannia* [The Mastery of a Television Presenter as an Academic Discipline and Methods of Teaching It]. Kyiv: Kyiv International University.

Borg, D., 2019. *Mystetstvo hovoryty. Taiemnyi efektyvnoho spilkuвання* [The Art of Speaking. Secrets of Effective Communication]. Kharkiv: Fabula.

Budianskyi, D.V., 2016. Vykonavsko-artystychnyi komponent rytorychnoi kultury suchasnoho pedahoha [The performing and artistic component of the rhetorical culture of the modern teacher]. *Ukrainian educational journal*, 1, pp.61-71.

Chernikova, L., 2007. Kultura i tekhnika movlennia v teleradiozhurnalistytsi [Culture and broadcasting technology in television and radio journalism]. *Kultura narodov Prychernomoria*, 111, pp.88-90.

Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>

Chmil, H.P., Korablova, N.S. and Bezruchko, O.V., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyshchi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art History. Social Communications. Media Pedagogy]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, T.10, pp.214-240.

Dementieva, L. and Sukova, D., 2023. Vplyv feikovykh novyn ta dezinformatsii v audiovizualnykh media [Impact of Fake News and Disinformation in Audiovisual Media]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>

Desiatnyk, H. and Poleshko, S., 2016. *Profesiia: televiziinyi veduchyi : teksty leksii ta praktychni vpravy* [Profession: TV presenter: lecture texts and practical exercises]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Dmytrovskiy, Z.Ie., 2009. *Televiziina zhurnalistyka* [Television Journalism]. Lviv: PAIS.

Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I. and Pletsan, K., 2023. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, [e-journal] 6 (2), pp.245-254. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i2.721>

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 Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.175-181. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217637>



- Isaienko, T. and Lysenko, A. comps., 2019. *Rytoryka* [Rhetoric]. Poltava: National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic".
- Kolotilova, N., 2007. *Rytoryka* [Rhetoric]. [online] Kyiv: Tsentr navchalnoi literatury. Available at: <<https://subjectum.eu/pdf/275.pdf>> [Accessed 25 January 2024].
- 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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.29-37 <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202652>
- Moi, D. and Ordolff, M., 2019. *Televiziina zhurnalistyka: Praktychna zhurnalistyka* [Television Journalism: Practical Journalism]. Translation: V. Klymchenka. Kyiv: Akademiia ukrainskoi presy, Vol.62.
- Ohienko, I. (Mytropolyt Ilarion), 2010. *Ridna mova* [Native Language]. Kyiv: Nasha kultura i nauka.
- Tekhnika movlennia: poniattia y katehorii. Referat [Speech Technique: Concepts and Categories. Abstract], n.d. *Osvita.ua*. [online] Available at: <<https://osvita.ua/vnz/reports/rhetoric/30508/>> [Accessed 21 April 2024].
- Vasylenko, L., Hnatiuk, O., Saievych, I., Udovychenko, I. and Tsybukh, I., 2020. *Poradnyk yunym zhurnalistam* [Advisor to Young Journalists]. [online] Kyiv: Youth MediaLab. Available at: <<https://drive.google.com/file/d/1-QSpA0MI8GEnDmLYswqOpRwovLKOseE4D/view>> [Accessed 25 January 2024].
- Zozuliak-Sluchyky, R., 2019. *Formuvannia profesiinoi etyky maibutnikh sotsialnykh pratsivnykiv v universytetakh* [Formation of professional ethics of future social workers in universities]. Ivano-Frankivsk: NAIR.

## BROADCAST TECHNIQUE AS THE BASIS OF A TV JOURNALIST'S PROFESSIONAL SKILLS

Vitalii Zakharov<sup>1a</sup>, Diana Holub<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Television Journalism;

e-mail: vitaliizakharoff@gmail.com; ORCID: 0009-0005-0267-4097

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;

email: kareglazka.dianochka@gmail.com; ORCID: 0009-0009-3159-1644

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

The **purpose of the research** is to study the broadcasting technique as the basis of the professional skills of a TV journalist, in particular the main aspects of cinema in the profession of TV and radio journalist, to study communication techniques, methods, and tools, the ability to analyse and evaluate cinematographic works. To master the basics of combining an in-depth understanding of film narrative, communication skills, and different media production methods. **The research methodology** is based on the methods of analysis and synthesis – the influence of TV journalists on the quality of information transmission and interaction with the viewers is analysed; generalisation and systematisation of the collected information – based on the obtained data, recommendations for TV and radio presenters to improve their skills are formed, and the information base is systematised; comparative method – parallels are drawn between the work in different themes of the period, in the effectiveness and efficiency of the modern media space. **The scientific novelty** lies in the relevance of the chosen topic, as improvements in technology and access to media contribute to expanding the possibilities for the development of broadcast journalism. We are witnessing the emergence of new media using technologies that seemed unrealistic yesterday. The theme is very promising, as the demand for online media, webinars, streaming platforms, and the corresponding competitiveness is growing. Successful young people make up a significant part of the audience of broadcast journalism, so studying their needs is an important task for promoting rhetoricians. **Conclusions.** The article examines the means of cinematic art used by TV presenters for the proper professional performance of their work. The basics of combining the understanding of film narrative are mastered. The article analyses media professionals' communication skills, which help ensure the quality of media projects and produce highly qualified speakers. The work aims to improve the knowledge of this specialty.

**Keywords:** broadcast journalism; audience; broadcasting; television; viewer; presenter



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

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318966

UDC 791.229:[159.9:364-787.522]:314.15.045-054.73

## MEDIATISING THE LIVES OF INTERNALLY DISPLACED PEOPLE: DOCUMENTARY AND CINEMATIC ASPECT

Oleksandr Butko<sup>1a</sup>, Viktoriia Chernysh<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Honored Journalist of Ukraine, Associate Professor at the Film and Television Art Department, Higher Education Institution;  
e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production, Higher Education Institution;  
e-mail: 2017netta@gmail.com; ORCID: 0009-0005-7883-4632

<sup>a</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

---

### Keywords:

displaced persons;  
internally displaced  
persons;  
migration;  
integration;  
adaptation;  
refugee problems;  
film;  
film adaptation

---

### Abstract

**The purpose of the research** is to prove the importance of publishing successful stories of IDP integration on the screen and in the modern information space, to outline their impact on the life of the host communities, with emphasis on the historical component, to analyse the **problems of social and psychological adaptation and integration of IDPs**. To establish the relationship between the portrayal of modern migration processes in literary and audiovisual works. **The research methodology.** The following methods were used: theoretical (analysis of films, information sources, generalisation of information material, determination of the interdependence of the components that form attitudes towards IDPs in general); comparative and analytical (study of the impact of IDPs on the life of host communities); empirical (observation of life and display of various aspects on the screen that can be used for further research). **The scientific novelty.** For the first time, the problems of socio-psychological adaptation and integration of IDPs are analysed in contemporary screen discourse. A literature review is carried out, and a detailed analysis is made of the interdependence of factors that shape attitudes towards IDPs as active participants in the functioning of host communities. Through the theoretical analysis of audiovisual works, the author establishes the relationship between the representation of modern migration processes in literary and audiovisual works. **Conclusions.** The article analyses the problems of socio-psychological adaptation and integration of IDPs in contemporary screen discourse. A literature review is carried out, and a detailed analysis is made of the interdependence of factors that shape attitudes towards IDPs as active participants in the functioning of host communities. The author summarises the factors that prove that contemporary cinema presents the issues in sufficient detail, conveying dry facts to the audience and allowing them to understand the psychological aspects of forced displacement.

**For citation:**

Butko, O. and Chernysh, V., 2024. *Mediatizing the Lives of Internally Displaced People: Documentary and Cinematic Aspect. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 7 (2), pp.211-222.

**Problem statement**

The years 2014 and 2022 became the periods of the largest migration of Ukrainians in the country's entire history. It is a challenging period for our state, which has a powerful destructive force but, at the same time, a stimulating one. The large flow of refugees within the country and abroad prompted all participants to take active actions aimed at adaptation and socialisation in conditions of survival far from home. Unfortunately, the scale of displacement in 2022 is significant and unpredictable. Currently, this is the cause of psychological problems that come to the forefront.

The events mentioned are often highlighted in literature, media, and films. Watching movies about forcibly displaced persons (FDPs) can help better understand the problems and develop measures to address them. This topic is crucial and should be widely covered in the media and on-screen to prevent similar situations in the future.

**Recent research and publications analysis**

O. Novikova et al. (2016) emphasised the challenging psycho-social condition of displaced persons forced to leave their homes.

I. Havran and M. Botvyn (2020) focused on the problems of displaced persons and highlighted the growing role of documentary filmmaking in cinema. I. Gavran, O. Levchenko, and O. Pasichnyk (2021) explored terror with screen images.

O. Hazizova (2019) discussed essential aspects of refugees' adaptation, emphasising their social and educational needs.

I. Pecheranskyi and K. Vaskul (2018) found that more than half of Ukrainian migrants to European countries have higher education, and rapid requalification and language learning are highly respected.

A. Diachenko (2018) emphasised the positive impact of integration on entrepreneurship, business relocation, and the creation of new jobs.

I. Muzychenko (2016) noted the positive influence of displaced persons on local communities, with a high level of activity in the public sector and their impact on the development of host cities.

O. Bezruchko and M. Sukhin (2023) studied animated documentary films during the Russian-Ukrainian war. O. Bezruchko and N. Stepanenko (2024) emphasised the importance of works of audiovisual art as the basis for the formation of Ukrainian statehood.

O. Pankova and O. Kasperovych (2018) analysed the situation, noting a shift in priorities in addressing the problems of displaced persons by the state, the community, and individuals.

O. Demidko (2022) introduced films that address the issues of forced displacement from various perspectives.

**The purpose of the article** is to analyse the problems of socio-psychological adaptation and integration of forcibly displaced persons, establishing a connection between the portrayal of contemporary migration processes in literary and audiovisual works. It emphasises the

importance of showcasing successful integration stories on screen and in the modern information space, focusing on the historical component.

### Main research material

Already for ten years, due to military aggression, Ukrainians have been leaving their homes, and these events are frequently depicted in literature, media, films and the Internet (Bezruchko and Anikina, 2021). By watching movies about forcibly displaced persons (FDPs), one can better understand the problems and develop measures to address them.

In the monograph "Internally Displaced Persons: From Overcoming Obstacles to Success Strategies", authored by O. Novikova and her team, the situation of forcibly displaced individuals is described as follows: "Citizens' attitudes towards events in Ukraine related to the military conflict in the east are contradictory and ambiguous". The authors note that those directly involved in these events most acutely feel the burden of war (Novikova et al., 2016, p.448).

There is an increasing emphasis on the problematic psycho-social state of people who have lost everything – their past lives, homes, jobs, and relatives. Many cease to communicate with family and friends due to different views on the situation. Sometimes, individuals on opposite sides of historical events fail to understand each other. Those who left the occupied territories made a difficult choice, embarking on a journey to nowhere but demonstrating loyalty to their country.

The adaptation and integration factors include housing and employment (Novikova et al., 2016, p.448). It is worth highlighting that there are specific prob-

lems with staying in one's own country as a refugee, and the authors agree that "they want to shed this burden and become, once again, free citizens of their country" (Novikova et al., 2016, p.448).

O. Hazizova, in her work (2019, pp.44-48) "Ways of Overcoming Socio-cultural Conflicts in the Process of Integrating of Internally Displaced Persons into New Territorial Communities", emphasises that "an important factor in the adaptation of refugees in new places of Residence is the level of provision of educational, cultural, and social needs. One of the important indicators is the placement in educational institutions and psychological support for families with children".

As mentioned by O. Demidko (2022) in the article "Films about Forced Displacement That Will Not Leave You Indifferent", the documentary film *Distant Barking of Dogs* (2017, dir. S. Willemont), nominated for the 2020 Emmy Award, vividly portrays events that occurred in Donbas in 2014. The film depicts the life of a ten-year-old boy living with his grandmother in a conflict zone. Despite initially deciding not to leave their home even during the active phase of the war, circumstances compel them to change their minds and go to preserve their lives. The film powerfully explores family bonds, the challenges of growing up during wartime, and the dilemma of choice.

Since 2014, documentary filmmaking has regained prominence on television (Bezruchko and Chaikovska, 2020). I. Havran and M. Botvyn (2020, p.11), in their work "Documentary Cinema in Contemporary Screen Discourse", attribute the growing role of documentary films to the formation of the Ukrainian documentary film market and the ability of contemporary filmmakers to create realistic portrayals that truthfully reflect our history.

In the article "Television Journalism in Conditions of Martial Law", O. Levchenko and O. Bilan (2023, p.23) describe the needs of individuals who have experienced trauma, emphasising that after tragic events, crucial for every person are feelings of safety, control over the situation, and predictability of events. In such situations, informational support (television, media) is as essential as psychological support.

According to the UN portal's operational data on the "Situation with Ukrainian Refugees" page, from February 24, 2022, over 17 million people have left Ukraine for neighbouring countries, with around 9.2 million returning internally displaced persons (Ukraine Refugee Situation, n.d.). Despite the immense displacement within the country and beyond, coupled with challenging geopolitical and economic circumstances worldwide, Ukraine has gradually progressed towards addressing these painful issues. In 2023, as in 2014, successful and least painful integration of displaced people into host communities remains a primary concern. The support from the international community and volunteers worldwide has become an example of unity.

It is pertinent to note that contemporary cinema intricately showcases the issues, transmits dry facts to the audience and allows understanding of the psychological aspects of forced displacement.

According to the internet article "UA: Pershiy" will show a documentary series about internally displaced persons" (2015), the Gromadske TV team implemented the documentary project Forced about internally displaced persons. The series presents stories of people from across the country whose lives were overturned by the war. Much attention is given to the stages of adapting to the new

situation, starting from post-traumatic stress after displacement. The focus is on their new place of residence and how it affects adaptation and self-positioning. The series also features success stories, successful business projects, and new initiatives for the benefit of others. The documentary series is rich in stories of civic activists and those who defend the rights of internally displaced persons, striving to do everything possible to bring Ukrainians back home.

Analysing the problems of displaced people in 2022, the primary issue is migration to different countries. A significant challenge for Ukrainians abroad was the lack of sufficient communicative resources, meaning there was no single website with up-to-date information on housing and other assistance in various countries. This information had to be sought from different sources. Another crucial issue was housing problems, as many were unwilling to provide accommodation to refugees, a problem common to all nations, not specific to any particular one. The language barrier posed another obstacle to rapid integration. Culture and education were aspects that refugees found challenging to adapt to in foreign countries.

It's important to note the problematic psychological state of children, adolescents, older people, and people with disabilities – the most vulnerable categories facing prolonged adaptation challenges. All these problems are extensively covered in the media and researched by scholars. The years 2014 and 2022 for Ukraine have been immensely destructive yet simultaneously a driving force. The large influx of refugees within and abroad prompted all involved parties to take active measures toward adaptation and socialisation in survival conditions far from home.

As noted by O. Makarova (2015, p.44) in the monograph "Social Policies in Ukraine", social-psychological adaptation is defined as a "multifaceted process of active adjustment of the psyche and behaviour of an individual to the conditions of the social environment, mediated by the leading activity of the individual at a certain stage of their development".

The significant impact of forcibly displaced persons (FDPs) on the life and development of communities is noteworthy, although this issue remains understudied. Given that the war persists, there are ample grounds for preliminary conclusions. Indeed, there is a specific negative impact, including the strain on social structures, medical facilities, utilities, and, undoubtedly, the job market. Candidates from the FDPs are often hired for their higher qualifications, work experience, and new ideas and methods. This has led to competition in the job market and some tensions between residents and forced guests. Difficulties exist, but undoubtedly, the positive impact far outweighs them.

As pointed out by I. Pecheranskyi and K. Vaskul (2018, pp.22-29) in the work "Contemporary Media Discourse and the Role of Journalistic Research in It", more than 70% of those displaced to European countries after the war began to have higher education. Consequently, even after losing everything, they found ways to address employment, start businesses, engage in civic organisations, and create new jobs abroad. Rapid requalification, learning foreign languages, and mastering new professions evoke great respect.

Let's agree with the opinion of A. Diachenko (2018, pp.62-68), in the article "Ways to Increase the Integration Capacity of Internally Displaced Persons in Ukraine", argues that the positive consequences of integrating migrants can in-

clude the activation of entrepreneurship, business relocation, the creation of new jobs, and the involvement of the local population in working for their enterprises, as well as assistance in the development of the host community through the use of grant and project funds.

Throughout history, no nation has been among refugees that has become a role model for others in a short period, sometimes even for the local population. The strong desire to be active and help one's country in difficult times exemplifies resilience, unity, and strength. As O. Novikova et al. (2016, p.448) note in the monograph "Internally Displaced Persons: From Overcoming Obstacles to Success Strategies", those who fight for themselves grow and develop, receiving support from others. In this case, Ukrainians have demonstrated strength of character, indomitable spirit, and the ability to find solutions even in non-standard situations.

In this regard, I. Muzychenko (2016, pp.18-21), in the study "Forced Migrants: The Problem of Social-Psychological Adaptation", states that "social-psychological adaptation involves the interaction of two complex systems – personality and the environment".

Regarding the positive impact of migrants on local communities, it is worth noting the high activity of civil sector workers and their influence on the development of receiving cities. For example, O. Pankova and O. Kasperovych (2018, pp.53-69), in the article "Directions and Mechanisms of Civil Society Institutions Participation in Creating a Protected Space for Internally Displaced Persons in Ukraine", analyse the situation of migrants in the general context and note a complete change in priority directions in solving their problems by the state, the community, and the individuals themselves.

Increasingly, filmmakers are producing movies about the lives of forcibly displaced people. Through cinema, the real stories of individuals and their fates are presented to the world, providing a future source for studying history and understanding the chain of events. An example is the film *The Way Home* (2022), produced by Valeriya Toode, which portrays the lives of different people who do not give up even when thousands of kilometres away from home.

In addition to the above, a notable film from 2020 recommended by the UN is *We Are Not Born Refugees*. While the director is not specified, this adaptation is illustrative. It depicts the fates of lawyers, translators, and musicians who became exiles from their country and how they faced difficulties and overcame them, serving as an example for those whose life stories are similar.

After the events of 2014, the number of scientific works on the lives of migrants significantly increased. It's essential to note the diverse attitudes and interpretations of "an internally displaced person". For instance, M. Nikolaichuk (2005, p.105), in the publication "Components of the Mechanism for Regulating Migration Processes of Rural Population", considers "forced migrants" as a specific audience within the implementation of migration policy. Translating the work by M. Mendzhul and Y. Panina (2016, pp.293-297) in the article "Concept of "Internally Displaced Person": Comparative Analysis of Legislation in Ukraine and Foreign Countries", forcibly displaced persons are individuals who lived within their country but were forced to leave their places due to threats to their lives and health.

Unfortunately, the scale of displacement in 2022 was significant and unpredictable over time. Currently, this is the

cause of psychological problems that come to the forefront. The monograph "Internally Displaced Persons: From Overcoming Obstacles to Success Strategies" highlights the diverse and severe consequences experienced by those directly involved in events, whether victims or perpetrators, condemned or affected, defeated or undefeated. According to Novikova, Amosha, Antoniuk, et al. (2016, p.448), more than 10 million Ukrainians have been forcibly displaced, becoming internally displaced persons or refugees.

The authors emphasize the current issues and note that these people's problems are not always understood by those living in quiet regions or safe countries. O. Demidko, in the article "Movies about forced resettlement that will not leave you indifferent" (2022), suggests exploring films that portray this issue from various perspectives, reviewing a selection prepared by representatives of the UNHCR. These films depict the lives of forcibly displaced individuals who had to flee military aggression.

One such film is *Human Flow* (2017), directed by Ai Weiwei. It vividly portrays the phenomenon of "forced displacement", focusing on different regions and countries, especially those most affected by the influx of refugees. The documentary covers Greece, Germany, Turkey, Kenya, France, Jordan, and Iraq. The UN has recommended the film for analytical review.

Another film the authors recommend is *This Rain Will Never End* (2020) by the Ukrainian director A. Horlova. It reflects the cycles of war and peace, illustrating the urgent problems of people who fled from one war and found themselves in the epicentre of another as events unfolded in Eastern Ukraine. The film received awards at the Festival dei Popoli (2020) for Best Feature Film and Best Feature Film in the First Appearance section.



The article also highlights projects accompanied by participatory video shooting involving forcibly displaced persons. In 2014, they could not have imagined that their life stories might repeat and become a reality for many people in contemporary Ukraine.

In an internet article published on the official website of the CHAS publication, another film, *Escape and Homeland* (2016), created by students of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University and Amberg and Weiden East Bavarian Technical University, is discussed. The film features 11 interviews with displaced persons who left Bukovinian regions in the 1940s and those who were evacuated due to the annexation of Crimea and the conflict in Eastern Ukraine (*Chernivchanam pokazhut* film, 2016).

We believe that essential life questions, the socialisation of forcibly displaced individuals, and their integration into new communities are increasingly addressed in films. This serves to enhance awareness and prevent similar situations in the future.

We agree with other researchers that films provide a better understanding and a reevaluation of attitudes towards forcibly displaced individuals, especially by those who may have initially considered them responsible for their predicament. This was evident during the displacement of people from Donbas in 2014 when residents from other regions of the country did not fully grasp the challenging material and psychological conditions they faced. Over the subsequent eight years, films played a crucial role in analysing all aspects of the lives of forcibly displaced individuals.

### Conclusions

The presented publication emphasises the importance of showcasing successful

integration stories of displaced individuals on screens and in modern information, focusing on the historical component. It analyses the issues of social-psychological adaptation and integration of forcibly displaced individuals and establishes a connection between the portrayal of contemporary migration processes in literary and audiovisual works.

Films and television highlight problematic issues and present exemplary stories of displaced individuals. All forcibly displaced individuals face similar social problems, such as housing, food, health, finances, etc. However, films are exciting and illustrative when depicting how individuals address these challenges differently. Many can be examples of those who overcame difficulties and assisted other displaced persons, even in a new country and unfamiliar conditions.

Thanks to the widespread coverage through cinema and television, positive stories of displaced individuals overcoming obstacles will accelerate the processes of adaptation and integration for those who have not yet found the strength to navigate this path and build a successful life story.

Analysing the above, it is noteworthy that the number of individuals who did not give up and have the strength and desire to help others is impressive. In the coming years, it will be relevant to study the phenomenon of the movement of Ukrainians in terms of rapid adaptation, socialisation, and integration into new communities. The challenges faced by forcibly displaced individuals receive significant attention in cinematography and journalism. Furthermore, audiovisual products on this topic will become materials for investigating and analysing historical events in the future.

In the challenging year of 2022 for all Ukrainians, after the onset of the war, the

lives of people in our country undoubtedly changed. Every individual faces challenges, and how they overcome them can become material for new audiovisual works. These works can demonstrate how quickly people adapt and acquire new skills in contemporary realities, such as motivating others.

The discussed films can serve as information for researching such themes in

the coming years. Currently, many screen works are being created to address various issues in the lives of displaced individuals. The themes of these films and projects focus on events in Ukraine and the realities in other countries. These films help audiences understand the obstacles and difficulties displaced persons face".

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Безручко, О. та Чайковська, В., 2020. Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>

Гавран, І. та Ботвин, 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>

Газізова, О., 2019. Шляхи подолання соціокультурних конфліктів у процесі інтеграції внутрішньо переміщених осіб у нові територіальні громади. *Українознавчий альманах*, [e-journal] 25, с.44-48. <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2019.25.7>

Демідко, О., 2022. Фільми про вимушене переселення, які не залишать байдужими. *Донбас 24*, [online] 21 вересня. Доступно: <<https://donbas24.news/news/filmi-pro-vimusene-pereselennya-yaki-ne-zalisat-baiduzimi-foto-video>> [Дата звернення 14 березня 2024].

Дяченко, А., 2018. Напрями підвищення рівня інтеграційної спроможності внутрішньо переміщених осіб в Україні. *Державне управління та місцеве самоврядування*, 3 (38), с.62-68.

Левченко, О. та Білан, О., 2023. Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (1), с.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>

Макарова, О., 2015. *Соціальна політика в Україні*. Київ: Інститут демографії та соціальних досліджень імені М. В. Птухи НАН України.

Менджул, М. та Паніна, Ю., 2016. Поняття «внутрішньо переміщена особа»: порівняльний аналіз законодавства України та зарубіжних країн. *Порівняльно-аналітичне право*, 4, с.293-297.

Музиченко, І., 2016. Вимушені переселенці: проблема соціально-психологічної адаптації. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 9, с.18-21.

Ніколайчук, М., 2005. Складові елементи механізму регулювання міграційних процесів сільського населення. *Регіональна економіка*, 3 (37), с.105-112.

Новікова, О., Амоша, О., Антонюк, В., Ляшенко, В., Залознова, Ю., Шамілева, Л., Логачова, Л., Панькова, О., Солдак, М., Касперович, О., Іщенко, О., Прогнімак, О., Сидорчук, О. та Хандій, О., 2016. *Внутрішньо переміщені особи: від подолання перешкод до стратегії успіху*. Київ: Інститут економіки промисловості.

- Панькова, О. та Касперович, О., 2018. Напрями та механізми участі інститутів громадянського суспільства у створенні захищеного простору внутрішньо переміщених осіб в Україні. *Український соціум*, [e-journal] 4 (67), с.53-69. <https://doi.org/10.15407/socium2018.04.053>
- Печеранський, І. та Васкул, К., 2018. Сучасний медійний дискурс та роль у ньому журналістського розслідування. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.22-29. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151777>
- Чернівчанам покажуть фільм про переселенців «Втеча і Батьківщина», 2016. ЧАС, [online] 05 грудня. Доступно: <<https://chas.cv.ua/inform/36348-chernvchanam-pokazhut-flm-pro-pereselencv-vtecha-batkvschina.html>> [Дата звернення 16 березня 2024].
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Stepanenko, N. 2024. Cinema as the basis for forming / creating a modern national identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Gavran, I., Levchenko, O. and Pasichnyk, O., 2021. Terror Through Screen Images as a Power Discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.28-34. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235066>
- «UA:Перший» покаже документальний цикл про внутрішніх переселенців, 2015. *ДМ Суспільного*, [online] 31 липня. Доступно: <<https://stv.detector.media/kontent/read/1770/2015-07-31-uapershyu-pokazhe-dokumentalnyy-tsykl-pro-vnutrishnikh-pereselentsiv>> [Дата звернення 14 квітня 2024].
- Ukraine Refugee Situation, n.d. *Operational Data Portal*. [online]. Available at: <<https://data.unhcr.org/en/situations/ukraine>> [Accessed 14 March 2024].

## REFERENCES

- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Chaikovska, V., 2020. Osoblyvosti vtilennia rezhyserskoho zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezheni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as the basis for forming / creating a modern national identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>

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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>

Chernivchanam pokazhut film pro pereselentsiv "Vtecha i Batkivshchyna" [Chernivtsi residents will be shown a movie about IDPs "Escape and Homeland"], 2016. *Chas*, [online] 05 December. Available at: <<https://chas.cv.ua/inform/36348-chernivchanam-pokazhut-film-pro-pereselencv-vtecha-batkivschina.html>> [Accessed 16 March 2024].

Demidko, O., 2022. Filmy pro vymushene pereselennia, yaki ne zalyshat baiduzhymy [Films about forced displacement that will not leave you indifferent]. *Donbas 24*, [online] 21 September. Available at: <<https://donbas24.news/news/filmi-pro-vimusene-pereselennya-yaki-ne-zalisat-baiduzimi-foto-video>> [Accessed 14 March 2024].

Diachenko, A., 2018. Napriamy pidvyshchennia rivnia intehratsiinoi spromozhnosti vnutrishno peremishchenykh osib v Ukraini [Directions for increasing the level of integration capacity of internally displaced persons in Ukraine]. *Public Administration and Local Government*, 3 (38), pp.62-68.

Gavran, I., Levchenko, O. and Pasichnyk, O., 2021. Terror Through Screen Images as a Power Discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.28-34. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235066>

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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>

Hazizova, O., 2019. Shliakhy podolannia sotsiokulturnykh conflictive u protest intehratsii vnutrishno peremishchenykh sib u Novi terytorialni hromady [Ways of overcoming of socio-cultural conflicts in the process of integrating of internally displaced persons into new territorial communities]. *Almanac of Ukrainian Studies*, [e-journal] 25, pp.44-48. <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2019.25.7>

Levchenko, O. and Bilan, O., 2023. Televiziina zhurnalistyka v umovakh voiennoho stanu [TV Journalism under Martial Law]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>

Makarova, O., 2015. *Sotsialna polityka v Ukraini* [Social Policy in Ukraine]. Kyiv: Ptoukha Institute for Demography and Social Studies of the National academy of sciences of Ukraine.

Mendzhul, M. and Panina, Yu., 2016. Poniattia "vnutrishno peremishchena osoba": porivnialnyi analiz zakonodavstva Ukrainy ta zarubizhnykh krain [The notion of "internally displaced person": comparative analysis of Ukrainian and foreign countries' legislation]. *Porivnialno-analitychne pravo*, 4, pp.293-297.

Muzychenko, I., 2016. Vymusheni pereselentsi: problema sotsialno-psykholohichnoi adaptatsii [Internally displaced persons: the problem of social and psychological adaptation]. *Education and development of gifted personality*, 9, pp.18-21.

Nikolaichuk, M., 2005. Skladovi elementy mekhanizmu rehuliuвання mihratsiinykh protsesiv silskoho naselennia [Component Elements of the Mechanism of Regulation of Migration Processes of Rural Population]. *Rehionalna ekonomika*, 3 (37), pp.105-112.

Novikova, O., Amosha, O., Antoniuik, V., Liashenko, V., Zaloznova, Yu., Shamileva, L., Lohachova, L., Pankova, O., Soldak, M., Kasperovych, O., Ishchenko, O., Prohnyimak, O., Sydoruk, O. and

Khandii, O., 2016. *Vnutrishno peremishcheni osoby: vid podolannia pereshkod do stratehii uspikhu* [Internally displaced persons: from overcoming obstacles to success strategies]. Kyiv: Institute of Industrial Economics.

Pankova, O. and Kasperovych, O., 2018. Napriamy ta mekhanizmy uchasti instytutiv hromadianskoho suspilstva u stvorenni zakhyshchenoho prostoru vnutrishno peremishchenykh osib v Ukraini [Directions and mechanisms of the civil society institutions participation in the establishment of the protected space for internally displaced persons in Ukraine]. *Ukrainian Society*, [e-journal] 4 (67), pp.53-69. <https://doi.org/10.15407/socium2018.04.053>

Pecheranskyi, I. and Vaskul, K., 2018. Suchasnyi mediinyi dyskurs ta rol u nomu zhurnalistskoho rozsliduvannia [Contemporary Media Discourse and the Role of Journalistic Research in it]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.22-29. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151777>

"UA:Pershyi" pokazhe dokumentalnyi tsykl pro vnutrishnykh pereselentsiv ["UA:Pershiy" will show a documentary series about internally displaced persons], 2015. *DM Suspilnoho*, [online] 31 July. Available at: <<https://stv.detector.media/kontent/read/1770/2015-07-31-uapershyy-pokazhe-dokumentalnyy-tsykl-pro-vnutrishnykh-pereselentsiv>> [Accessed 14 April 2024].

Ukraine Refugee Situation, n.d. *Operational Data Portal*. [online] Available at: <<https://data.unhcr.org/en/situations/ukraine>> [Accessed 14 March 2024].

**МЕДІАТИЗАЦІЯ ЖИТТЯ ВИМУШЕНО ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ:  
ДОКУМЕНТАЛЬНО-КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ****Олександр Бутко<sup>1а</sup>, Вікторія Черниш<sup>2а</sup>**<sup>1</sup> заслужений журналіст України, доцент кафедри кіно-, телемистецтва;

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

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: 2017netta@gmail.com; ORCID: 0009-0005-7883-4632

<sup>а</sup> Київський університет культури, Київ, Україна**Анотація**

**Мета дослідження** – довести важливість оприлюднення на екрані та в сучасному інформаційному просторі успішних історій інтеграції переселенців, окреслити їхній вплив на життя приймаючих громад з акцентом на історичний складник. Проаналізувати проблеми соціально-психологічної адаптації й інтеграції вимушено переміщених осіб. Встановити взаємозв'язок між висвітленням сучасних міграційних процесів у літературних і аудіовізуальних творах. **Методологія дослідження.** Застосовано такі методи: теоретичний (аналіз кінострічок, інформаційних джерел, узагальнення інформаційного матеріалу, визначення взаємозалежності компонентів, які формують ставлення до вимушено переміщених осіб в цілому); порівняльно-аналітичний (дослідження впливу переселенців на життя приймаючих громад); емпіричний (спостереження за життям і відображенням на екрані різних аспектів, що можуть бути використані для подальших досліджень). **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано проблеми соціально-психологічної адаптації й інтеграції вимушених переселенців у сучасному екранному дискурсі. Зроблено огляд літератури та проведено детальний аналіз взаємозалежності чинників, які формують ставлення до переселенців як активних учасників у процесах функціонування приймаючих громад. За допомогою теоретичного аналізу аудіовізуальних творів встановлено взаємозв'язок між висвітленням сучасних міграційних процесів у літературних і аудіовізуальних творах. **Висновки.** В статті проаналізовано проблеми соціально-психологічної адаптації й інтеграції вимушених переселенців у сучасному екранному дискурсі. Зроблено огляд літератури та проведено детальний аналіз взаємозалежності чинників, які формують ставлення до переселенців як активних учасників у процесах функціонування приймаючих громад. Узагальнено чинники, які доводять те, що сучасний кінематограф досить детально демонструє проблематику і транслює глядачам не лише сухі факти, а дає змогу зрозуміти психологічні аспекти вимушеного переселення.

**Ключові слова:** переселенці; вимушено переміщені особи; міграція; інтеграція; адаптація; проблеми біженців; кінострічка; екранізація



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

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318982

УДК 791-028.77:808.55

## ЕКРАННА МОВА В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Олександр Лішафай<sup>1а</sup>, Валерій Гриша<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> заслужений діяч мистецтв України, професор з/н кафедри звукорежисури;  
e-mail: lishafay2016@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0812-6356

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
e-mail: valeragrysha@gmail.com; ORCID: 0009-0009-7450-5849

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Ключові слова:**

експериментальний  
кінематограф;  
кіномова;  
абстрактне кіно;  
авангард;  
сюрреалізм;  
структуралізм

**Анотація**

**Мета дослідження** – проаналізувати еволюцію експериментального кінематографа з метою визначення впроваджених елементів в екранну мову. Дослідити вплив нетрадиційного кіно на аудіовізуальний простір, а також виявити його вплив на сучасне масове кіно. Окреслити інноваційні аспекти експерименталізму та визначити їхні перспективи розвитку в контексті сучасного кіносередовища. **Методологія дослідження** базується на використанні низки наукових методів. Пояснювальний метод спрямований на визначення факторів, що спричинили виникнення відмінностей у кіномові між експериментальним і традиційним кіно. Теоретичний метод ґрунтується на системному аналізі літературних джерел та включає докладний огляд історії експериментального кіно, аналіз наукових праць теоретиків та режисерів з акцентом на визначенні ключових елементів екранної мови. Емпіричний метод передбачає ретроспективний аналіз фільмів експериментального кіно для виявлення особливостей екранної мови. Порівняльний метод використовується для встановлення паралелей між різними рухами експериментального кіно та його синтезі. **Наукова новизна:** вперше, через ретельний аналіз елементів екранної мови, винайдених і реалізованих у нетрадиційному кінематографі, визначено ключові експериментальні прийоми, які знаходять своє втілення в сучасному масовому кіносередовищі. **Висновки.** У ході дослідження проаналізовано розвиток експериментального кінематографа та визначено впроваджені елементи в екранній мові. З'ясовано, що експериментальне кіно значно розширило художні можливості традиційного кінематографа. Його елементи екранної мови, колись новаторські, тепер стали прийнятними та широко використовуються в сучасних фільмах. Окреслено інноваційні аспекти та визначено перспективи розвитку нетрадиційного кіно. Шляхом синтезу основних течій експерименталізму, сучасний експериментальний кінематограф стикається з викликами розвитку своєї мови в умовах нинішнього аудіовізуального середовища.

**Як цитувати:**

Лішафай, О. та Гриша, В., 2024. Екранна мова в експериментальному кінематографі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.223-235.

**Формулювання проблеми**

Науковий підхід до дослідження еволюції та впливу експериментального кінематографа та його екранної мови в контексті сучасного кіносередовища залишається малоописаним і недостатньо розгорнутим. Проблема полягає в розробленні більш систематизованих підходів до аналізу художніх і технічних аспектів експериментального кіно.

Основна проблема полягає в тому, що історіографія кінематографа фокусується на виявленні та описі загальних тенденцій його розвитку. Експериментальний аспект залишається на периферії досліджень, що ставить під сумнів повноту та об'єктивність наявних знань про вплив експериментального кіно на культурний ландшафт кінематографії.

У контексті сучасних технологічних трансформацій у кінематографії спостерігається потреба дослідження та аналізу перспектив розвитку експериментального кіно. Відсутність роздумів щодо можливого впливу цих змін на нетрадиційний кінорух ускладнює оцінку його місця та важливості в майбутньому світовому кінематографі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**

Структуру напрямів у експериментальному кінематографі та його елементи кіномови описав британський авангардний режисер Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001) у книзі «Експериментальне кіно в цифрову епоху».

Ретельно проаналізував концепцію експериментальної мови та його структуру Д. Барнетт (Barnett, 2008) в книзі «Рух як сенс: в експериментальному кіно».

Останні дослідження, що стосуються монтажу як суттєвого елемента кінематографії, висвітлені у роботах «Семіотична концепція в кінематографі» від Р. Ширмана, С. Котляр та А. Супрун-Живодрової (2018), а також у «Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу» від Г. Чміль та К. Пшеничної (2018). Зазначені роботи виокремлюють монтаж як ключовий компонент у побудові екранної історії, особливо в аспекті експерименталізму.

Роботи А. Л. Різа (Rees, 2011) «Історія експериментального кіно та відео» і Реї Вальден (Walldén, 2017) «Обережно! Конструкція! Семіотична методологія підходу до авангардного кіно» презентують ретроспективний погляд на історію та сучасність експериментального кіно, включаючи семіотичний аналіз авангардного кіно.

Теоретик цифрової культури Л. Манович (Manovich, 2002) у книзі «Мова нових медіа», окрім аналізу елементів експерименталізму, розвинув його перспективи розвитку в медіасередовищі.

О. Безручко, І. Гавран, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Gavran, Korablova, Oborska and Chmil, 2024) дослідили сценічний костюм, а також О. Безручко, Г. Погребняк, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Pogrebniak, Korablova, Oborska and Chmil, 2024) розглянули декорацію як



важливий елемент аудіовізуального та сценічного мистецтва.

Аналіз сучасного стану кіномови описали вітчизняні дослідники: І. Канівець (2016) у статті «Варіативність у кіно та універсальність кіномови», Є. Гориславець (2021) у статті «Культурологічний дискурс еволюції екранної мови», Н. Шаролапова, В. Данилюк та О. Красненко (2021) в статті «Інноваційний шлях розвитку кіномистецтва».

**Мета статі** – провести комплексний аналіз еволюції експериментального кінематографа та його екранної мови, з особливим акцентом на вивченні внеску цього руху в аудіовізуальний простір; окреслити вплив інноваційних аспектів експериментального кіно на теперішню традиційну форму кінорозповіді; визначити перспективи розвитку нинішнього експериментального кінематографа в контексті сучасного кіносередовища.

### Основний матеріал дослідження

Кінематограф, від самого початку свого виникнення, при перших спробах демонстрації рухомих зображень визначався як новітня форма творчості. У перші десятиліття появи цього явища не виявлялося конкретної традиції розповіді екранних історій, яку можна було б визнати як основоположну й протистояти їй. Усі учасники лише пробували взаємодіяти з цією експериментальною технологією.

В академічній публікації «Варіативність у кіно та універсальність кіномови» кінематографіст і викладач Іван Канівець (2016, с.37) слушно зазначає: «Починаючи від перших кроків кіномистецтва, глядач вчився разом з кіномитцями. Вони вчилися спілкуватися мовою кіно, глядач вчився цю мову

розуміти». У прагматичному прагненні кінематографії до своєї самостійної ідентичності як однієї з галузей мистецтва спостерігається інтенсивне використання наративних концепцій, які мають своє коріння в літературі, і технік, що були запозичені з образотворчості.

У статті «Обережно! Конструкція! Семіотична методологія підходу до авангардного кіно» теоретикіня кіно Реа Вальден (Walldén, 2017, p.127) стверджує: «...вартість виробництва і широке розповсюдження продукції дуже швидко перетворили кінематограф на індустрію, яка пропагувала консервативну естетику, щоб привабити інвесторів та залучити широку публіку».

А тому в період першого десятиліття минулого століття спостерігається тенденція стандартизації мови кінематографа, що виникла внаслідок орієнтації на задоволення потреб масового глядача. Екранне мистецтво набуває характерних штампів. Унаслідок цього серед окремих митців та культурних спільнот на території Європи сформувалася ідея створення альтернативної моделі кінематографа, яка здатна протистояти розважальності. Відтак відбувається вагомий перелом у цьому мистецтві та початковий етап формування екранної мови в експериментальному кіно.

У статті «Культурологічний дискурс еволюції екранної мови» Є. Гориславець (2021, с.31) зазначає: «Як доводить ретроспективний аналіз, увесь час свого існування кінематограф розвивався двома шляхами – еволюційним та революційним. Протягом певного періоду відбувалось накопичення нових елементів семіотичного коду, яке вибухало появою революційного фільму». Саме Вальтер Руттман, Ганс

Ріхтер, Оскар Фішингер та Вікінг Еггелінг, як стверджує Крістіан Русу (Rusu, 2015) в статті «Абстрактне кіно та естетична утопія у міжвоєнний період», стали ініціаторів та першопрохідцями оригінального напрямку в кінематографії, спершу відомого як «абсолютне кіно» через відсутність репрезентації реальності в своїх фільмах.

Подальший розвиток цього руху призвів до появи ще однієї назви – «абстрактне кіно». Зокрема, відомий британський авангардний режисер Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, р.317) у книзі «Експериментальне кіно в цифрову епоху» наводить обґрунтування вживання зазначеного терміну: «Як і абстрактне мистецтво загалом, абстрактне кіно передбачало "аналітичне" абстрагування візуальних якостей від їхньої репрезентативної функції та їхній "синтез" у новій мові, яку часто описують як візуальну або хроматичну музику».

З огляду на музику, одним з аспектів роботи ініціаторів абстрактного руху було прагнення дослідити візуальну динаміку кінематографа. Оскільки той час ще був «німим» періодом в історії кіно, ідея трансформації чисто звукового медіуму в візуальний вабила їх, і це видно в обраному ними титруванні своїх стрічок. Наприклад, Вальтер Руттман, Ганс Ріхтер та Вікінг Еггелінг, дебютуючи у світі кінематографа, присвоювали своїм роботам такі назви, як «Опус I» (1921), «Ритм 21» (1921) та «Діагональна симфонія» (1924). В авторитетній книзі «Історія експериментального кіно та відео» Алан Леонард Різ (Rees, 2011, р.38), який викладав візуальну комунікацію в Королівському коледжі мистецтв у Лондоні, зазначає, що перші спроби нового абстрактного фільму, зокрема в «Ритмі

23» (1923), були грубуватими, оскільки Ріхтер розробляв мову базових форм в екранному просторі.

Подібно до художників-кубістів, він використовує витинанки, графіку та малювання для створення послідовностей квадратів і прямокутників, що зменшуються та збільшуються (Rees, 2011, р.38). Дійсно, аналізуючи початкові експерименти Ріхтера, слід відзначити його дослідження, пов'язане з інтеграцією геометричних форм з варіацією швидкості подачі кадрів та їх повторення, а також використання елемента негативу в зображенні. У згаданій вище книзі А. Л. Різ (Rees, 2011, р.38-39) додає: «Серед цього іноді "сирого" матеріалу є лінійні малюнки, які перегукуються із зовсім іншою естетикою візуальної музики та чистої площини Еггелінга. Як і його сучасник Вальтер Руттман, Ріхтер був більше зацікавлений у дослідженні візуальної динаміки фільму».

Ритм створює емоційні коливання та динаміку, він не підпорядкований жодному конкретному сюжету, а виражається через специфіку монтажу і темпу фільму (Myславський, Чміль, Безручко and Куріічук, 2021). Абстрактне кіно використовує обмежений набір повторюваних прийомів, на відміну від іншої авангардної стрічки «Людини з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова, де застосовуються різноманітні експериментальні методи. Однак, як зазначають у статті «Від "Одиннадцятого" до "Людини з кіноапаратом": концептуальний пошук Дзиги Вертова» В. Миславський, Г. Чміль, О. Безручко та Н. Черкасова (Myславський, Чміль, Bezruchko, Cherkasova, 2020), завдяки вмілому ритмічному монтажу, властивому абстрактному кіно, Вертов успішно впровадив його в галузь

документального кіно, створивши вражаючий атракціон.

У статті «Монтаж кіно: від радянсько-го кіноавангарду до сучасних практик монтажу» Г. Чміль та К. Пшенична (2018, с.102) зазначають: «Ключ до розуміння візуального фільму "Людина з кіноапаратом" лежить у зоровому співвідношенні кадрів один з одним. Візуальний ряд фільму побудований на ритмі та співвідношенні планів, світлотіней, швидкості зйомки, ракурсів, руху всередині кадру».

Дослідники нової екранної мови, як, наприклад, О. Довженко, також виявляють інтерес до живопису (Bezruchko, 2024). Режисер Олександр Довженко з оператором Данилом Демуцьким, як зазначають В. Миславський, Г. Чміль, О. Безручко, Н. Мархайчук (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Markhaichuk, 2020) у статті «Поетика українського фільму «Земля»: концептуальний пошук Олександра Довженка» та інші видатні митці екрана розглядали кіноплівку як матеріал, що може слугувати основою для створення творів, ніби схожою на полотно.

Будь-які маніпуляції з цією поверхнею розглядалися як акт творення картини. Теоретик цифрової культури Лев Манович (Manovich, 2002, р.306) у книзі «Мова нових медіа» підтверджує цей підхід, вказуючи на те, як Лен Лай малював безпосередньо на плівці ще в 1935 р. Л. Манович (Manovich, 2002, р.306) зазначає, що його техніку наслідували такі митці, як Норман Мак-Ларен і Стен Брахейдж. Останній використовував інтенсивне покриття відзнятого матеріалу крапками, подряпинами, розбризканою фарбою, мазками та лініями, спрямовуючи свої зусилля на перетворення своїх фільмів у еквіваленти живопису

абстрактного експресіонізму. Масова індустрія кіно зберігала ілюзорний медіум, де глядач перебував учасником екранної розповіді.

У своїй текстовій праці британський авангардний режисер Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, р.301), який також був активним учасником створення фільмів з трансформованим зображенням у 60–70-х роках ХХ ст., відзначає, що така увага до матеріалу водночас руйнувала ілюзію і створювала нову основу, на якій можна будувати художній експеримент у медіумі, охарактеризовуючи цей підхід як брехтівський принцип відчуження. Режисери-новатори відокремлювали себе від комерційного кінематографа й на технічному рівні, враховуючи той факт, що кіноплівка, як носій зображень, виконувала свою первісну функцію.

Проте ця функція визначалася точно не малюванням. В есе «Після авангардного кіно» науковець та викладач історії кіно Джим Гоберман (Hoberman, 1984, р.62) висловлює таку думку: «...Брахейдж дедалі більше наголошував на плівці як матеріалі, інтегруючи у свої роботи емульсійні подряпини і торцеві відблиски. Однак для нього ця матеріальність була не самоціллю, а радше новою формою виразності фільму...».

Традиційні масові фільми, базуючись на лінійній структурі оповіді, відзначалися своєю просторово-часовою послідовністю. Однак у процесі еволюції експериментального кінематографа виникла потреба у відмові від цієї концепції на користь принципів ненаративності. Особливий інтерес до цього напряму виявляли режисери-сюрреалісти, які зверталися до ідей свідомих сновидінь чи змінених станів свідомості. Їхнім ключовим інструментом у досягненні цього була

використана ірраціональна конструкція фільмів. За висловлюванням Малкольма ле Грайса (Le Grice, 2001, р.318), фільми, такі як «Мушля і священник» (1927) режисерки Жермен Дюлак або сюрреалістичне кіно Бунюеля і Далі «Андалузський пес» (1928) чи «Золотий вік» (1930), використовували монтаж для встановлення зв'язків, які не описують причинно-наслідкову дію або наративну лінію з метою втілення концепції сну в структурі кіно.

На наступному етапі еволюції сюрреалістичного кінематографа виникає концепція «вертикальної» форми оповіді, яка була введена саме режисеркою Майєю Дерен. Згідно з аналізом Малкольма ле Грайса (Le Grice, 2001, р.318) щодо побудови її стрічки «Полуденні тенета» (1943), фільм відзначається спіральною конструкцією, де при кожному повторі одних і тих самих подій відбуваються невеликі зміни. Кожна попередня версія переглядається наступною, розширюючи уявну конструкцію символічного простору (Le Grice, 2001, р.318).

Наступним етапом у розвитку експериментальної екранної мови став процес трансформації від хаотичності до структурованості. В Україні, яка в той час входила до складу Радянського Союзу, як зазначають О. Безручко, І. Гавран, О. Грабарчук, Н. Костюк та Г. Кот (Bezruchko, Gavran, Hrabarchuk, Kostyuk and Kot, 2020) у статті «Ідеологічні концепції в кінематографі міжвоєнного періоду», цей процес відбувався здебільшого від впливом ідеологічних наративів. Відзначається знову поява анти-ілюзії, аналогічна тій, яка була присутня в русі плівки з трансформованим зображенням. Однак у структуралістському кіно цей ефект досягається через відсутність монтажу, що,

як наслідок, оголює перед глядачем кінострічку як об'єкт для дослідження.

Такого типу особливий аспект виявляється в творчості Енді Воргола, який у своїх роботах прибирає контрольований фокус режисера, надаючи можливість глядачеві самостійно дивитися й інтерпретувати подані образи. У своїй текстовій праці Джим Гоберман (Hoberman, 1984, р.64) висловлює важливу думку: «Воргол проголосив відхід від психологічно напруженого, інтенсивно суб'єктивного (зрештою, сюрреалістичного) кіно Стена Брахейджа до більш відстороненого та антиекспресивного авангарду – такого, що поділяв багато зацікавлень мінімалізму світу мистецтва, зберігаючи при цьому іронію андеграундного кіно».

Всі особливі елементи кіномови, що збирав до цього часу експерименталізм, були відкинуті. У такий спосіб Воргол ніби повертає рух до витоків мистецтва документальної рухомої картини без оболонки атракціону. Якщо на початку історії кінематографа обмеженість тривалості фільмів визначалася вартістю та обсягом доступної кіноплівки, то у структуралістів це перестало бути проблемою. Довгий хронометраж фільмів став їхньою візитною карткою.

У своїй текстовій роботі Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, р.17) стверджує, що деякі режисери звертали увагу на проблему реального часу своїх фільмів і акцентували увагу глядачів або на фактичній тривалості зйомки, або на наміреній безперервності кадрів з боку камери, виключаючи монтаж. На арені структуралізму з'являється творчість Майкла Сноу, представлена фільмом «Довжина хвили» (1967), який триває 45 хвилин. Ерні Гер також вносить свій вклад з 30-хвилинним фільмом «Ев-

рика» (1974), щодо якого науковець Джим Гоберман (Hoberman, 1984, p.65) висловлює таке твердження: «Позбавлений літератури, психології та всього, окрім найрудиментарнішого наративного руху, він представляє світ, повністю опосередкований кінематографом: до природи можна наблизитися лише через її фільмовану репрезентацію». Згодом з'являється критика концепцій структуралізму.

Поява постструктуралістів, одержимих ідеєю провести деконструкцію фільмів з метою трансформації кіномови до сфери візуального вираження, підтверджується словами Дж. Гобермана (Hoberman, 1984, p.65): «Мова використовується як разом із зображенням, так і проти нього; і саме цей акцент на мові є найочевиднішою характеристикою постструктуралістського кіно. У цьому сенсі дане кіно є реакцією на формалізм Майкла Сноу, а також Стена Брахейджа».

Після постструктуралістського руху розвиток екранної мови експериментального кіно став малоперспективним, набувши меланхолійної аури. Директор Інституту кінознавства в Університеті Торонто Джеймс Лео Кехілл (Cahill, 2008, p.91) у статті «Ана-сінема: кінематографічні зриви Петра Черкаського (на шляху до невимовного фільму)» розглядає творчість Черкаського як таку, що неминуче позначена кризою авангардного кіно 1970-х років, спровокованою глухим кутом і відчуттям виснаження, спричиненими зведенням до нуля градусів структурного кіно, а також появою відео.

Подальші екранні твори нових режисерів ґрунтувалися на синтезі вже наявних технік. Наприклад, у фільмі Деніела Барнетта «Біле серце» (1975) можна спостерігати використан-

ня постструктуралістських елементів у поєднанні з принципом руху плівки з трансформованим зображенням, включаючи накладання кількох зображень на кадр. Д. Барнетт (Barnett, 2008), формуючи загальну концепцію експериментального кіно, у 2008 р. видав книгу під назвою «Рух як сенс: в експериментальному кіно». Дослідження режисера є цікавим у контексті виникнення нового сприйняття через вивчення ненаративних стрічок, де він зазначає: «...роздуми про поверхню екрана дозволяють нам не драматизувати кіно, а втратити обов'язковий потік історії і використовувати екран для дослідження ширших питань епістемології та онтології, а не лише слабкостей людства...» (Barnett, 2008, p.17).

Наступні кінорежисери перевідкрили рух абстрактного кіно та виявляли в ньому унікальні елементи, які можна переосмислити в контексті екранної мови. Наприклад, у книзі «Відсутність у кіно: мистецтво нічого не показувати» доцент кафедри кінознавства Університету штату Айова Джастін Ремес (Remes, 2020, p.139) аналізує творчість конкретних режисерів, які створюють багатий естетичний досвід у своїх фільмах, експлуатуючи кінематографічні пустоти в особливо переконливий спосіб: «У "Дитячий рух води у вікні" (1959) Стен Брахейдж використовує тишу, щоб створити надзвичайно неоднозначну естетичну зустріч. У роботі "Вилучений" (1999) Наомі Умань демонструє силу відсутності для посилення еротизму. А в "Деанімований" (2002) Мартін Арнольд за допомогою стирання дозволяє глядачам відчутти шуньяту, стан радикальної відкритості».

Протягом ХХ ст. експериментальний кінематографічний рух функціонує як

унікальна арена пошуків та розвитку унікальної мови мистецтва рухомого зображення. Відтінки цього новаторства визначають нові горизонти для сприйняття та інтерпретації кіно, керовані і творцями, і глядачами. Насиченість цього експерименту визначає нові контури в еволюції кінематографії, роблячи кожен кадр та фільмовий епізод часткою великого художнього відкриття. Дослідниця теорії кіно Реа Вальден (Walldén, 2017, p.124) розглядає авангард як вираз бурхливо-оптимістичного духу попереднього століття: юнацького, страхітливого й водночас крихкого. На думку науковиці, багато інновацій авангарду стали невидимою частиною масової культури, піддалися комерціалізації через рекламу, розповсюдилися завдяки новим технологіям і, можливо, навіть несвідомо змінили спосіб, яким ми сприймаємо світ (Walldén, 2017, p.124).

Внесок сюрреалістичного кіно є неоцінним, оскільки його численні експерименти вбудувалися в сучасний традиційний кінематограф. Багато сучасних фільмів використовують елементи сновидної або ірраціональної образності, нелінійні нарративні структури та нестандартні техніки оповіді. Навіть термін «сюрреалістичний» у кіно з часом став більш еластичним, і його почали використовувати для опису широкого спектру фільмів, які обережно впроваджують прийоми надреального в окремих епізодах з метою створення несподіваного ефекту для глядачів.

Проте здається, що у XXI ст. спостерігається призупинення процесу розвитку експериментальної кінематографічної мови. Поточний етап характеризується відсутністю вираженої динаміки в трансформації син-

таксичних та структурних елементів фільмів, що може бути пов'язано з рядом об'єктивних чи суб'єктивних чинників, які впливають на творчий процес в цій галузі. В академічній публікації Є. Гориславця (2021, с.32) представлено такі висновки: «Кіномова тривалий час не зазнавала радикальних новацій. Еволюційний процес оновлення кіномови відбувається надзвичайно повільно, і це не зумовлює революційних змін, як це відбувалося раніше». Експериментальний кінематограф ґрунтується на стратегії дестабілізації загальноприйнятих медіацій, де ключовим елементом є постійна непередбачуваність.

У книзі «Мова нових медіа», теоретик цифрової культури Л. Манович (Manovich, 2002, p.10) висловлює концепцію потенційного розвитку: «...завданням авангардних митців нових медіа сьогодні є пропонувати альтернативи існуючій мові комп'ютерних медіа. Цього можна краще досягти, якщо мати теорію того, як "мейнстрімова" мова влаштована зараз і як вона еволюціонує з плином часу».

Динамічний розвиток сучасних цифрових медіа ставить під сумнів можливість чіткого визначення їхніх граней, унаслідок чого ускладнюється пошук бунтівної екранної мови. У своїй текстовій праці Малкольм ле Грайс (Le Grice, 2001, p.309), британський авангардний режисер, висловлює слушну думку щодо сучасного середовища. Він зазначає, що технологічні межі стають неозначеними, а дискурс вже є настільки ж гібридним, що складно зрозуміти, як інновації можуть визначатися як радикальні парадигми, якщо вони не вписуються в існуючі інституційні контексти, такі як світ мистецтва (Le Grice, 2001, p.309).

**Висновки**

Досліджувана проблема вимагає комплексного аналізу різноманітних аспектів, включаючи технологічну гнучкість цифрових медіа, вплив дискурсу на прийняття нововведень та взаємодію з наявними культурними і творчими парадигмами. Хоча творці ранніх рухів експериментального кіно продовжують вражати нинішніх глядачів своєю оригінальністю серед простору традиційного кіно. Тому, можливо, несприятливість нових рухів може бути пов'язана із потребою повного осмислення та усвідомлення існуючих тенденцій, перш ніж відбудеться перехід до наступного етапу інноваційного розвитку.

Експериментальне кіно внесло значний вклад у розширення художніх горизонтів традиційного кінематогра-

фа та медіа. Деякі елементи екранної мови, які були розроблені режисерами в рамках експериментального кіно, сьогодні стали прийнятними та досить часто використовуються в сучасних фільмах. Ненаративний стиль оповіді, трансформовані зображення, абстрактні малюнки, сюрреалістичні прийоми та довгі плани не є зараз новизною й стали важливими елементами для створення драматургічного атракціону.

Сучасний експериментальний кінематограф, хоча і синтезує та перевіряє основні течії експерименталізму, зіткнувся з викликами розвитку своєї мови в умовах сучасного кіносередища. Неоднозначність у визначенні меж цього медіуму створює контекст для майбутніх досліджень, де важливим завданням є пошук нових напрямків розвитку екранної мови.

**СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

- Гориславець, Є., 2021. Культурологічний дискурс еволюції екранної мови. *Культура України*, [e-journal] 73, с.28-34. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Канівець, І., 2016. Варіативність у кіно та універсальність кіномови. *Культурологічна думка*, [online] 9 (1), с.34-39. Доступно: <[https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9\\_Kanivets.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9_Kanivets.pdf)> [Дата звернення 14 травня 2024].
- Чміль, Г. та Пшенична, К., 2018. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Шаролапова, Н., Данилюк, В. та Красненко, О., 2021. Інноваційний шлях розвитку кіномистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (2), с.233-243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>
- Ширман, Р., Котляр, С. та Супрун-Живодрова, А., 2018. Семіотична концепція в кінематографі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.79-88. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151819>
- Barnett, D., 2008. *Movement as Meaning: In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18 (3), pp.1-18. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>

- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, [online] 1, pp.669-690. Available at: <[https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Kostiuk/publication/364366805\\_Ideological\\_Concepts\\_in\\_the\\_Cinematography\\_of\\_the\\_Interwar\\_Period/links/6350048a6e0d367d91ab026b/Ideological-Concepts-in-the-Cinematography-of-the-Interwar-Period.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Kostiuk/publication/364366805_Ideological_Concepts_in_the_Cinematography_of_the_Interwar_Period/links/6350048a6e0d367d91ab026b/Ideological-Concepts-in-the-Cinematography-of-the-Interwar-Period.pdf)> [Accessed 14 May 2024].
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E- Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Cahill, J.L., 2008. Anacinema: Peter Tscherkassky's Cinematic Breakdowns. Towards the Unspeakable Film. *Spectator*, [online] 28 (2), pp.90-101. Available at: <<https://cinema.usc.edu/assets/096/15636.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Hoberman, J., 1984. After Avant-Garde Film. In: B. Wallis, ed. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, pp.59-74.
- Le Grice, M., 2001. *Experimental Cinema in the Digital Age*. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710880>
- Manovich, L., 2002. *The Language of New Media*. [online] Cambridge: MIT Press. Available at: <<https://manovich.net/content/04-projects/163-language-of-new-media/language.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923–1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4). pp.684-692. DOI:10.13187/me.2021.4.684
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Markhaichuk, N., 2020. Poetics of Ukrainian Film 'Earth': Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (4). pp.713-720. DOI:10.13187/me.2020.4.713
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. DOI:10.13187/me.2020.3.507
- Rees, A.L., 2011. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*. 2nd Ed. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710637>
- Remes, J., 2020. *Absence in Cinema. The Art of Showing Nothing*. [e-book] New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/reme18930>
- Rusu, C., 2015. Abstract Cinema and Aesthetic Utopia in the Interwar Period. *Echinox Journal*, 29, pp.53-64.
- Walldén, R., 2017. Beware! Construction! A semiotic methodology for approaching avant-garde cinema. *Punctum*, [e-journal] 3 (2), pp.111-136. <https://doi.org/10.18680/hss.2017.0018>

## REFERENCES

---

- Barnett, D., 2008. *Movement as Meaning: In Experimental Film*. Amsterdam: Rodopi.
- Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18 (3), pp.1-18. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>



- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, [online] 1, pp.669-690. Available at: <[https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Kostiuk/publication/364366805\\_Ideological\\_Concepts\\_in\\_the\\_Cinematography\\_of\\_the\\_Interwar\\_Period/links/6350048a6e0d367d91ab026b/Ideological-Concepts-in-the-Cinematography-of-the-Interwar-Period.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Kostiuk/publication/364366805_Ideological_Concepts_in_the_Cinematography_of_the_Interwar_Period/links/6350048a6e0d367d91ab026b/Ideological-Concepts-in-the-Cinematography-of-the-Interwar-Period.pdf)> [Accessed 14 May 2024].
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E- Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak, G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Cahill, J.L., 2008. Anacinema: Peter Tscherkassky's Cinematic Breakdowns. Towards the Unspeakable Film. *Spectator*, [online] 28 (2), pp.90-101. Available at: <<https://cinema.usc.edu/assets/096/15636.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Chmil, H. and Pshenychna, K., 2018. Montazh kino: vidadianskoho kinoavanhardu do suchasnykh praktyk montazhu [Film Editing: From Avant-garde Films to Modern Editing Practice]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Hoberman, J., 1984. After Avant-Garde Film. In: B. Wallis, ed. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, pp.59-74.
- Horyslavets, Ye., 2021. Kulturolohichnyi dyskurs evoliutsii ekrannoi movy [Cultural Discourse of the Cinematic Language Evolution]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 73, pp.28-34. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Kanivets, I., 2016. Variatyvnist u kino ta universalnist kinomovy [Variability in Cinema and the Universality of the Cinematic Language]. *The Culturology ideas*, [online] 9 (1), pp.34-39. Available at: <[https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9\\_Kanivets.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9_Kanivets.pdf)> [Accessed 14 May 2024].
- Le Grice, M., 2001. *Experimental Cinema in the Digital Age*. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710880>
- Manovich, L., 2002. *The Language of New Media*. [online] Cambridge: MIT Press. Available at: <<https://manovich.net/content/04-projects/163-language-of-new-media/language.pdf>> [Accessed 14 May 2024].
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923–1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4), pp.684-692. DOI:10.13187/me.2021.4.684
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Markhaichuk, N., 2020. Poetics of Ukrainian Film 'Earth': Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (4), pp.713-720. DOI:10.13187/me.2020.4.713
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. DOI:10.13187/me.2020.3.507
- Rees, A.L., 2011. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*. 2nd Ed. [e-book] London: British Film Institute. <https://doi.org/10.5040/9781838710637>

- Remes, J., 2020. *Absence in Cinema. The Art of Showing Nothing*. [e-book] New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/reme18930>
- Rusu, C., 2015. Abstract Cinema and Aesthetic Utopia in the Interwar Period. *Echinox Journal*, 29, pp.53-64.
- Sharolapova, N., Danyiuk, V. and Krasnenko, O., 2021. Innovatsiinyi shliakh rozvytku kinomystetstva [Innovative Way of Cinema Development]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.233-243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>
- Shyrman, R., Kotliar, S. and Suprun-Zhyvodrova, A., 2018. Semiotychna kontsepsiia v kinematohrafii [Semiotics of Cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.79-88. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151819>
- Walldén, R., 2017. Beware! Construction! A semiotic methodology for approaching avant-garde cinema. *Punctum*, [e-journal] 3 (2), pp.111-136. <https://doi.org/10.18680/hss.2017.0018>

## SCREEN LANGUAGE IN EXPERIMENTAL CINEMA

Oleksandr Lishafai<sup>1a</sup>, Valerii Hrysha<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Merited Artist of Ukraine, Professor at the Sound Production Department;  
e-mail: lishafay2016@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0812-6356

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;  
e-mail: valeragrysha@gmail.com; ORCID: 0009-0009-7450-5849

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract**

**The purpose of the research** is to analyse the evolution of experimental cinema in order to identify the elements introduced into the language of the screen. To study the impact of non-traditional cinema on the audiovisual space and to identify its influence on contemporary mass cinema. To outline experimentalism's innovative aspects and determine its prospects for development in the context of the contemporary film environment. **The research methodology** is based on a number of scientific methods. The explanatory method aims to identify the factors that have led to the emergence of differences in film language between experimental and traditional cinema. The theoretical method is based on a systematic analysis of literary sources and includes a detailed overview of the history of experimental cinema and an analysis of scientific works by theorists and directors, with an emphasis on identifying the key elements of screen language. The empirical method involves a retrospective analysis of experimental films to identify the peculiarities of screen language. The comparative method is used to draw parallels between different experimental film movements and their synthesis. **Scientific novelty.** Through a thorough analysis of the elements of screen language invented and implemented in non-traditional cinema, the key experimental techniques that find their embodiment in the contemporary mass cinema environment have been identified for the first time. **Conclusions.** The study analyses the development of experimental cinema and identifies the elements implemented in the screen language. It was found that experimental cinema significantly expanded the artistic possibilities of traditional cinema. Once innovative, its elements of screen language have now become acceptable and widely used in contemporary films. The article outlines the innovative aspects and identifies the prospects for developing non-traditional cinema. Synthesising the main trends of experimentalism, contemporary experimental cinema faces the challenge of developing its own language in the current audiovisual environment.

**Keywords:** experimental cinema; film language; abstract cinema; avant-garde; surrealism; structuralism



DOI: 110.31866/2617-2674.7.2.2024.318989  
УДК 070:004.032.6]:[7-028.26:654.197]-044.922"20"

## МЕДІАФ'ЮЖН ЯК ТЕХНОЛОГІЯ І МЕХАНІЗМ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕКОСИСТЕМИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ У ХХІ СТОЛІТТІ

Ігор Печеранський

доктор філософських наук, професор;

e-mail: [ipecheranskiy@ukr.net](mailto:ipecheranskiy@ukr.net); ORCID: 0000-0003-1443-4646

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Ключові слова:

медіаф'южн;  
аудіовізуальний  
ландшафт;  
екосистема  
телебачення;  
традиційні та нові медіа;  
конвергенція медіа;  
мультимедійність;  
платформна інтеграція

### Анотація

**Мета дослідження** – розкрити значення медіаф'южну як технології та механізму трансформації екосистеми телебачення у першій чверті ХХІ ст. **Методологія дослідження.** У статті апробовано, по-перше, екосистемний підхід, що допомагає ідентифікувати телебачення як екосистему та один з важливих сегментів сучасного цифрового аудіовізуального ландшафту, що перебуває на трансформаційній стадії, яка характеризується фузійними, коеволюційними та конвергентними процесами між традиційними та новими медіа, і, по-друге, методологію медіаархеологічних досліджень, згідно з якою традиційні медіа ще становлять значну частину споживання новин серед людей похилого віку, проте нові медіа змінили парадигму розвитку та функціонування телеіндустрії, підштовхуючи перші до деконструкції моделей управління та републікування популярного контенту на соціальних, мобільних і цифрових (нетрадиційних) платформах. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше акцентовано на важливості медіаф'южн-технології під час конвергенції традиційних і нових медіа в межах сучасного цифрового аудіовізуального ландшафту, концептуалізовано феномен медіаф'южну як механізму трансформації екосистеми телебачення у ХХІ ст. **Висновки.** Доведено, що медіаф'южн як механізм трансформації екосистеми телебачення стає ключовою тенденцією, особливо на прикладі моделі великого відео, та відкриває нові можливості для розвитку телевізійних медіа завдяки переходу традиційного телебачення до платформної інтеграції з новими медіа. Результатом застосування медіаф'южн-технології також є зміна фокуса уваги та підходів до носіїв і способів доставлення телевізійного (мультимедійного) контенту, моделей роботи з аудиторією («користувацький контент»), реструктуризації редакції новин («диск новин» та «медіадиригент»), зміна моделі виробництва, перетворення її на ланцюжок «планування» всіх форматів.

**Як цитувати:**

Печеранський, І., 2024 Медіаф'южн як технологія і механізм трансформації екосистеми телебачення у XXI столітті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.236-246.

**Формулювання проблеми**

Аудіовізуальний ландшафт першої чверті XXI ст. є динамічним і демонструє нелінійні сценарії розвитку окремих аудіовізуальних екосистем, конвергенція між якими дедалі більше посилюється. Якщо звернутися до нелінійного сценарію розвитку такої екосистеми, як телебачення (далі – ТБ), враховуючи трансформацію традиційного ТБ, контентне моделювання та маркетингові дослідження, то стає зрозуміло, що більшість вчених, аналітиків і практиків з різних країн прагнуть осмислити спроби цієї екосистеми вижити в конкурентній боротьбі медіа. Насамперед йдеться про активну участь традиційного ТБ національного і світового масштабів у конкуренції з інтернет-ЗМІ, його взаємодію з новими медіа для досягнення оптимального симбіозу. Співпраця та спільне виробництво високоякісного програмного продукту свідчать не лише про відчутну динаміку телевізійної екосистеми в епоху стримінгу, а й про адаптацію традиційного ТБ до нових реалій, коли звичні для нас медіа реалізують стратегію «єдиної трансляції» програм, покладаючись на власні можливості виробництва медіапродукції, щоб запобігти транзиту даних на відеохостинги та перемістити контент телевізійних медіапрограм на свої носії, монополізуючи авторські права на популярні ресурси на власних платформах. Це забезпечує прибуток та взаємну вигоду. Коеволюційні про-

цеси, які наявні в сучасній телеіндустрії, по-перше, породжують симбіоз, коли два довгий час різні явища поступово у процесі еволюції сформували взаємно адаптивні та взаємозалежні відносини, і, по-друге, створюють умови для використання медіаф'южн-технології. Підтвердженнь цьому на практиці достатньо, зокрема тематичний пошук мультимедійних файлів на YouTube та Windows Live, коли тривимірний інтерфейс створює умови для обміну медіаконтентом між користувачами та зберігання контенту на локальному комп'ютері користувача, або великий інтеграційний потенціал «Fusion Media Explorer» стосовно популярних інтернет-сервісів і соціальних мереж, як-от можливість автоматичного завантаження фотографій з Facebook. Згадується відомий вислів американського журналіста та лауреата Пулітцерівської премії Дж. Фуллера (Fuller, 1996), який наголошував, що нові медіа зазвичай не знищують старі медіа, вони просто скеровують їх туди, де мають відносну перевагу. Подібні процеси не можуть не цікавити фахівців у галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, медіаекспертів і тих, що працює у телеіндустрії, а це, відповідно, актуалізує наукові розвідки у цьому напрямі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**

Про взаємодію старих і нових медіа написано чимало як за кордоном, так і в Україні. Те саме стосується й інноваційного дискурсу розвитку телеінду-

стрії в епохи Industry 3.0 та Industry 4.0. Для багатьох нові медіа є символом трансформації аудіовізуального ландшафту на сучасному етапі. Зокрема, Ш. Адей, Г. Фаррелл, М. Лінч, Дж. Сайд, Дж. Келлі та І. Цукерман переконують читачів, що попри багатомільйонну аудиторію Facebook та YouTube не варто нові медіа вважати якимось унікальним каналом трансляції інформації. З огляду на те, що ці платформи мають такі високі показники використання, нові медіа перетворилися на вагомий частину життя кожної людини, як колись були друкарський станок, радіо та телевізор (Aday et al., 2012). В. Каул пише про виклик, що його кинуло цифрове століття традиційним медіа, суть якого у новій мові (мультимедіа), нових взаєминах з аудиторією (інтерактивність) та гіпертексті. Нові технології послабили бар'єри для виходу продукції різних медіа на світовий ринок, що змусило ТБ, радіо та пресу шукати нові способи утримання старої аудиторії та залучення нової (Kaul, 2012). В. Рехман і А. Вайш (Rehman and Vaish, 2013) вивчають фузію контенту в традиційних і нових медіа, пропонують модель 4R генерації контенту, яка дасть змогу рекламодавцям коригувати свої рішення щодо реклами на традиційних і нових медіаканалах. Д. Шаоцін (Shaoqing, 2020) досліджує трансмутацію концепції медіаменеджменту в межах тенденції медіаф'южну. У своїх «Роздумах про інтеграцію телевізійних медіа» С. Чен (Chen, 2022) зазначає, що інтеграція нових і традиційних медіа досі триває, закликає вчитися на її успішних кейсах, розуміти конотацію, не втрачати можливість, сміливо впроваджувати інновації, зберігати чутливість до основних тенденцій і сміливо долати виклики.

Українські автори теж намагаються осмислювати цю проблематику, хоч і не приділяють належну увагу тенденції та медіаф'южн-технології. Так, варто згадати збірник матеріалів звітної наукової конференції за 2019 р. «Традиційні і нові медіа: від історії до сучасності» (Яценко упоряд., 2020), статті Є. Кияниці (2020) про роль класичних та інтерактивних медіа в цифровому суспільстві, де зазначається про формування в результаті їхньої співпраці «єдиного медіасередовища» як потужного провідника інформації, ідей та знань, Т. Уварової (2023), в якій вона описує онтоантропологічні зміни в медіакультурі, зокрема ТБ, під впливом нових медіа, і зазначає, що класичні традиційні медіа поступово починають використовувати нові цифрові технології.

**Мета статті** – розкрити значення медіаф'южну як технології та механізму трансформації екосистеми ТБ у першій чверті XXI ст.

### Основний матеріал дослідження

У процесі технологічного розвитку, який триває та набирає обертів, диджиталізації та створення мереж, нові медіа, засновані на мережевій платформі, володіють значним фузійним потенціалом (від лат. fusio, англ. fusion – ф'южн або фузія, що перекладається як «злиття», «об'єднання»), завдяки якому вони долають межі традиційних медіа та мають попит на сучасному медіаринку. Традиційні медіа повинні вчитися у них та інтегруватися з ними, що робить саму інтеграцію неминучою на цьому етапі, перетворює її не просто на тенденцію, ба більше, на імператив розвитку цифрового ТБ та конвергентної журналіст-

тики. По-перше, спільне використання ресурсів, єдиний шлях для розвитку медіаіндустрії – це злиття ресурсів і формування ресурсної платформи. У межах нової моделі експансія мережевих медіа означає кооперацію: мережеві ЗМІ, радіо- та телевізійні ЗМІ, газети продовжують свою співпрацю, легалізуючи більше контенту й даючи змогу репортерам у прямому ефірі продовжувати авторитетні випуски. По-друге, це відображається на прикладі інтеграції каналів і терміналів, інтернету та традиційних медіаканалів, приміром, мережеве ТБ, створене завдяки інтеграції функцій ТБ та інтернету, чи мережеве мовлення, створене у процесі об'єднання функцій радіо, ТБ та інтернету. Зрештою, розвиток нових медіа сприятиме повній інтеграції традиційних і нових медіа, які завдяки цьому можуть творити більше цінного та цікавого контенту, а індустріальний ланцюг може бути ближчим. Зараз на тлі медіаінтеграції традиційні ЗМІ переживають серйозну кризу в усіх аспектах, що свідчить про необхідність заміни традиційної моделі розвитку, яка більше не здатна допомогти з адаптацією до великих змін на ринку значних медіагравців (Shaoqing, 2020, p.157).

Ми всі, – звичайні споживачі, експерти та вчені, – є свідками того, як не лише друковані версії газет, традиційне радіо та масове ефірне ТБ, по суті, поступилися інтернету як каналу комунікації у XXI ст. Швидкість, інтерактивність, мобільність, мультимедійність, універсальність – ось нові засади сучасного медіапростору. Так, сьогодні більшість з нас через інтернет, електронну пошту, телевізійну кабельну мережу або просто на компакт-диску можуть з легкістю отримати до-

ступ до аудіовізуальної та текстової інформації. Це не просто спосіб трансляції, а серйозні зміни в цифровому аудіовізуальному ландшафті, коли відео стає продовженням тексту, а звук ілюструється картинками. Говорячи про мультимедіатизацію і ф'южн (фузію), доречно згадати конвергенцію, про яку І. де Сола Пула (Pool, 1987, p.19) писав як про «стирання кордонів між медіа». Норвезькі вчені А. Фагерйорд і Т. Сторсул (Fagerjord and Storsul, 2007) найповніше описали цей термін, виокремивши щонайменше шість її інтерпретацій: конвергенція мереж (поява сучасних цифрових кабельних телемереж), терміналів (об'єднання колись різних пристроїв у єдиний мультифункціональний пристрій), послуг (служби коротких повідомлень у мобільному телефоні, чати, блоги, доступ до електронної пошти через телевізор за допомогою пульта), ринків (наприклад, злиття концерну «Time Warner» та інтернет-провайдера AOL), жанрів і форм (як-от з інтернет-колонками, які є свідченням того, що внаслідок об'єднання різних медіа-платформ жанри, раніше властиві одній медіаплатформі, проникають та асимілюються з іншими) та регулювання (запровадження регулюючих норм і протоколів для національних і глобального медіаринку).

Сучасні китайські дослідники проаналізували питання конвергенції медіа та трансформації традиційних медіа у кількох аспектах, враховуючи «Інтернет+», великі дані, ЗМІ на платформі та інновації інституційного механізму. Вони виявили, що «Інтернет+» втілює в собі не лише поглиблену інтеграцію мережі з традиційними галузями індустрії, а сприяє оновленню послуг і опцій традиційного ТБ для

завершення інноваційних реформ. Перехід до моделі «Інтернет+» супроводжується серйозними трансформаціями концепції розвитку та логіки цінностей, що дають змогу розглянути інтернет не лише як пропагандистську платформу, а й як структурну силу в галузі нових медіа, що форсує реорганізацію соціальних ресурсів і чинників, докорінно змінює спосіб розвитку телеіндустрії (Hallin, 2020).

Формування сучасної системи комунікації та зв'язку – провідна мета медіаф'южну, як і конвергенції. На шляху до цієї мети потрібно «зміцнювати інтернет-мислення» та підтримувати розвиток нових медіа. 6 грудня 2023 р. Китайська академія суспільних наук опублікувала «Річний звіт про розвиток конвергенції медіа в Китаї (2022–2023)», в якому наголошувалося, що трендові характеристики розвитку конвергенції медіа лише поглиблюються: «з 2021 року конвергенція медіа прискорила всеосяжну цифровізацію суспільства, створивши різноманітну кросмедійну екосистему та підтримавши побудову розумного Китаю. Завдяки інтелектуальним технологіям цифрова інфраструктура платформ конвергенції медіа прискорює міжмедійну співпрацю та трансформацію, сприяючи створенню нової моделі комплексної медіакомунікації» (Yin, 2024). Водночас простежується усвідомлення важливості платформи у процесі інтеграції та медіаф'южну. Це вказує на те, що під час подальшого аналізу інтеграції та трансформації ТБ в межах платформного мислення важливо виокремити «стратегію платформи», відмовитися від «старого мислення» (акцент на задоволення нескінченного попиту) і пропонувати конкретні рекомендації, як декон-

струювати мислення й конкурувати на традиційній галузевій платформі (Wu, 2022).

Реінжиніринг медіаіндустрії на базі платформи-формації, що охоплює цілі, ідеї, фокус і позиціонування, повинен повністю змінити колишню організаційну структуру та закриту бізнес-систему на більш відкриту, а традиційні платформи мають не лише відмовлятися від своїх власних характеристик, а й використовувати переваги нових медіа у процесі трансформації. По суті, застосування медіаф'южн-технології передбачає, що традиційне ТБ має адаптуватися до логіки розвитку нових медіа та оновлених потреб користувачів, інтегрувати ефективні ресурси з новими платформами та стати найбільш пристосованим для виживання в епоху інтернету.

З розвитком цифрових мультимедійних технологій традиційна індустрія теле- і радіомовлення сильно змінилася, про що сьогодні пишуть багато експертів і медіааналітиків, акцентуючи на характері програм, наземних бездротових каналах передачі, супутникових, телекомунікаційних мережах, персональних і домашніх екранах, платформах тощо, і у такий спосіб підкреслюють створення нового промислового ланцюга, що трансформує одразу кілька екосистем. Радіо й ТБ, телекомунікації та видавнича справа запроваджують новий медіабізнес і розмивають між собою кордони. На першому етапі відбувається техноф'южн, тобто об'єднання технологій, що уможливорює подальшу інтеграцію контенту, мережі та терміналу і, відповідно, призводить до утворення нових екосистемних зв'язків. Технологічні зміни зумовлюють трансформації продукту, передачі та сервісного тер-



мінала. На думку Д. Шаоцін, є вертикальна, горизонтальна та перехресна медіаінтеграція, а інтеграція промислової структури є інтеграцією системи. Якщо брати до уваги традиційний ланцюг створення вартості, то у ньому контент сильно залежить від медіаносія, що виключає фузію. Через це незалежність контенту часто ігнорується. Стандартизована цифрова технологія долає ці обмеження, і контент є незалежним від носія як верхній кластер промислового ланцюга, а вертикальна структура ланцюга медіаіндустрії порушується за допомогою різних каналів і платформ, що теж є результатом медіаф'южну (Shaoqing, 2020).

Розвиток соціальних мереж і комунікаційних технологій засвідчив втрату традиційними ЗМІ монополії на посередництво між владою та суспільством, між виробником і споживачем, враховуючи проблеми з моделлю фінансування, коли аудиторія йде туди, де є інформація, але немає реклами. Популярність інтернету та аудиторія, яка голосувала за web, актуалізували та операціоналізували медіаф'южн-технологію, коли локальні та невеликі медіа швидше почали реструктурувати свої редакції під виробництво мультимедійних нотаток, тоді як великі холдинги та інертні ЗМІ воліють утримувати читача у старому форматі. Відбулася неминуча перебудова рекламодавців на ТБ, ньюзрумів та перехід на 24-годинне мовлення (ініціатором була «Washington Post», а слідом за нею NYT, FT та ін.), а наприкінці першого десятиліття ХХ ст. великі друковані ЗМІ заговорили про сегмент «принтнетів» (World Association of Newspapers and News Publishers, 2009).

Свідченням того, що багато редакцій усвідомили необхідність зміни не

лише підходів до трансляції новинного контенту та інформації, але й моделей роботи з аудиторією, є поява поняття «користувачького контенту» (User-generated content, UGC) (Lukyanenko, Parsons and Wiersma, 2014). Відбуваються переформатування редакційних просторів, наприклад, IFRA (Міжнародна організація газетних та медіатехнологій) закликає «чути» аудиторію, що конвергується, замінити продукти і послуги окремих медіа на інтегровані комплекти контенту, трансформувати інфраструктуру редакцій, графіки виробництва та ухвалення редакційних рішень, а також апелює до необхідності правильного керування змінами. Редакційні рішення слід формувати не лише з огляду на актуальність подій і новин, але й з урахуванням каналів, що використовуються для транзиту новин до споживача. У структурі редакцій з'являються поняття «диска новин» та «медіадиригента», а модель виробництва змінюється та перетворюється на ланцюжок «планування» всіх форматів (фото, відео, аудіо, текст, інфографіка тощо) – отримання завдань – виробництво контенту – редагування – виробництво історій (компонування) – випуск на різні платформи. Отже, окремі елементи історії стають «інформаційними молекулами», зокрема коли комбінуються різні варіанти «упаковки» (тіла) історій, а найпопулярнішою моделлю стає конвергентний або інтегрований ньюзрум (Тонкіх, 2017; Mueller and Rajaram, 2021).

Ще одним важливим аспектом застосування медіаф'южн-технології на мікроструктурному рівні є зміна фокуса уваги та підходів до носіїв і способів доставлення телевізійного (мультимедійного) контенту. Найдо-

ступнішим і найпопулярнішим з усіх прототипів універсальних носіїв поки що залишається мережа Інтернет та відкрита у web-браузері сторінка. Інтернет-аудиторія сьогодні перевершила телевізійне охоплення як мінімум на території великих міст, а її частка стрімко збільшується, зокрема завдяки покращенню пропускної спроможності каналів, що дає змогу дивитися будь-які типи мультимедійного контенту. Однією з важливих вимог для інтернет-ЗМІ та ТБ є адаптованість програмного коду та верстки до будь-якого з популярних web-браузерів (Explorer, Safari, Mozilla, Opera тощо). Наприклад, iPhone, який продовжує шаленими темпами набирати свою аудиторію на всіх континентах, зокрема завдяки тим спеціальним програмам, які відрізняються від web-версії структурою, рубрикацією, навігаційними сценаріями, але водночас не обмежені у жанрах і можуть мати максимально можливу лінійку мультимедійних продуктів. У разі з форматом передачі даних 3-го покоління, iPhone використовується як засіб приймання потокового відео (наприклад, прямих відеотрансляцій) (Snickers and Vonderau, 2012; Zhang et al., 2020).

### Висновки

Отже, сучасне цифрове ТБ на прикладі медіаф'южн-технології та трансформації медіаплатформ демонструє результативність медіаконвергенції та коеволюції аудіовізуальної екосистеми. У першій чверті XXI ст. сформувався нове середовище мовлення, що продовжує еволюціонувати в епоху мобільного інтернету, демонструючи перехід на новий рі-

вень функціонування з погляду конвергенції медіа. Медіаф'южн як механізм трансформації екосистеми ТБ стає ключовою тенденцією, особливо на прикладі моделі великого відео, та відкриває нові можливості для розвитку телевізійних медіа завдяки переходу традиційного ТБ до платформної інтеграції з новими медіа. Медіаф'южн є технологією трансформаційного періоду, що характеризує ситуацію, яка склалася в сучасній медійній екосистемі, коли традиційне ТБ активно використовує інтернет і його технологічні переваги, зближується та кооперується з інтернет-ЗМІ, прагнучи співробітництва у симбіозі та на паритетних засадах. Формування сучасної системи комунікації та зв'язку – головна мета медіаф'южну. Конвергенція мереж, терміналів, послуг, ринків, жанрів і форм та регулювання відбувається за участі медіаф'южну, як, власне, і ситуація, коли локальні медіа швидше почали реструктурувати свої редакції під виробництво мультимедійних нотаток, натомість великі холдинги та інертні ЗМІ й досі воліють утримувати читачів у старому форматі. Результатом застосування медіаф'южн-технології також є зміна фокуса уваги та підходів до носіїв і способів доставлення телевізійного (мультимедійного) контенту, моделей роботи з аудиторією («користувацький контент»), реструктуризації редакції новин («диск новин» та «медіадиригент»), зміна моделі виробництва, перетворення її на ланцюжок «планування» всіх форматів (фото, відео, аудіо, текст, інфографіка тощо) – отримання завдань – виробництво контенту – редагування – виробництво історій (компонування) – випуск на різні платформи.

**СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

- Кияниця, Є.О., 2022. Роль класичних та інтерактивних медіа в інформаційно-цифровому суспільстві. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Журналістика»*, [e-journal] 31 (70), 4(4), с.205-209. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-4/34>
- Тонкіс, І.Ю., 2017. *Інтернет-журналістика. Жанри в інтернеті*. [online] Запоріжжя: Запорізький національний технічний університет. Доступно: <[https://document.kdu.edu.ua/info\\_zab/061\\_98.pdf](https://document.kdu.edu.ua/info_zab/061_98.pdf)> [Дата звернення 26 серпня 2024].
- Яценко, А. упоряд., 2020. *Традиційні і нові медіа: від історії до сучасності: збірник матеріалів звітної наукової конференції за 2019 рік (секція «Журналістики»)*. [online] Львів: Простір-М. Доступно: <<https://journ.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/10/Zbirnyk-tez-zvitnoi-konferentsii-za-2019-rik-1.pdf>> [Дата звернення 10 серпня 2024].
- Уварова, Т.І., 2023. Нові медіа та сучасна медіакультура. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, [e-journal] 45, с.119-128. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.648>
- Aday, S., Farrell, H., Lynch, M., Sides, J., Kelly, J. and Zuckerman, E., 2010. Blogs and Bullets: New Media in Contentious Politics. [online]. United States Institute of Peace. Available at: <<https://www.files.ethz.ch/isn/120788/pw65.pdf>> [Accessed 10 August 2024].
- Chen, X., 2022. Reflections on TV media integration. *International Journal of Business and Management*, [e-journal] 1 (1), pp.1-4. <https://doi.org/10.56028/ijbm.1.1.1>
- Fagerjord, A. and Storsul, T., 2007. Questioning Convergence. In: T. Storsul and D. Stuedahl, eds. *Ambivalence Towards Convergence: Digitalization and Media Change*. Göteborg: Nordicom, pp.19-31.
- Fuller, J., 1996. *News Values: Ideas for an Information Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hallin, D.C., 2020. Comparative Research, System Change, and the Complexity of Media Systems. *International Journal of Communication*, 14, pp.5775-5786. <https://doi.org/10.1080/02642069.2019.1576642>
- Kaul, V., 2012. Changing Paradigms of Media Landscape in the Digital Age. *Journal of Mass Communication and Journalism*, [e-journal] 2 (2), pp.1-9. <https://doi.org/10.4172/2165-7912.1000110>
- Lukyanenko, R., Parsons, J. and Wiersma, Y., 2014. The IQ of the Crowd: Understanding and Improving Information Quality in Structured User-Generated Content. *Information Systems Research*, [e-journal] 25 (4), pp.669-689. <https://doi.org/10.1287/isre.2014.0537>
- Mueller, M.E. and Rajaram, D., 2021. It's not about the Room; it's about the mindset!: How to Create an Integrated Newsroom with Digital Workflows and Cross Border Collaboration. Management for Professionals. In: V. Nestle, P. Glauner and Ph. Plugmann, eds. *Creating Innovation Spaces: Impulses for Start-ups and Established Companies in Global Competition*. [e-Book] Cham: Springer, pp.59-69. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-57642-4\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-030-57642-4_5)
- Pool, S., 1987. Electronics Takes Command. In: R. Finnegan, G. Salaman and K. Thompson, eds. *Information technology: Social Issues*. London: Hodder & Stoughton.
- Rehman, V. and Vaish, A., 2013. Content Fusion in Traditional and New Media: A Conceptual Study. *Journal of Internet Commerce*, [e-journal] 12 (2), pp.225-245. <https://doi.org/10.1080/15332861.2013.817865>
- Shaoqing, D., 2020. On the Transmutation of Media Management Concept under the Trend of Media Fusion. *Journal of Finance Research*, [e-journal] 4 (2), pp.156-159. <http://dx.doi.org/10.26549/jfr.v4i2.5689>

Snickars, P. and Vonderau, P., 2012. *Moving Data: The iPhone and the Future of Media*. New York: Columbia University Press.

World Association of Newspapers and News Publishers, 2009. *The Power of Print 8.5* (Strategy Report Vol. 8, No. 5). [online] Available at: <<http://keralamediaacademy.org/wp-content/uploads/2015/02/The-Power-of-Print.pdf>> [Accessed 10 August 2024].

Wu, H., 2022. Media Convergence: Path Analysis of Broadcast and Television Media Communication in China. *Annals of Emerging Technologies in Computing*, [e-journal] 6 (4), pp.15-23. <https://doi.org/10.33166/aetic.2022.04.002>

Yin, L., 2024. *Annual Report on the Development of Media Convergence in China (2022-2023)*. [online] Social Sciences Academic Press. Available at: <[http://123.57.227.91/ssapzx/c\\_00000009000200010016/d\\_2426.htm](http://123.57.227.91/ssapzx/c_00000009000200010016/d_2426.htm)> [Accessed 10 August 2024].

Zhang, M., Qin, F., Wang, A. and Luo, Ch., 2020. The impact of live video streaming on online purchase intention. *The Service Industries Journal*, [e-journal] 40(4), pp.1-26. <https://doi.org/10.1080/02642069.2019.1576642>

## REFERENCES

Aday, S., Farrell, H., Lynch, M., Sides, J., Kelly, J. and Zuckerman, E., 2010. *Blogs and Bullets: New Media in Contentious Politics*. [online]. United States Institute of Peace. Available at: <<https://www.files.ethz.ch/isn/120788/pw65.pdf>> [Accessed 10 August 2024].

Chen, X., 2022. Reflections on TV media integration. *International Journal of Business and Management*, [e-journal] 1 (1), pp.1-4. <https://doi.org/10.56028/ijbm.1.1.1>

Fagerjord, A. and Storsul, T., 2007. Questioning Convergence. In: T. Storsul and D. Stuedahl, eds. *Ambivalence Towards Convergence: Digitalization and Media Change*. Göteborg: Nordicom, pp.19-31.

Fuller, J., 1996. *News Values: Ideas for an Information Age*. Chicago: University of Chicago Press.

Hallin, D.C., 2020. Comparative Research, System Change, and the Complexity of Media Systems. *International Journal of Communication*, 14, pp.5775-5786.

<https://doi.org/10.1080/02642069.2019.1576642>

Kaul, V., 2012. Changing Paradigms of Media Landscape in the Digital Age. *Journal of Mass Communication and Journalism*, [e-journal] 2 (2), pp.1-9. <https://doi.org/10.4172/2165-7912.1000110>

Kyianytsia, Ye.O., 2022. Rol klasychnykh ta interaktyvnykh media v informatsiino-tsyfrovomu suspilstvi [The role of classical and interactive media in the information-digital society]. *Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University, series "Philology. Journalism"*, [e-journal] 31 (70), 4(4), pp.205-209. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-4/34>

Lukyanenko, R., Parsons, J. and Wiersma, Y., 2014. The IQ of the Crowd: Understanding and Improving Information Quality in Structured User-Generated Content. *Information Systems Research*, [e-journal] 25 (4), pp.669-689. <https://doi.org/10.1287/isre.2014.0537>

Mueller, M.E. and Rajaram, D., 2021. It's not about the Room, it's about the Mind-Set!: How to Create an Integrated Newsroom with Digital Workflows and Cross Border Collaboration. Management for Professionals. In: V. Nestle, P. Glauner and Ph. Plugmann, eds. *Creating Innovation Spaces: Impulses for Start-ups and Established Companies in Global Competition*. [e-Book] Cham: Springer, pp.59-69. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-57642-4\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-030-57642-4_5)

Pool, S., 1987. Electronics Takes Command. In: R. Finnegan, G. Salaman and K. Thompson, eds. *Information technology: Social Issues*. London: Hodder & Stoughton.

- Rehman, V. and Vaish, A., 2013. Content Fusion in Traditional and New Media: A Conceptual Study. *Journal of Internet Commerce*, [e-journal] 12 (2), pp.225-245. <https://doi.org/10.1080/15332861.2013.817865>
- Shaoqing, D., 2020. On the Transmutation of Media Management Concept under the Trend of Media Fusion. *Journal of Finance Research*, [e-journal] 4 (2), pp.156-159. <http://dx.doi.org/10.26549/jfr.v4i2.5689>
- Snickars, P. and Vonderau, P., 2012. *Moving Data: The iPhone and the Future of Media*. New York: Columbia University Press.
- Tonkikh, I.Iu., 2017. *Internet-zhurnalistyka. Zhanry v interneti* [Internet journalism. Genres on the Internet]. [online] Zaporizhzhia: National University Zaporizhzhia Polytechnic. Available at: <[https://document.kdu.edu.ua/info\\_zab/061\\_98.pdf](https://document.kdu.edu.ua/info_zab/061_98.pdf)> [Accessed 26 August 2024].
- Uvarova, T.I., 2023. Novi media ta suchasna mediakultura [New media and modern culture]. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, [e-journal] 45, pp.119-128. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.648>
- World Association of Newspapers and News Publishers, 2009. *The Power of Print 8.5* (Strategy Report Vol. 8, No. 5). [online] Available at: <<http://keralamediaacademy.org/wp-content/uploads/2015/02/The-Power-of-Print.pdf>> [Accessed 10 August 2024].
- Wu, H., 2022. Media Convergence: Path Analysis of Broadcast and Television Media Communication in China. *Annals of Emerging Technologies in Computing*, [e-journal] 6 (4), pp.15-23. <https://doi.org/10.33166/aetic.2022.04.002>
- Yatsenko, A. comp., 2020. *Tradytsiini i novi media: vid istorii do suchasnosti: zbirnyk materialiv zvitnoi naukovoï konferentsii za 2019 rik (seksiia "Zhurnalistyky")* [Traditional and new media: from history to the present: collection of materials of the reporting scientific conference for 2019 (section "Journalism")]. [online] Lviv: Prostir-M. Available at: <<https://journ.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/10/Zbirnyk-tez-zvitnoi-konferentsii-za-2019-rik-1.pdf>> [Accessed 10 August 2024].
- Yin, L., 2024. *Annual Report on the Development of Media Convergence in China (2022-2023)*. [online] Social Sciences Academic Press. Available at: <[http://123.57.227.91/ssapzx/c\\_00000009000200010016/d\\_2426.htm](http://123.57.227.91/ssapzx/c_00000009000200010016/d_2426.htm)> [Accessed 10 August 2024].
- Zhang, M., Qin, F., Wang, A. and Luo, Ch., 2020. The impact of live video streaming on online purchase intention. *The Service Industries Journal*, [e-journal] 40(4), pp.1-26. <https://doi.org/10.1080/02642069.2019.1576642>

## MEDIA FUSION AS TECHNOLOGY AND MECHANISM FOR TRANSFORMING THE TELEVISION ECOSYSTEM IN THE TWENTIETH CENTURY

Ihor Pecheranskyi

*Doctor of Sciences in Philosophy, 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 reveal the meaning of media fusion as a technology and mechanism of the television ecosystem transformation in the first quarter of the 21st century. **The research methodology.** The article tested, firstly, the ecosystem approach that helps to identify television as an ecosystem and one of the important segments of the digital audio-visual landscape on the modern stage that is in a transformational stage, characterised by fusional, co-evolutionary and convergent processes between traditional and new media, and, secondly, the methodology of media archaeological research, according to which traditional media still make up a significant part of news consumption among the elderly, but however new media have changed the paradigm of development and functioning of the TV industry, pushing the former to deconstruct models of managing and republishing popular content on social, mobile and digital (non-traditional) platforms. **The scientific novelty** is that, for the first time, attention is focused on the importance of media-fusion technology in the convergence of traditional and new media within the modern digital audio-visual landscape and the phenomenon of media fusion as a mechanism of the television ecosystem transformation in the 21st century is conceptualised. **Conclusions.** It was proved that media fusion as a mechanism of the television ecosystem transformation is becoming a critical tendency, especially in the example of the big video model, and is opening new possibilities for television media development through the transition of traditional television to platform integration with new media. Media fusion technology has also resulted in a change in focus. It approaches the media and delivery methods of television (multimedia) content, models of working with the audience ("user-generated content"), restructuring of the newsroom ("news disc" and "media director"), and a change in the production model, turning it into a chain of "planning" for all formats.

**Keywords:** mediafusion; audio-visual landscape; television ecosystem; traditional and new media; media convergence; multimedia; platform integration



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

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318991

UDC 791:[791.65.079:791.633-051(5-15)]

## AUTHORIAL NARRATIVES IN THE WORK OF MIDDLE EASTERN DIRECTORS

**Halyna Pohrebniak**

*Doctor of Study of Art (DSc), Professor;*

*e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939*

*National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine*

---

### Keywords:

culture;  
author's  
cinematography;  
director;  
subject of creativity;  
Middle East cinema;  
national traditions;  
creativity;  
narrative;  
film festival;  
co-production;  
humanities;  
identification

### Abstract

**The purpose of the research** is to identify relevant narratives in the work of directors-authors of Middle Eastern cinema and its functioning in the space of international film festivals. **Research methodology.** The analytical method was used to develop the topic, which is necessary for studying the art history and cultural aspects of the problem. The researcher used the techniques of systematisation and generalisation, which came in handy for arguing the originality of the phenomenon of film directing in Middle Eastern countries, its place in modern culture-creating processes, as well as the determination of objective regularities that characterise directing practices in the contemporary intercultural space. A cross-cultural method was also applied, which contributed to identifying the peculiarities of the presentation of films by Middle Eastern directors at international film festivals. The cultural approach determined the generalised socio-cultural orientation of the research on the cinematography of Middle Eastern countries. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the problem of intercultural cooperation in the production and distribution of films in Middle Eastern countries in the context of the functioning of international support programs became the subject of a particular study for the first time; the work of filmmakers whose films were created as international projects and presented at international film festivals is singled out and characterised; the practicality of using the systematic method in the study of new narratives of films of the Middle Eastern region is proven. **Conclusions.** Familiarisation with the materials presented in the article expands the arsenal of knowledge about the specifics of the content and distribution of films by Middle Eastern directors within the framework of intercultural projects. It enables their use in educational courses on the theory and history of culture, cinema and directing.

### For citation:

Pohrebniak, H., 2024. Authorial Narratives in the Work of Middle Eastern Directors. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 7 (2), pp.247-260.

### Problem statement

Author's cinematography is a specific component of the modern cultural space. It is the object of attention in the studies of a wide range of scientists. One of the reasons for the interest in author's cinema is the demonstrable tendency in modern artistic creativity, particularly in cinematography, towards the maximum self-realisation of the artist due to the strengthening of the subjective authorial principle. Society's recognition of the author's personality as a self-organised and self-sufficient value is relevant for modern culture. The director-author can create and present in films marked by the nature of his charisma, significant ideas, ideals and images in the context of the original cinematic worldview model.

We agree with the opinion of the authoritative researcher of auteur cinema I. Zubavina (2013, p.96) states that today, cinema "lost its productivity in the transformation of the social chronotype, approached subjectivity and began to delve into the inner world of a person". We are convinced that the director-author conveys a subjective vision of the world, imitates thought processes and mental processes, and, with the help of optical illusion, creates an imaginary world with its organisation of the chronotype.

Today, film directors from the Middle East present a specific individual and personal vision of the world in their films. They reproduce the picture of the world using screen means, strive for innovation of form, increase the complexity of the cinematographic text, try to deepen the content of images, focus on stylistic techniques, and demonstrate the ability to tell a story in an original screen language. Their author's films are viral in cinemas and international film festivals worldwide.

The interest in Arab films among viewers and critics is also related to the unstable situation in the Middle East, the weakening of political censorship, the openness of filmmakers to intercultural dialogue, and changes in the socio-political life of this region. Arab directors are constantly contributing to world cinema, creating more and more new films and gaining success in different countries.

### Recent research and publications analysis

O. Barlet, K. Bilokin, A. Cadbury, T. Clerk, E. Deineka, Ya. Hranovska, A. Gurkov, O. Kurylova, A. Krysalna, O. Ovcharuk, B. Peril, O. Pershko, O. Rodnyanskyi, Zh. Shapron, S. Sljepak, K. Stanislavska, P. Zhesati, D. Zubenko, I. Zubavina, and L. Zhuravlyova in their articles and monographs highlighted the current problems of contemporary auteur film art, explored the issues of festival activity, defined the role of film forum in the establishment of intercultural relations, researched the work of directors-authors.

According to L. Kazachkova (2014, p.229), the film forum "carries a wide range of information: historical, moral, psychological, social, economic, scientific and reflects reality with the greatest realism and visibility". Ya. Hranovska (2019, p.120) interestingly thinks about the festival activity. In the article "Film Festival as a Socio-Cultural Phenomenon", the scientist says that "representation by different countries of the world of their film production at film festivals is the dissemination of information about the focus of the cinematography of a particular country and the level of professional training of its filmmakers". The researcher points to the significant possibilities of festival screening (in particular, films by Middle Eastern directors)



and is sure that each “country not only presents the best films, but also tries to widely present films to potential distributors who will distribute film productions in the world box office” (Hranovska, 2019, p.121). O. Ovcharuk (2019, p.67) notes that film festivals are an important component of cultural diplomacy, which is “one of the determining factors that contributes to ensuring state interests”. In the article “Cultural Diplomacy: Theoretical and Applied Aspects”, the researcher points out that film forums are a kind of “mechanism for ensuring the functioning of foreign policy instruments and form the opinion of the world public about the culture of a certain state, its national cultural traditions, cultural development strategies” (Ovcharuk, 2019, p.67). The scientist proves that cultural diplomacy as a state policy in the field of culture should contribute to the “implementation of informational, historical-cultural and educational projects aimed at the formation of a civic position and national identity” (Ovcharuk, 2019, p.68). D. Bondarchuk (2015) in the article “Ten films about women’s rights in the Middle East” says that over the last decade “author’s cinema of the Middle East has gained particular popularity in European countries and on the North American continent”. Yu. Pivtorak in the article “New Arab Cinema” writes that Western Europe has a large share of immigrants from Muslim and Arab countries. The author points out that this phenomenon has a “sociological basis, because the organization of festivals draws the attention of the public and emphasizes tolerance and understanding with ethnic minorities within countries” (Pivtorak, 2009).

The analysis of research and publications on the problems of the author’s cinema of the Middle East and its functioning in festival orbits showed that at the cur-

rent stage, the films of this region have been seen by the public of various countries. Still, a significant number of films remain available only to a narrow circle of viewers. At the same time, directors-authors try to convey their messages to the cinematographic public and communicate with the world about common human problems that are always relevant.

**The purpose of the article** is to identify relevant narratives in the work of directors-authors of Middle Eastern cinema and its functioning in the space of international film festivals.

### Main research material

Films by directors from the Middle East (from Egypt, Syria, Lebanon, Iraq, Morocco, Tunisia, and Algeria) first appeared on Ukrainian screens in the second half of the 1950s. The action-packed film by the Egyptian director Yusef Shahin, *The Struggle in the Valley*, was filled with rich symbolism, aimed at overcoming the remnants of feudalism and improving man and was shown in 1955. The primary role was performed by the outstanding actress Faten Hamama. Her name did not leave the pages of the national press for many years; she became “an icon and the most important actress of Egyptian and Arab cinema. Every decade of her life is a new acting era and shows Egyptian cinema’s restructuring and development” (Faten et al.). The actress’s partner in the film was the debutant, future star of world cinema, Omar Sharif – actor, screenwriter, and film director.

Later, Ukrainian viewers saw other author films by Y. Shahin, such as *Cairo Station* (1958). The director truthfully recreated in the movie the bitter fate of society outcasts, engaged in serving railway passengers, openly showed the glaring discrepancies between dreams

and reality and touched on social and moral-psychological conflicts. His autobiographical film *Alexandria...Why* (1979) shows that the director-author was never satisfied with what was achieved and was in constant creative search. Unlike the previous works of the cinematographer, this author's picture did not have a logical plot. It was built from a mosaic of the author's fragmentary memories of Alexandria in the early 1940s.

Let us remind you that author cinematography is, in our opinion, cinematography in which the figure of the director is powerfully represented, his unique individuality with his philosophy, worldview, subjective system of perception, evaluation, depiction of the picture of the world and the image of a person in it. In the author's cinema, the director's personality must be able to present his own cinematic worldview model to encourage the viewer to penetrate common human problems, change one's attitude toward reality, and attempt to transform the surrounding reality.

The author's films of Salah Abu Seif, the founder and classics of the realist trend in Egyptian cinema, were also very successful among Ukrainian audiences. These films attracted the public with their logically structured drama, the master ability to work with actors, and the desire to objectively and in an understandable form show and analyse their homeland's current socio-political and moral problems. The films created by the director in a creative partnership with prominent Arab writer Naguib Mahfouz earned particularly positive evaluations. His film *Master Hasan* (1952) interested viewers and critics with the documentary authenticity of the depiction of the difficult everyday life of the residents of the so-called slums of Cairo. In the film *Strong*

(1957), the director demonstrates rich on-screen symbolism and the purely national flavour of the characters' existence, showing the terrible degree of humiliation and exploitation of the commoner. In the film *Cairo in the 1930s* (1966), Salah Abu Seif penetrates deeply into the social environment, reflects the feelings and innermost thoughts of the screen characters, critically recreates the picture of the controversial life of the Egyptian capital in the 1930s, reflects the spiritual connection of generations, reveals his attitude to universal human values. Using the example of the main characters' lives (mostly impoverished representatives of the so-called people neighbourhoods) in all his films, the director presented the author's cinematographic model of the relationship between a "little" person and his modern world.

In our opinion, the author's (director's) cinematic worldview model is a means, "a form of knowledge of the world by the director, his reproduction of the picture of the world (with an emphasis on his individual perception) with the help of screen language, the main structural element of which is the frame" (Pohrebniak, 2020, p.66). The director's personality is the subject of modelling in the director's model of auteur cinema. The director-author demonstrates his attitude to the world in an artistic and symbolic form. He uses screen language, the main creative element of which is the frame. Cinematic reality obeys the author's idea and transforms and acquires forms different from real ones.

Already in the 1970s, Ukrainian viewers could get acquainted with Syrian films. Among them, the movie *Beguiled* (1972) was awarded the main prize at the International Carthage Film Festival in Tunisia. The film was based on Hassan Kanafani's novel *People under the Sun*. The director

of the film, Tawfiq Salih, told a sad story about three Palestinians who illegally made their way to Kuwait in search of a better life. Due to a fatal delay at the border, the heroes died of suffocation in a tank truck heated by the sun. In this film, the author-director showed the sad fate of the exiled people and asked the society to help his native people. Nabil al-Malikh's film *Old Photos* (1979) also aroused the audience's interest. In the movie, the director-author showed the patriotic and social awakening process of the main character, a rural activist. At the same time, cinematographic reality obeyed the author's idea, transforming and acquiring forms different from life-like ones. In our opinion, an author in the art of cinema, an author-director (in the same meaning) should have the following specific features: an original (in accordance with an individual worldview) vision of the world, not a trivial reproduction of a semblance of reality, but purely author's version, i.e. a unique interpretation of a moment of truth, based on the peculiarities of life experience and the uniqueness of his spiritual world; an extraordinary ability to represent screen images through film material, the uniqueness of one's own personality.

The author's narratives in the films of the Moroccan director, producer and long-time head of the Moroccan National Film Center – Suheil Ben Barka, are of great interest. His creative destiny was quite successful. He studied at the experimental center of cinematography (Centro sperimentale di cinematografia (CSC)) in Rome. There, he met Pier Paolo Pasolini and Federico Fellini – representatives of the Italian model of auteur cinema. Suheil Ben Barka interned and worked as an assistant on the set of Pasolini's films *The Gospel of Matthew* (1964) and *Oedipus Rex* (1967) and Fellini's *Juliet and the Spirits*

(1965). The author's films of P.-P. Pasolini and F. Fellini had a powerful impact on the consciousness of the young Moroccan director. On the set of these films, Suheil Ben Barka "accidentally became friends with the outstanding producer Dino De Laurentiis and joined the main Italian film school associated with Cinecitta" (Rochebrune, 2019). His debut, the film *A Thousand and One Hands* (1972), about the life of carpet industry workers – brought national Moroccan cinema international recognition. The director received several awards at prestigious film festivals, in particular, the main prize of the second film forum FESPACO (Le Festival Pan-Africain du Cinema et de la Television de Ouagadougou) – the most significant film and television festival of African countries in Ouagadougou. In an interview, Suheil Ben Barka said that in the film "One Thousand and One Hands" he tried to show that "the workers, although they live together and suffer from the same calamities, are not socially connected. That is why they cannot change their lives" (Rochebrune, 2019). We remind you that today, international film forums are one of the most productive ways of presenting the director's personality and promoting films in the intercultural space. International film festivals are a unique opportunity for the director to show his films to a wide range of audiences, cinematographers who meticulously evaluate the level (both creative and technological) of the artist's expertise, the conceptuality of his ideas, the importance of philosophical messages, moral, aesthetic, worldview attitudes. According to the well-known producer O. Rodnianskyi (1997, p.21), "received prizes, which for many are only satisfaction, the satisfaction of certain ambitions, in fact," are able to move the artist further. According to K. Zanussi (a kind of world champion for participation and

presiding over international juries), "there is a big difference between those awards that have no meaning except for prestige, and those on which fate may depend, as it happens in Cannes, Venice or Tokyo" (Matizen, 2013, p.211). General Director of the Kyiv International Film Festival Molo-dist Andrii Khalpahchi reminded that the famous Swedish director-writer Ingmar Bergman did not receive a single "Golden Palm Branch", and only shortly before his death, they wanted to award him as the best director with an honorary Branch of Branches for his significant contribution to world cinema. However, the recognised master refused (Vannek, 2010).

Suheil Ben Barka's subsequent films were also accompanied by success. His sharp political films *There Will be No Oil War* (1975), *Amok* (1982) and the bright temperamental film *Blood Wedding* (1977), which is based on the plot of the tragedy of Federico Garcia Lorca, successfully demonstrated in Morocco and other countries. The director's historical reconstructions "Battle of the Three Kings (1990), *Shadow of the Pharaoh* (1996), and *Dream of the Caliph* (2019) won the favour of critics and viewers. These films were rich in expression and distinguished by magnificent historical settings, an international cast (they starred Harvey Keitel, Claudia Cardinale, Marie-Christine Barro) and filming in Morocco, Italy, France, England and other countries (Rochebrune, 2019). Suhail Ben Barka has written the scripts for his films for a long time. He deeply investigates social phenomena and problems, carefully reflects the atmosphere of the action on the screen, depicts the characters of the heroes in detail, widely expands the space for the functioning of the characters, creates his films based on specific facts and believes that "be-

cause of traditions, African countries are still isolated from each other" (Barlet, 2019). The films of Suheil Ben Barka are distinguished by the subject's topicality and the artistic decision's subtlety. With the help of films, the director tries to overcome the socio-political barriers that separate Africa and other states. In the author's cinematography of Suheil Ben Barka, his commitment to one theme in art is manifested – social contrasts in society. The director-author acutely perceives the problems of poverty and destitution, hunger, injustice, exploitation, and disenfranchisement. He "painfully feels the contrast between the poor and the rich, black and white, between people at different levels of the social ladder, the inequality of women in modern society" (Barlet, 2019). A characteristic of an author's director is that he does not strictly adhere to genre boundaries. Social drama in his films can be combined with political facts and an artistic and documentary chronicle. Suheil Ben Barka sometimes organically weaves a pamphlet, satire, and grotesque into the fabric of both a social drama and a historical film. All this closely connects with a particular people's cultural tradition, emphasising the peculiarities of its ethnic development and the national peculiarity of the psyche. A high aesthetic form characterises the author-director's films, which are on the verge of genres; he never limits material from life and does not make films to order.

In recent decades, films by directors from the Middle East have explored the main issues of Muslim and non-Muslim post-colonial societies and cultural practices in the region. These films usually have problems with financing and do not have a large domestic market, but they quickly spread around the world

thanks to their creation in co-productions. It is necessary to point out that the full-fledged development of national cinema "is possible under conditions of intensive integration and cooperation with international organisations in all sectors of the industry – not only production, distribution, film distribution networks, but also structured film business" (Sliepak, 2014), the festival movement and effective legislation, which paves the way for internal growth thanks to the use of the powerful potential of national culture. Several countries participate in the co-production of the film, so the costs of its creation are shared between them. This makes it possible for several interested parties (both in sales and profit from the film) to appear and distribute products within their geographical cinematographic space. Co-produced films are more successful than films produced by countries independently. Many directors from Palestine, Algeria, Morocco, and Lebanon have successfully released films thanks to such collaborations: *Caramel* (Sukkar Banat, 2007) Nadine Labaki – a joint French-Lebanese production, *West Beirut* (L'abri les enfants, 1998) Ziada Durreiri – the work of French, Belgian, Norwegian and Lebanese producers (Pivtorak, 2009).

Participation in international film festivals, in particular in the prestigious American film forum of independent author's cinema "Sundance", is essential for directors from the Middle East. This contributes to the spread of their narratives in modern society. International film festivals act as a means of disseminating information about specific events in one or another country (when in a few days you can see a panorama of life in different countries of the world) and serve as confirmation that each state itself chooses

and presents a specific functional meaning of what is happening within its framework cultural policy. Such are the film forums of the countries of the Middle East in Morocco – Marrakech International Film Festival, in Lebanon – Beirut International Film Festival, in Oman – International Film Festival in Muscat, in Qatar – Doha Tribeca, in Syria – Damascus International Film Festival, in Saudi Arabia – Red Sea International Film Festival, in the United Arab Emirates – Abu Dhabi Film Festival, Dubai International Film Festival.

The oldest film festival in the Middle East is the Cairo International Film Festival, founded in 1976. It is the first film forum and, so far, the only international feature film festival in the Middle East and Africa recognised by the International Federation of Film Producers Associations (FIAPF). In 1979, the Alexandria International Film Festival (AIFF) was established, organised by the Egyptian Association of Screenwriters and Critics (EAFWC). The festival promotes cinematographic culture and aims to strengthen relations between world cinematographers and Mediterranean filmmakers. When the festival turned 25 years old, all past presidents who contributed to the success of the festival during its existence were celebrated. The legendary Mariam Fakhreddin and Hasan Hosni were honoured for their lifetime achievements. Particular respect was given to visionary director Tawfiq Salah, cinematographer Mustafa Imam and Kamal al-Malakh, who was the first to establish a film festival in Egypt (Kamil, 2011). In 2008, the Cairo International Women's Film Festival (CIWFF) was founded to introduce films made by female directors worldwide. This film forum was not created by chance because today, the problems of women's struggle for their rights and freedoms are reflected in the films of directors from the Middle East.

Let us name some films that are appreciated by international film festivals. In the film, *Osama* (2003), director Siddique Barmak tells a story about the years of Taliban rule in Afghanistan. At that time, women were forbidden to appear on the street without a male escort. The main character is a widow without a breadwinner or money. She is forced to disguise her daughter as a boy and send her to work.

The documentary *Enemies of Happiness*, directed by Eva Malwad (2006), tells the story of Malalai Joya, the first woman in the Afghan parliament.

The documentary *Football Under Cover* (2008), directed by David Assmann and Ayat Najafi, tells the sad story of Iranian girls wearing hijabs running with a ball in a closed training hall. They are doomed never to take part in real competitions. However, the offer of a Berlin amateur team to play a friendly match becomes an unexpected stroke of luck. The film's authors and the audience witness international negotiations with the Iranian authorities on this matter.

The film *Offside* (2006), directed by Jafar Panahi, also tells the story of girls and football. This time, it is not about the players but about the female fans, who are forced to dress up as men to watch a football match since women are strictly forbidden to be in the stadium. All the heroines are detained by security, but the girls do not lose hope of cheering for their favourite team.

The film *Wadjda* (2012), directed by Haifa Al-Mansour, is considered the first Saudi film directed by a woman. The director tells a touching story about a ten-year-old girl who wanted a green bicycle. However, her mother thinks this idea is crazy. At school, the child is forbidden even to talk and laugh loudly because men are not supposed to hear women's voices.

The film is riddled with social prohibitions, but the main character remains dignified and still realises her dream.

The animated film *One Thousand & One Teardrops* (2013) – the winner of many international film festivals – directed by Fatemeh Ahmadi, tells the story of a little girl, Lula. She should go to the first grade of school. The animated film *One Thousand & One Teardrops* (2013) – the winner of many international film festivals – directed by Fatemeh Ahmadi, tells the story of a little girl, Lula. She should go to the first grade of school. A difficult question arises before her: what to wear? Should she wear an ugly school uniform or something she wants? The *Keeper of Tears* comes to help the child. He talks about how women in Iran questioned this for 200 years and fought against strict traditions (Bondarchuk, 2015).

Most of the films that were shown received awards at prestigious European and American film festivals, became nominees or winners of Western national film awards, and aroused considerable interest from the cinematographic public. *Wadjda* received awards at the Venice International Film Festival and was nominated for the British Academy of Film Awards in the foreign film category. The tape *Football Under Cover* received two Teddy prizes at the Berlin International Film Festival – as the best documentary film and the prize of audience sympathy. The film *Offside* also won the Silver Bear at the Berlin International Film Festival. The picture *Osama* received several awards at the Cannes International Film Festival, the American Golden Globe Award, which the Hollywood Foreign Press Association awards as the best foreign language film, and won the full-length competition of the Kyiv International Film Festival Youth in Ukraine. The film *Enemies of Happi-*

ness became the best documentary film in the international category of the Sundance auteur film forum.

Today, none of the world's prestigious international film forums is complete without films created by directors from the Middle East. There are also specially created Middle Eastern film festivals. They aim to expand interest in Arab cinema outside the Middle Eastern countries. International film festivals in the European and American space are essential for the Arab diasporas, who seek to know about their homeland's cultural and political life.

The Arab Film Festival was established in California in 1996. It is one of the first and, to this day, the most influential film forum of Arab cinema outside the Middle East. The festival opposes widespread stereotypes about Arabs and is held annually in San Francisco, San Diego, Los Angeles, San Jose, and Berkeley. In different years, famous figures of Arab origin in American culture were involved in its activities: Tony Shalhoub, Jack Shaheen, Daniel Siragusa, and Hisham Zawil.

The Arab Arts Festival in Liverpool was founded in 1998 and is also essential for disseminating information about the culture and art (music, cinema, theatre, choreography, painting) of the countries of the Middle East in Europe. It is interesting that "in 2000, the first European annual festival dedicated entirely to the cinema of the Arab world was founded in Rotterdam (Holland)" (Pivtorak, 2009). 2003, the AMAL Euro-Arabe International Film Festival was launched in Santiago de Compostela, Spain. The Araguaney-Puente de Culturas Foundation founded this film forum. "For its 40-year history, this organisation has become a standard of social and economic discussion in Galicia and an example of internationalisation, tolerance and integration of Arab, Spanish

and Latin American culture" (*Fundacion Araguaney-Puente et al.*

The Malmö Arab Film Festival, which was established in 2011, is the only one in Scandinavia and presents a wide selection of films created by Arab directors or in some way related to issues of the Arab world or culture. The Latin Arab Film Forum (Latin-Arab Co-Production Forum) has been held as part of the International Film Festival in Mar del Plata for 7 years in a row. This forum aims to strengthen the film industry in Latin America and the Middle East through the concept of film co-production.

Films by directors from the Middle East, shown at international film festivals, raise issues of national identity and cultural heterogeneity, the post-colonial struggle for self-determination, gender and sexual liberation, and the anti-colonial struggle for national self-determination and the desire for cultural and social revival. The purpose of these festivals is primarily to show a realistic image of Arab culture, art, history, people and politics, to break the stereotypes of the perception of the Arab population and to establish mutual understanding and dialogue between the Eastern and Western world. After all, in many films, in particular, Hollywood, representatives of the countries of the Middle East are depicted as not very intelligent, cruel and vile, associated with terrorists (as, for example, in the film *Soldier Jane* (1997) directed by Ridley Scott, *The Siege* (1998) directed by Edward Zwick.

We believe the activity of Abdelaziz Taleb, a Moroccan multimedia artist and producer, deserves attention. He founded the independent media art collective Arab Media Lab and the Digital Marrakech festival. His films and video works are shown at international film festivals

in Berlin, Venice, Rotterdam, Montpellier, Los Angeles, Clermont-Ferrand, the Center for Contemporary Culture in Barcelona, the World Museum in Rotterdam, and the Van Abbe Museum in Eindhoven. The artist conducts lectures, workshops and master classes (Media et al.) on contemporary media art in the Arab world. As part of the Arab Media Lab project, Abdelaziz Taleb promotes films from Arab and North African countries at international film festivals, works with media art, experimental auteur cinema, artistic documentary cinema, music videos, multimedia performances, video installations, digital mapping, and art network and other interdisciplinary forms (Akhmed, 2019).

Abdelaziz Taleb shows films at international film festivals, in which filmmakers raise the issue of national self-determination, emphasise the heterogeneity of Arab identity, "formulate the concept of national unity as a progressive embodiment of a society in which different cultures are combined" (Pivtorak, 2009). A typical representation of this problem is the film *Flying Snake* (Tayyara Men Wara, 2003) by the Lebanese director Rand Chahal. He contrasts the dilemmas of the birth of national identity and the awakening of sexuality. The film tells the love story of a young Arab girl, Lamia (Flavia Bechar), and an Israeli soldier, Youssef (Maher Bsaibes), who belong to the Druze religion. The film is an author's commentary on the oppressive reality of the occupation, which separates people and deprives them of their national dignity. The director embodies the Arab identity in the image of Lamia. In this way, the director shows the constant struggle against oppression. It should be noted that film festivals in the Middle East sometimes serve as a forum for political and cultural statements by filmmakers. 2003, for example, the Egyptian director

Khaled Hagar presented his scandalous film *Girl's Love*. In the film, he told the love story of an Egyptian and a Jewish woman.

Significantly, some international film festivals of Middle Eastern films abroad pay special attention to the Palestinian issue. Such events as the Palestinian Film Festival in Toronto, the Chicago Palestinian Film Festival, the Palestinian Film Festival in Boston, and the Palestinian Film Festival in Houston present films in which directors raise the problems of the Palestinian people, in particular, their existence as an Arab ethnic and cultural group.

### Conclusion

It is shown that today, the films of directors from the Middle East are increasingly attracting the public's interest and critics worldwide. Co-production is mainly a method of their creation, and international film festivals are a method of distribution in the intercultural space. Filmmakers from the Middle East region are now raising issues important to their countries and the world's peoples. It is justified that the directors of the Middle East, in their films, reveal the actual problems of anti-colonial resistance, national self-determination, and religious dogmatism, develop a polemic against fundamentalist practices and ideology, show them as an obstacle on the way to the transformation of Arab society, seek to renew interest in the problems of religious heterogeneity and increase attention to themes and problems, which relate to homosexuality. In our article, we analysed the films of Middle Eastern directors from the second half of the 20th to the beginning of the 21st century. We can say that in the films of the current century, cinematographers no longer



turn to large-scale and declarative political ones; instead, the filmmakers in the original films tell chamber stories about the "little man", striving for a humane portrayal of the demonic image of the

Arab created by the Western media after the tragic events of September 11, 2011. Today, films by directors from the Middle East enjoy success with audiences and critics in the intercultural space.

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Ахмед, А., 2019. «Арабські стереотипи в західних медіа» – конспект лекції Абделазіза Талеба. *Your Art*, [online] 22 жовтня. Доступно: <<https://supportyourart.com/stories/taleb/>> [Дата звернення 15 березня 2024].
- Бондарчук, Д., 2015. Кіноблог: 10 фільмів про права жінок на Близькому Сході. *BBC*, [online] 22 грудня. Доступно: <[https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151217\\_film\\_blog\\_women\\_rights\\_she](https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151217_film_blog_women_rights_she)> [Дата звернення 16 березня 2024].
- Ваннек, Л., 2010. Андрій Халпахчі про участь України в Каннах–2010: шанси на перемогу завжди є. *Радіо Свобода*, [online] 12 травня. Доступно: <<https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html>> [Дата звернення 19 березня 2024].
- Грановська, Я., 2019. Кінофестиваль як соціокультурний феномен. В: *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*. Матеріали III міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрів, Київ, Україна, 5–6 грудня 2019 р. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, с.119–120.
- Зубавіна, І., 2013. Дигітограф як обшир креативності у сучасній екранній культурі. *Культурологічна думка*, 6, с.90–101.
- Казачкова, Л.М., 2014. Кіномистецтво як ефективний засіб виховання учнів. *Таврійський вісник освіти*, 2, с.228–231.
- Матизен, В., 2013. *Кино и жизнь: 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика*. Винница: Глобус-Пресс. Т. 2.
- Овчарук, О., 2019. Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект. В: *Культурні та мистецькі студії XXI століття*. Матеріали міжнародного симпозиуму, Київ, Україна, 6 червня 2019 р. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, с.67–68.
- Півторак, Ю., 2009. Нове арабське кіно. *Кіно-Театр*, [online] 4. Доступно: <[http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=923](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=923)> [Дата звернення 18 березня 2024].
- Погребняк, Г.П., 2020. *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Роднянський, О., 1997. Три вектори: з вуст режисера та продюсера Олександра Роднянського. *Кіно-коло*, 1, с.21–22.
- Слепак, С.В., 2014. Шляхи інтеграції України у світовий та європейський кінематографічний простір. *Теорія та практика державного управління*, 3, с.277–287.
- Barlet, O., 2019. De sable et de feu (le rêve impossible !), de Souheil Ben Barka. *Africultures*, [online] 17 September. Available at: <<https://africultures.com/de-sable-et-de-feu-le-reve-impossible-de-souheil-ben-barka-14757/>> [Accessed 16 March 2024].
- Faten Hamamah. Biography, n.d. *IMDb*. [online] Available at: <<https://www.imdb.com/name/nm0357303/bio/>> [Accessed 16 March 2024].
- Fundacion Araguaney-Puente de Culturas*, n.d. [online] Available at: <<https://www.fundacionaraguaney.com/>> [Accessed 17 March 2024].

Kamil, N., 2011. Alexandria International Film Festival. *Watani*, [online] 15 December. Available at: <<https://en.wataninet.com/culture/festivals/alexandria-international-film-festival/5108/>> [Accessed 16 March 2024].

Rochebrune, R., 2019. Cinéma: Souheil Ben Barka en son royaume. *Jeune Afrique*, [online] 26 September. Available at: <<https://www.jeuneafrique.com/mag/832210/culture/cinema-souheil-ben-barka-en-son-royaume/>> [Accessed 18 March 2024].

## REFERENCES

Akhmed, A., 2019. "Arabski stereotypy v zakhidnykh media" – konspekt lektsii Abdelaziza Taleba ["Arab Stereotypes in Western Media" – lecture notes by Abdelaziz Taleb]. *Your Art*, [online] 22 October. Available at: <<https://supportyourart.com/stories/taleb/>> [Accessed 15 March 2024].

Barlet, O., 2019. De sable et de feu (le rêve impossible !), de Souheil Ben Barka. *Africultures*, [online] 17 September. Available at: <<https://africultures.com/de-sable-et-de-feu-le-reve-impossible-de-souheil-ben-barka-14757/>> [Accessed 16 March 2024].

Bondarchuk, D., 2015. Kinobloh: 10 filmiv pro prava zhinok na Blyzkomu Skhodi [Movie Blog: 10 films about women's rights in the Middle East]. *BBC*, [online] 22 December. Available at: <[https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151217\\_film\\_blog\\_women\\_rights\\_she](https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151217_film_blog_women_rights_she)> [Accessed 16 March 2024].

Faten Hamamah. Biography, n.d. *IMDb*. [online] Available at: <<https://www.imdb.com/name/nm0357303/bio/>> [Accessed 16 March 2024].

Fundacion Araganey-Puente de Culturas, n.d. [online] Available at: <<https://www.fundacionaraganey.com/>> [Accessed 17 March 2024].

Hranovska, Ya., 2019. Kinofestyval yak sotsiokulturnyi fenomen [Film festival as a socio-cultural phenomenon]. In: *Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir* [Culture and art: modern scientific dimension]. Proceedings of the III International Scientific Conference of Young Scientists, Postgraduates and Masters, Kyiv, Ukraine, 5-6 December 2019. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management, pp.119-120.

Kamil, N., 2011. Alexandria International Film Festival. *Watani*, [online] 15 December. Available at: <<https://en.wataninet.com/culture/festivals/alexandria-international-film-festival/5108/>> [Accessed 16 March 2024].

Kazachkova, L.M., 2014. Kinomystetstvo yak efektyvnyi zasib vykhovannia uchniv [Cinema art as an effective means of educating students]. *Tavrii Education Herald*, 2, pp.228-231.

Matizen, V., 2013. *Kino i zhizn: 12 diuzhin intervii samogo skepticheskogo kinokritika* [Cinema and Life: 12 dozen interviews of the most skeptical film critic]. Vinnitca: Globus-Press. Vol. 2.

Ovcharuk, O., 2019. Kulturna diplomatiia: teoretychnyi ta prykladnyi aspekt [Cultural diplomacy: theoretical and applied aspects]. In: *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia* [Cultural and artistic studies of the XXI century]. Proceedings of the International Symposium, Kyiv, Ukraine, 6 June 2019. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management, pp.67-68.

Pivtorak, Yu., 2009. Nove arabske kino [New Arab cinema]. *Kino-Teatr*, [online] 4. Available at: <[http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=923](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=923)> [Accessed 18 March 2024].

Pohrebniak, H.P., 2020. *Avtorcky kinematohraf u kulturnomu proctori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management.

Rochebrune, R., 2019. Cinéma: Souheil Ben Barka en son royaume. *Jeune Afrique*, [online] 26 September. Available at: <<https://www.jeuneafrique.com/mag/832210/culture/cinema-souheil-ben-barka-en-son-royaume/>> [ Accessed 18 March 2024].

Rodnianskyi, O., 1997. Try vektory: z vust rezhysera ta produsera Oleksandra Rodnianskoho [Three vectors: from the mouth of director and producer Oleksandr Rodnyansky]. *Kino-kolo*, 1, pp.21-22.

Sliepak, S.V., 2014. Shliakhy intehtratsii Ukrainy u svitovyi ta yevropeyskyi kinematohrafichnyi prostir [Ways of integration of Ukraine into the world and European cinematographic space]. *Theory and practice of public administration*, 3, pp.277-287.

Vannek, L., 2010. Andrii Khalpakhchi pro uchast Ukrainy v Kannakh–2010: shansy na peremohu zavzhdy ye [Andriy Khalpakhchi on Ukraine's participation in Cannes 2010: there are always chances to win]. *Radio Svoboda*, [online] 12 May. Available at: <<https://www.radiosvoboda.org/a/2039677.html>> [Accessed 19 March 2024].

Zubavina, I., 2013. Dyhitohraf yak obshyr kreatyvnosti u suchasni ekranni kulturi [Digitograph as a scope of creativity in contemporary screen culture]. *The Culturology ideas*, 6, pp.90-101.

## АВТОРСЬКІ НАРАТИВИ У ТВОРЧОСТІ РЕЖИСЕРІВ БЛИЗЬКОГО СХОДУ

Галина Погребняк

доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – виявити актуальні нарративи у творчості режисерів-авторів кіно Близького Сходу та окреслити особливості його функціонування у просторі міжнародних кінофестивалів.

**Методологія дослідження.** Для вивчення мистецтвознавчого та культурологічного аспекту досліджуваної проблеми було використано аналітичний метод. Також застосовано методи систематизації та узагальнення – для аргументації самотутності феномену режисури фільмів країн Близького Сходу, її місця в сучасних культуротворчих процесах, визначення об'єктивних закономірностей, що характеризують режисерські практики в сучасному міжкультурному просторі; кроскультурний метод – для виявлення особливостей презентації фільмів режисерів Близького Сходу на міжнародних кінофестивалях; культурологічний підхід, який обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість дослідження кінематографа близькосхідних країн. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що проблема міжкультурної співпраці у виробництві та дистрибуції кіно країн Близького Сходу в контексті функціонування програм міжнародної підтримки вперше постала предметом спеціального дослідження; виокремлено та схарактеризовано творчість кінорежисерів, фільми яких було створено як міжнародні проекти та презентовано на міжнародних кінофестивалях; доведено доцільність використання системного методу у вивченні нових нарративів фільмів близькосхідного регіону. **Висновки.** Ознайомлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо специфіки змісту та дистрибуції фільмів режисерів Близького Сходу в межах міжкультурних проектів та уможливорює їхнє використання в навчальних курсах з теорії та історії культури, кіномистецтва й режисури.

**Ключові слова:** культура; авторський кінематограф; режисер; суб'єкт творчості; близькосхідне кіно; національні традиції; творчість; наратив; кінофестиваль; копродукція; гуманітарні науки; ідентифікація



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

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.318993

УДК 791.228:7-028.26]:316.7

**Анімація в аудіовізуальному мистецтві:  
соціокультурні аспекти**Катерина Степаненко<sup>1а</sup>, Марія Ляміна<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри тележурналістики;  
e-mail: yamborska@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3254-4558

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
e-mail: mashalyamina09@gmail.com; ORCID: 0009-0006-2131-3884

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Ключові слова:**

анімація;  
соціокультурні  
аспекти;  
українські анімаційні  
студії;  
аудіовізуальне  
мистецтво

**Анотація**

**Мета дослідження** – визначити місце анімації в соціальному та геополітичному контексті. Розглянути сучасні технології анімації та проаналізувати можливі методи їх використання. Дослідити актуальність анімації у сучасному житті, особливості її використання та розвитку в різних сферах. **Методологія дослідження** передбачає застосування методу узагальнення, що уможливив виділити специфічні соціокультурні аспекти анімації; теоретичного – для окреслення впливу анімаційних фільмів на глядача (основним джерелом інформації стали сучасні публікації щодо напрямів впливу анімації у різних сферах). Також здійснено літературний аналіз досліджень і публікацій з обраної теми. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано напрями можливого використання анімації в Україні під час війни та післявоєнного відновлення, зважаючи на її соціокультурний потенціал. Визначено, що в межах трансформації від класичних мультфільмів до сучасних шедеврів CGI анімація перетворилася на складну форму мистецтва з власним набором унікальних характеристик, серед яких основними є рух і рухомість, візуальна привабливість, емоційні прояви, призупинення реальності, гнучкість і адаптивність, технічні навички та інновації, трансформація і метаморфози, перебільшення та карикатури, символізм і метафори. **Висновки.** У статті досліджено, що анімаційні фільми мають великий попит у всьому світі. Доведено, що в Україні є кілька анімаційних студій, які активно займаються створенням анімаційних фільмів і серіалів, а також працюють над проектами для міжнародних ринків. У дослідженні визначено, що анімація як вид мистецтва має численні соціокультурні аспекти, які впливають на сприйняття, створення та поширення анімаційних робіт.

**Як цитувати:**

Степаненко, К. та Ляміна, М., 2024. Анімація в аудіовізуальному мистецтві: соціокультурні аспекти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.261-274.

**Формулювання проблеми**

Соціокультурний контекст анімації охоплює різні напрями впливу на суспільство в цілому, культурний ландшафт та індивідуальні переконання й установки. Насамперед вона здатна створювати стереотипи та упередження щодо різних груп людей, що може призвести до негативного впливу на сприйняття та ставлення до цих груп. Наприклад, мультфільми можуть упереджено або карикатурно зображувати представників інших культур або релігій. З огляду на те, що цей вид аудіовізуального мистецтва часто спрямований на дітей, сьогодні важливо враховувати, які цінності та поведінкові стереотипи він пропагує. Небажані анімаційні образи можуть впливати на формування світогляду та моральних переконань у дитячому віці. Крім того, анімація може порушувати чутливі питання у сфері релігії та культури. Наприклад, зображення святих чи іконографії може спричинити конфлікти та обурення в різних культурах.

В умовах гібридної війни XXI ст. анімація може бути використана як засіб політичної пропаганди або впливу на громадську думку. Це може призвести до маніпуляцій і невідповідності реальності, створення та поширення фейків, розпалювання ворожнечі. Сьогодні такий вплив спостерігається у російсько-українській війні та медійному висвітленні нападів Хамасу на Ізраїль. В обох ситуаціях противники вдаються до анімації для підтримки патріотизму та карикатурного

зображення ворога. Попри негативну конотацію у використанні анімації у конфліктах, вона також здатна стати засобом кроскультурного впливу, зокрема як інструмент м'якої сили в сучасних відносинах між країнами. Тож анімація за своєю сутністю може охоплювати широкий спектр позитивних і негативних впливів залежно від конкретних обставин. З розвитком інтернету та глобалізації цей вид екранного мистецтва стає більш доступним і впливовим, тому важливо розглядати його в соціокультурному контексті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**

Сучасні дослідження соціокультурних аспектів творів аудіовізуального мистецтва, зокрема роботи Г. Чміль, Н. Корабльової, О. Безручка (2024), Г. Чміль, Н. Корабльової, О. Безручка, Н. Жукової (Chmil et al., 2024) й І. Гавран, С. Стоян, М. Рогожної, І. Вільчинської, Х. Пецан (Gavran et al., 2023), є важливим напрямом наукових досліджень через зростаючу роль екранної культури в сучасному світі та напрями її впливу. Такі дослідження сьогодні зосереджені на вивченні впливу анімації на глядача та аудиторію.

У статті К. Превіна та К. Шрінівасана (Praveen and Srinivasan, 2022) анімація визнана ефективним інноваційним засобом спілкування з аудиторією, що застосовується в багатьох сферах для підвищення знань, маркетингу, реклами тощо, й охоплює різні вікові групи: від немовлят до дорослих.

Окремим напрямом сучасних досліджень соціокультурних впливів анімації є специфіка впливу на дитячу та підліткову аудиторію. У дослідженні М. Бедекара та П. Джоші (Bedekar and Joshi, 2020) визначено, що за образами гарних, милих і, на перший погляд, невинних персонажів та історій героїв мультфільмів наявна значна кількість прихованих додаткових рис.

Грунтовне дослідження проблематики стереотипізації та формування упереджень в анімації здійснив О. Ліндгрєн (Lindgren, 2020).

Проблематика етики створення анімації розглядалася у роботі М. Конноллі (Connolly, 2024). За задумом більшості мультиплікаторів, світ є місцем конфлікту. Добро бореться зі злом, світло прагне розсіяти темряву, мудрість прагне взяти верх над невіглаством.

М. Монтез (Montez, 2018) вивчав вплив анімації на розвиток суспільства, тобто мультиплікація розглядається із погляду форми соціального втручання, що спирається на участь місцевих авторів у забезпеченні ендогенних процесів розвитку. Водночас у дослідженні Х. Яна (Yan, 2020) визначено, що індустрія анімації є частиною індустрії культури.

У сучасних вітчизняних дослідженнях, зокрема статтях О. Безручка, І. Гавран, Н. Корабльової, С. Оборської, Г. Чміль (Bezruchko, Gavran, Korablova, Oborska and Chmil, 2024), О. Безручка, Г. Погребняк, Н. Корабльової, С. Оборської, Г. Чміль (Bezruchko, Pogrebniak Korablova, Oborska and Chmil, 2024), порушено актуальні питання, що стосуються розуміння ролі складників анімації та впливу на глядача і суспільство, а також розробки стратегій для покращення якості та різноманітності екранних продуктів.

**Мета статті** – визначити соціокультурні аспекти анімації в аудіовізуаль-

ному мистецтві, її місце в соціальному та геополітичному контексті; осмислити сучасні технології анімації та проаналізувати можливі методи їх використання; дослідити актуальність анімації у сучасному житті, використання та розвиток у різних сферах.

### Основний матеріал дослідження

Анімація – це форма візуальної комунікації, яка десятиліттями захоплювала уяву людей. Від класичних мультфільмів до сучасних шедеврів CGI (англ. Computer-Generated Imagery, «зображення, згенеровані комп'ютером») анімація перетворилася на складну форму мистецтва з власним набором унікальних характеристик. Проте не лише анімація потребує технологічних втручань, адже, як зазначають у статті «Віртуальне виробництво: новий підхід до кіновиробництва» О. Прядко та М. Сіренко (Priadko and Sirenko, 2021, р.53): «Віртуалізація виробництва допомагає вирішити основні проблеми, пов'язані з традиційним кіновиробництвом, визначити "больові точки" в технологічних процесах. Багато сучасних фільмів, особливо науково-фантастичні та бойовики, вимагають надзвичайно складного виробничого процесу, який потребує злагодженої творчої роботи із залученням різноманітних технологій і науки за короткий час».

За допомогою новітніх технологій, зокрема анімованих CGI персонажів і зображень, анімаційні фільми досягають нового етапу розвитку. Адже в епоху цифрових технологій характеристики анімації вийшли за межі оповідання, ставши універсальним інструментом для передачі інформації та структури.

Термін «анімація» бере свій початок від латинського слова «*anima*», що означає «душа» або «дух». Анімація вдихає життя в статичні зображення, наповнюючи їх життєвою силою та індивідуальністю. Це мистецтво змушує персонажів вистрибувати зі сторінки, танцювати на екрані або оживати в будь-якому обраному середовищі. З іншого боку, як вказував С. Робертс (Roberts, 2023) у своїй праці «Характеристики анімації: пояснення в деталях», технологічна анімація передбачає маніпулювання цифровими елементами, часто в створеному комп'ютером середовищі, для імітації руху. Це досягається через розбиття руху на послідовні кадри, подібно до традиційних методів анімації, а потім відображення цих кадрів у швидкій послідовності. Це швидке відображення створює відчуття плавного руху, дає змогу користувачам взаємодіяти та відчувати динамічні візуальні ефекти, які реагують на їхні введення (Roberts, 2023).

Цей вид аудіовізуального мистецтва як яскравий і універсальний засіб має відмінні характеристики, які сприяють широкій привабливості та творчому потенціалу. Розглядаючи відмінні характеристики, представлені С. Робертс (Roberts, 2023), слід зазначити, що суть анімації полягає в її здатності оживляти статичні зображення за допомогою руху та рухомості. Для візуальної привабливості та естетичності аніматори використовують широкий спектр художніх стилів, кольорових палітр і візуальних технік, щоб створити приголомшливі візуальні ефекти, які привертають увагу глядача. Анімація охоплює безліч художніх стилів: від стилізованих до гіперреалістичних. Цей вид екранного мистецтва має дивовижну здатність передавати склад-

ні емоції через персонажів та їхні дії. Перебільшені вирази обличчя та жести анімаційних персонажів дають змогу їм передавати емоції так, щоб резонувати з аудиторією будь-якого віку.

У дослідженні «Психологічний вплив анімації на візуальний складник і пізнання глядача» К. Превіна та К. Шрінівасана (Praveen and Srinivasan, 2022) викладено систематичний огляд впливу анімації на візуальну увагу глядача та визначено, що анімація впливає через інтеграцію різних стимулів і високоорганізовану презентацію. Крім того, анімація допомагає глядачеві досягти кращого концептуального розуміння, розвиваючи його когнітивні реакції. Загалом анімація виявилася корисною для вдосконалення навичок навчання, маркетингу харчових продуктів і стратегії розвитку освітніх послуг. Пріоритетними напрямками в анімації автори визначили забезпечення інтеграції та проєктування структур 3D-моделювання (Praveen and Srinivasan, 2022).

Ще однією із переваг анімації є її здатність призупиняти реальність. Ця характеристика дає змогу оповідачам досліджувати образні концепції, які може бути складно відобразити у форматах живої дії. Анімація – це динамічне середовище, яке може задовольнити різні жанри та аудиторію. Ця адаптивність та гнучкість дає змогу аніматорам опрацьовувати різні теми та оповіді, що робить мультиплікацію придатною для всіх вікових груп і культур.

Кожна захоплива анімація створена на основі детально продуманої історії. Подібні аудіовізуальні проєкти дають змогу оповідачам заглиблюватися в складні оповіді, багатопланові сюжети та теми, які захоплюють аудиторію на багатьох рівнях. Анімація навіть



найпростіших сцен потребує високого рівня технічних навичок та інновацій, тому вона залишається в авангарді мистецького та технологічного прогресу. Трансформація та метаморфоза є потужними інструментами оповідання, які дозволяють персонажам зазнавати глибоких змін (як фізичних, так і емоційних). Завдяки процесу трансформації персонажі еволюціонують, часто відображаючи універсальний шлях особистого розвитку.

Перебільшення та карикатура є основними елементами оживлення персонажів, які дають змогу художникам посилювати риси, емоції та вирази для створення характерних героїв, що запам'ятовуються. Цей засіб додає глибини персонажам і посилює комедійні чи драматичні ефекти. До того ж анімація чудово передає складні ідеї через символізм і метафори, дозволяючи творцям досліджувати глибокі теми візуальними засобами. Наведені вище характеристики роблять аніму інноваційною формою візуальної комунікації, здатною долати культурні кордони та викликати глибокі емоції (Roberts, 2023, p.66).

Як зазначено у статті «Чому анімаційне мистецтво є одним із найважливіших видів мистецтва ХХ століття» з журналу Park West gallery, анімаційні фільми мають значний попит у всьому світі. Часто це перші фільми, з якими знайомляться в дитинстві. Створення подібного медіапродукту на високому рівні передбачає опанування навичок технічної майстерності. Мальовані твори – це не просто мистецькі шедеври, якщо розглядати їх у цілому. Кожен анімаційний фільм складається з тисяч окремих мистецьких творінь, які відтворюються зі швидкістю 24 кадри за секунду (Park West gallery, 2018).

Згідно зі згаданою вище статтею є багато напрямів впливу мультиплікації на сучасне мистецтво. Фонове мистецтво, дизайн, розписані вручну робочі елементи, результат – кожен аспект створення анімаційного фільму є витвором мистецтва. Важливо також зазначити, що світ живих малюнків змінюється. Практично всі основні анімаційні фільми сьогодні створюються за допомогою комп'ютера, тому культового фону та образотворчого мистецтва у чистому вигляді сьогодні не існує (Park West gallery, 2018). «Крижане серце 2» (реж. Дж. Лі; К. Бак, 2019) став найкасовішим мультиплікаційним фільмом усіх часів. Мальовані фільми мають на 30 % більший прибуток, ніж кіно. На Disney припадає 25 % усього споживчого анімаційного контенту, на Pixar – 20 %, що робить її другою за популярністю анімаційною студією, на третьому місці – Dreamworks (15 %). Анімаційний контент на поточних платформах, таких як Disney+, щороку приносить мільярди доходів. Його також називають ринком медіарелізів для домашнього використання, він приносить \$ 10 млрд щорічного доходу (Katatikarn, 2024).

Щороку реклама в анімації зростає на 7 %. До 2025 року це допоможе отримати \$ 40 млрд доходу. Північна Америка має титул найбільшої анімаційної індустрії у світі. Це тому, що більшість найбільших анімаційних студій розташовані там, включаючи Disney, Sony і Netflix. Однак найвищий річний темп приросту припадає на Азійсько-Тихоокеанський регіон. Disney є найбільшою студією з доходом у \$ 82,7 млрд. Далі йдуть Sony (\$ 81 млрд), Netflix (\$ 32 млрд), DreamWorks (\$ 916 млн), Pixar (\$ 770 млн) і Nickelodeon (\$ 628 млн). Сегмент анімації – це ри-

нок, що швидко зростає, і спосіб впровадження штучного інтелекту (ШІ) неминуче матиме великий вплив на галузь. Найближчими роками ринок анімації швидко зростатиме під впливом активізації сучасних технологій (Katatikarn, 2024).

В Україні є кілька анімаційних студій, які активно займаються створенням мультфільмів і серіалів, а також працюють над проектами для міжнародних ринків:

1) Animagrad (колишній «КіноАтис») – спеціалізується на створенні анімаційних фільмів і серіалів. Найвідоміший їхній проект – «Мавка. Лісова пісня» (реж. А. Рубан; О. Маламуж, 2022 р.).

2) Postmodern Digital – працює над анімацією, візуальними ефектами та комп'ютерною графікою; брала участь у створенні спецефектів для різних фільмів, зокрема голлівудських про-дуктів.

3) Gammi Animation – спеціалізується на анімації та розробці ігор. Вони беруть участь у створенні анімації для відеоігор та мультсеріалів.

4) Perfomance Lab – компанія працює у сфері комп'ютерної графіки та анімації, а також надає різні послуги: від створення анімаційних роликів до розробки візуальних ефектів.

4) Postmodern – спеціалізується на візуальних ефектах та анімації для кіно, телебачення та інших медіа-проектів.

5) Наше кіно – спеціалізується на створенні анімаційних фільмів для дітей, зокрема адаптацій класичних казок і літературних творів.

6) Trigon Production – студія працює в різних сферах мультимедіа, включаючи анімацію та відеопродукцію.

Анімація як вид мистецтва має численні соціокультурні аспекти, які впли-

вають на сприйняття, створення та поширення мальованих робіт, зокрема:

*Естетика та техніка.* Анімація може виявляти вплив на сучасні художні стилі та техніки, включаючи використання комп'ютерної графіки, 2D, стоп-моцію та інші методи. У статті О. Безручка та М. Сухіна (Bezruchko and Sukhin, 2023, р.246) «Анімаційні документальні фільми у сучасному кінематографічному мистецтві: особливості виробництва» зазначено: «В мультиплікаційних фільмах сценаристам важче розповідати історії, адже режисери здебільшого покладаються на візуальну складову, доповнюючи зображення метафоричними образами». З чим і можуть допомогти подібні сучасні технологічні винаходи. Спосіб візуального виразу мультиплікації може відобразити художні тенденції.

*Культурна репрезентація.* Анімація відображає різні культурні аспекти та традиції. Вона може бути важливим засобом збереження та передачі культурної спадщини, а також сприяти культурному обміну між різними країнами. В умовах сучасної глобалізації кожна країна світу експортує власні економічні, політичні та культурні ідеї. Китай знаходиться в не вигідному становищі щодо експорту культурних індустрій. Наявна величезна прірва між Китаєм і, зокрема, Японією, Сполученими Штатами Америки, Європою та ін., щодо індустрії анімації (Yan, 2020, р.6).

*Соціальні питання та активізм.* Анімація може використовуватися для висвітлення соціальних питань та актуальних соціокультурних проблем, таких як права людини, екологія, рівність тощо. Вона може спричиняти дискусії, обговорення та підвищити громадську свідомість. Соціокультурна анімація – це метод надання людям можливості

брати участь у розвитку власних груп або спільнот, розглядаючи власні потреби, можливості, знання та навички для виявлення проблем і адекватних стратегій їх розв'язання. Це стосується всіх соціальних, культурних та освітніх аспектів як частини процесу розвитку. Тож соціокультурна анімація є ефективним інструментом соціальної роботи, спрямованої на розвиток громади (Montez, 2018, p.355).

*Виховання та освіта.* Цей вид аудіовізуального мистецтва часто використовується в навчанні та освітніх програмах для дітей і може сприяти розвитку критичного мислення, творчості та інших навичок, необхідних у сучасному суспільстві.

Спроба звести мораль до протоколу бінарних виборів є актом найвищої зарозумілості. Це призводить до надмірного спрощення етики, що породжує політику ідентичності, нерозв'язну ідеологічність і зневагу до всіх, хто бачить світ не так.

З одного боку, анімації, які продаються дітям, мають уникати надто далекого ідеологічного відхилення. Наявна низка універсальних цінностей, які слід культивувати в наступному поколінні без політичного виховання в ранньому віці. І це формує нові виклики для розвитку анімації. Проте слід почати спонукати дітей ставити під сумнів цінності та вибір інших як перший крок до калібрування власного морального компаса (Connolly, 2018, pp.45-46).

В анімації для дітей присутні соціальні повідомлення про гендерну нерівність і соціальні стереотипи. З одного боку, мультфільми допомагають дітям вчитися, отримувати задоволення, розважатися, а з іншого – можуть спонукати їх до більшої жорстокості, агресивності та тривожності. Це

формує потребу детально вивчати те, як діти інтерпретують мультфільми, щоб зрозуміти довготривалий вплив мультфільмів на дитячу свідомість (Bedekar and Joshi, 2020, p.13).

Walt Disney Animation Studios наразі є одним із найбільших у світі виробником анімаційного контенту, орієнтованого на дітей. Disney часто асоціювався з такими темами, як дитинство, магія та невинність, втім, багато анімаційних фільмів компанії одночасно піддавалися критиці за їхню уразливість та проблематичне сприйняття расової та етнічної приналежності, а також сильної залежності від культурних стереотипів (Lindgren, 2020).

*Культурний аспект розваг.* Анімація є важливою галуззю в кіноіндустрії та розважальній сфері. Вона може охоплювати анімаційні фільми для дітей та дорослих, мультсеріали, відеоігри та інші види розваг. У статті «Сучасне аудіовізуальне мистецтво в просторі інтернет-мережі: нові аспекти взаємодії» О. Безручко та О. Анікіна підкреслили, що «завдяки індустрії ігор люди нарешті зможуть створити свою версію історії, таким чином, фактично, впливаючи на художній дизайн. Завдяки цьому прецеденту кожен фрагмент відеоігри буде унікальним витвором мистецтва, який відображає особистий вибір і стратегії глядача. Кожен, хто на своєму шляху взаємодіє з будь-яким справді інтерактивним твором мистецтва, створює одну з його версій: власну» (Bezruchko and Anikina, 2021, p.44).

Ці та подібні властивості світ ігор зміг втілити лише завдяки анімації та розвитку її технологій, що, безумовно, повинно мотивувати й надалі розвивати саме цей вид аудіовізуального мистецтва.

*Популяризація толерантності та терпимості.* Це надзвичайно важлива місія анімації в дедалі глобалізованішому світі. Анімація може висвітлювати різноманітні аспекти міжнародних культур, зокрема традиції, мову, історію та спосіб життя. Це може допомагати глядачам краще розуміти та оцінювати інші культури. Анімація може протистояти упередженням та стереотипам щодо певних культур чи груп людей. Вона може надавати змогу побачити інших як індивідів з власними унікальними характеристиками та подібностями. Також може сприяти розповсюдженню різноманітних культурних виразів і розкривати глядачам нові перспективи. Вона може надихати глядачів бути відкритими до інших культур і способів життя, особливо це актуально в продукції для дітей. У дослідженні О. Ліндгрена (Lindgren, 2020) «Анімовані стереотипи – аналіз сучасних зображень Disney про расу та етнічну приналежність» виконано оцінку зображення расових і етнічних меншин, а також визначено, чи змінився характер зображень компанії культурно чутливих тематик із часом. З огляду на загальні результати аналізу визнано, що з часом Disney став прогресивним і культурно чутливим. Однак поки більшість останніх фільмів вільні від явних расистських елементів, які можна знайти в попередніх роботах компанії. Цілковито очевидно, що вони все ще схильні покладатися на певні культурні стереотипи. Крім того, схоже, що анімаційні мюзикли студії засновані на певному культурно-специфічному матеріалі (наприклад, легенди чи народні історії), і часто охоплюють проблематичні зображення расових та етнічних меншин (Lindgren, 2020).

*Глобалізація та кроскультурний вплив.* Анімація є глобальним явищем, яке пе-

ретинає кордони та може впливати на різні культури та громади. Вона може сприяти взаємодії та взаємному розумінню між різними культурами. Вона може розповідати історії про життя та проблеми людей різних культур, що сприяє зближенню та розумінню. Крім того, анімація може охоплювати елементи культурної спадщини, такої як музика, мистецтво, одяг та ін. Це сприяє популяризації та збереженню культурних артефактів. Важливо зазначити, що вплив анімації на толерантність і терпимість культур може бути як позитивним, так і негативним (залежно від контексту та змісту робіт). Однак здебільшого вона має потенціал створювати образи, які сприяють розумінню та співіснуванню різноманітних культур у сучасному світі.

В Україні аніматори стикаються із серйозними проблемами в просуванні культури через мультиплікаційне зображення. Обмеженість коштів і ресурсів, а також брак визнання та можливостей розповсюдження – це лише деякі перешкоди, які мають подолати вітчизняні художники для розвитку індустрії. Проте попри це ми можемо простежити розвиток української школи. Як зазначає О. Шаповал (2022, с.99), в Україні наразі активно розвиваються приватні студії, на яких було випущено багато нових мультфільмів. Щоб подолати виклики, українські аніматори можуть співпрацювати з партнерами з інших країн, використовувати цифрові платформи та соціальні мережі та брати участь у міжнародних фестивалях анімації, щоб отримати більше уваги та визнання.

Крім того, уряд повинен відіграти важливу роль у просуванні української аудіовізуальної культури на світовій арені, надаючи більшу підтримку та

фінансування художникам-мультиплікаторам і популяризує анімацію в межах культурної дипломатії, зокрема в процесі відновлення після закінчення бойових дій та як засіб інформування і впливу під час війни (Bezruchko and Stepanenko, 2024).

Особливо це набуває актуальності в новому для України вимірі – анімації у воєнний час. Зрозуміло, що війна впливає на розвиток української мультиплікації, поширюючи воєнну тематику. Так, наприклад, О. Безручко та М. Сухін (Bezruchko and Sukhin, 2023, p.247) зазначали, що «дослідження жанру "анімадока" показало, що це один із найамбітніших видів мистецтва. Він впливає на глядача відразу на кількох рівнях, використовуючи відзнятий матеріал нарівні з анімаційними сценами, які допомагають відтворити те, що не вдалося зняти». Отже, подібний жанр може стати в пригоді для українського спротиву, відтворюючи достовірні сцени за допомогою мальованих вставок.

Беззаперечно, 2022–2024 рр. доводять, що український дух – незламний. Це стосується і його аніматорів. В умовах війни, зважаючи на її кровопролитність та руйнівний характер, українська анімація посилює межі власної значущості у суспільстві. Вона стає важливим інструментом для освіти та просвітництва щодо війни та засобом інформаційної боротьби із фейками. Анімовані фільми можуть розповідати про історію, важливі історичні події та їхні наслідки, визначати головні причини та передумови російсько-української війни. Цей вид екранного мистецтва може бути використаний у психологічній підтримці та реабілітації, а також розповідати історії про подолання травм та надію на краще

майбутнє. Крім того, подібні проекти можуть зосередити увагу на гуманітарних проблемах, таких як внутрішньо переміщені особи, діти, які постраждали внаслідок війни, та інші гуманітарні виклики, які потребують уваги.

Анімація може слугувати як засобом комунікації та обміну думками між Україною та іншими країнами, так і інструментом для залучення міжнародної допомоги та підтримки. Цей вид аудіовізуального мистецтва має змогу здійснити сильний вплив на глядачів, допомогти встановити емпатію, висвітлити важливі питання та вплинути на суспільну свідомість, спонукати до дій і спільних зусиль для подолання наслідків війни. Це значною мірою розширить сферу соціокультурного впливу мультиплікації в українському аудіовізуальному мистецтві, медійному середовищі та суспільстві.

Окреслений вид екранного мистецтва має цінну культурну місію в Україні, а аніматори відіграють важливу роль у популяризації та збереженні рідної культури для майбутніх поколінь. Маючи належну підтримку та ресурси, українські аніматори повинні продовжувати робити внесок у культурну ідентичність та спадщину України через створення унікальних творчих проєктів.

## Висновки

Анімація – це багатогранне середовище, яке зачаровує та розважає аудиторію, та водночас розсуває межі творчості та технологій. Відмінні характеристики цього виду аудіовізуального мистецтва, включаючи рух, візуальну привабливість, емоційне вираження та призупинення реальності, сприяють її незмінній популярності. Оскільки анімація продовжує розви-

ватися, її вплив на світ розваг і мистецтва залишається глибоким, захоплює покоління та залишає потужний вплив у творчому світогляді.

Загалом вона є важливою галуззю в кіноіндустрії та розважальній сфері. Спосіб візуального виразу може зображати сучасні художні тенденції, різноманітні культурні аспекти та традиції. Анімаційні проекти можуть використовуватися для висвітлення соціальних питань та актуальних соціокультурних

проблем, застосовуватися в навчанні та освітніх програмах для дітей.

Важливий внесок у популяризацію толерантності та терпимості призводить до того, що анімація як глобальне явище здатна перетинати кордони та впливати на різні культури та громади. З огляду на це вона сприяє міжкультурному обміну, особливо в глобалізованому світі. Ці соціокультурні аспекти відображають різноманітність та важливість анімації у сучасному світі.

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Чміль, Г.П., Корабльова, Н.С. та Безручко, О.В., 2024. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКІМ, Т.10, с214-240.
- Шаповал, О., 2022. Українська сучасна анімація: досягнення, проблеми і перспективи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 31, с.95-101. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267529>
- Bedekar, M. and Joshi, P., 2020. Cartoon films and its impact on children's mentality. *Research Review International Journal of Multidisciplinary*, [e-journal] 5(6), pp.13-14. <https://doi.org/10.31305/rrijm.2020.v05.i06.003>
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E-Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>

- Connolly, M., 2024. The Ethics of Animation: Balancing Fair Representation with Social Duty. *Educational Voice*, [online] 12 May. Available at: <<https://educationalvoice.co.uk/the-ethics-of-animation/>> [Accessed 30 June 2024].
- Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I. and Pletsan, K., 2023. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, [e-journal] 6 (2), pp.245-254. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i2.721>
- Katatikarn, J., 2024. Animation Market Statistics: The Ultimate List in 2024. *Academy of animated art*, [online] 11 January. Available at: <<https://academyofanimatedart.com/animation-market-statistics/>> [Accessed 30 June 2024].
- Lindgren, A., 2020. *Animated Stereotypes – An Analysis of Disney’s Contemporary Portrayals of Race and Ethnicity*. Master’s Thesis. [online] Åbo Akademi. Available at: <[https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/177138/lindgren\\_alexander.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/177138/lindgren_alexander.pdf?sequence=2&isAllowed=y)> [Accessed 30 June 2024].
- Montez, M., 2018. Sociocultural Animation and Community Development contributions for social work. *Hradecké dny sociální práce*, [online] 15, pp.355-356. Available at: <[https://www.researchgate.net/publication/332470056\\_Sociocultural\\_Animation\\_and\\_Community\\_Development\\_contributions\\_for\\_social\\_work](https://www.researchgate.net/publication/332470056_Sociocultural_Animation_and_Community_Development_contributions_for_social_work)> [Accessed 30 June 2024].
- Park West gallery, 2018. Why Animation Art is One of the Most Important Art Forms of the 20th Century. *Animation Art, Art & Gallery News*, [online] 16 May. Available at: <<https://www.parkwestgallery.com/animation-art-20th-century/>> [Accessed 30 June 2024].
- Praveen, C.K. and Srinivasan K., 2022. Psychological Impact and Influence of Animation on Viewer’s Visual Attention and Cognition: A Systematic Literature Review, Open Challenges, and Future Research Directions. *Computational and Mathematical Methods in Medicine*, [e-journal] 2022 (1), Article ID 8802542, pp.n/a – n/a. <https://doi.org/10.1155/2022/8802542>
- Priadko, O. and Sirenko, M., 2021. Virtual Production: a New Approach to Filmmaking. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.52-58. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235079>
- Roberts, S., 2023. *Characteristics of Animation: Explained In Details*. *The Knowledge Academy*, [online] 22 September. Available at: <<https://www.theknowledgeacademy.com/blog/characteristics-of-animation/>> [Accessed 30 June 2024].
- Yan, H., 2020. Animation Cross-Cultural Communication from the Perspective of Semiotics. *Probe – Media and Communication Studies*, [e-journal] 2 (1), pp.6-9. <https://doi.org/10.18686/mcs.v2i1.1283>

**REFERENCES**

- Bedekar, M. and Joshi, P., 2020. Cartoon films and its impact on children's mentality. *Research Review International Journal of Multidisciplinary*, [e-journal] 5(6), pp.13-14. <https://doi.org/10.31305/rrijm.2020.v05.i06.003>
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Stepanenko, N., 2024. Cinema as a Basis for the Formation / Creation of Modern National Identity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in*

*Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.20-30. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>

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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>

Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E-Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>

Bezruchko, O., Pogrebniak G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>

Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>

Chmil, H.P., Korablova, N.S. and Bezruchko, O.V., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyshchi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art History. Social Communications. Media Pedagogy]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, T.10, pp.214-240.

Connolly, M., 2024. The Ethics of Animation: Balancing Fair Representation with Social Duty. *Educational Voice*, [online] 12 May. Available at: <<https://educationalvoice.co.uk/the-ethics-of-animation/>> [Accessed 30 June 2024].

Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I. and Pletsan, K., 2023. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, [e-journal] 6 (2), pp.245-254. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i2.721>

Katatikarn, J., 2024. Animation Market Statistics: The Ultimate List in 2024. *Academy of animated art*, [online] 11 January. Available at: <<https://academyofanimatedart.com/animation-market-statistics/>> [Accessed 30 June 2024].

Lindgren, A., 2020. *Animated Stereotypes – An Analysis of Disney’s Contemporary Portrayals of Race and Ethnicity*. Master’s Thesis. [online] Åbo Akademi. Available at: <[https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/177138/lindgren\\_alexander.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/177138/lindgren_alexander.pdf?sequence=2&isAllowed=y)> [Accessed 30 June 2024].

Montez, M., 2018. Sociocultural Animation and Community Development contributions for social work. *Hradecké dny sociální práce*, [online] 15, pp.355-356. Available at: <[https://www.researchgate.net/publication/332470056\\_Sociocultural\\_Animation\\_and\\_Community\\_Development\\_-\\_contributions\\_for\\_social\\_work](https://www.researchgate.net/publication/332470056_Sociocultural_Animation_and_Community_Development_-_contributions_for_social_work)> [Accessed 30 June 2024].

Park West gallery, 2018. Why Animation Art is One of the Most Important Art Forms of the 20th Century. *Animation Art, Art & Gallery News*, [online] 16 May. Available at: <<https://www.parkwestgallery.com/animation-art-20th-century/>> [Accessed 30 June 2024].

Praveen, C.K. and Srinivasan, K., 2022. Psychological Impact and Influence of Animation on Viewer's Visual Attention and Cognition: A Systematic Literature Review, Open Challenges, and Future Research Directions. *Computational and Mathematical Methods in Medicine*, [e-journal] 2022 (1), Article ID 8802542, pp.n/a – n/a. <https://doi.org/10.1155/2022/8802542>



Priadko, O. and Sirenko, M., 2021. Virtual Production: a New Approach to Filmmaking. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.52-58. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235079>

Roberts, S., 2023. *Characteristics of Animation: Explained In Details. The Knowledge Academy*, [online] 22 September. Available at: <<https://www.theknowledgeacademy.com/blog/characteristics-of-animation/>> [Accessed 30 June 2024].

Shapoval, O., 2022. Ukrainska suchasna animatsiia: dosiahnennia, problemy i perspektyvy [Ukrainian modern animation: achievement, problems and prospects]. *I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television bulletin*, [e-journal] 31, pp.95-101. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267529>

Yan, H., 2020. Animation Cross-Cultural Communication from the Perspective of Semiotics. *Probe – Media and Communication Studies*, [e-journal] 2 (1), pp.6-9. <https://doi.org/10.18686/mcs.v2i1.1283>

## ANIMATION IN AUDIOVISUAL ART: SOCIO-CULTURAL ASPECTS

Kateryna Stepanenko<sup>1a</sup>, Mariia Liamina<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of TV Journalism;  
e-mail: yamborska@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3254-4558

<sup>2</sup> Master's Student at the Film and Television Art Department;  
e-mail: mashalyamina09@gmail.com; ORCID: 0009-0006-2131-3884

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to determine the place of animation in the social and geopolitical context. To consider modern animation technologies and analyse possible methods of their use. To investigate the relevance of animation in modern life and the peculiarities of its use and development in various fields. **The research methodology** involves the use of the generalisation method, which made it possible to identify specific socio-cultural aspects of animation; the theoretical method, which was used to outline the impact of animated films on the viewer (the primary source of information was contemporary publications on the areas of influence of animation in various fields). A literature analysis of research and publications on the topic was also carried out. **Scientific novelty.** For the first time, the author analyses the areas of possible use of animation in Ukraine during the war and post-war reconstruction, taking into account its socio-cultural potential. It has been determined that within the transformation from classic cartoons to modern CGI masterpieces, animation has become a complex art form with its own set of unique characteristics, among which the main ones are movement and mobility, visual appeal, emotional manifestations, suspension of reality, flexibility and adaptability, technical skills and innovation, transformation and metamorphosis, exaggeration and caricature, symbolism and metaphors. **Conclusions.** The article shows that animated films are in great demand worldwide. It is proved that there are several animation studios in Ukraine that are actively engaged in the creation of animated films and series, as well as working on projects for international markets. The study identifies that animation as an art form has numerous socio-cultural aspects that influence animation works' perception, creation, and distribution.

**Keywords:** animation; socio-cultural aspects; Ukrainian animation studios; audiovisual art

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.319000  
UDC 791.633:791.229.2"20"

## PECULIARITIES OF IMPLEMENTING A DIRECTOR'S IDEA IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL ART

Hanna Chmil<sup>1a</sup>, Maksym Vitoshkin<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Doctor of Science in Philosophical Sciences, Professor,  
Academician of the National Academy of Arts of Ukraine;  
e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;  
e-mail: m.vitoshkin@gmail.com; ORCID: 0009-0007-5597-4725

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

---

### Keywords:

cinema;  
video;  
shooting;  
editing;  
fiction film directing;  
documentary film  
directing;  
frame;  
mockumentary

---

### Abstract

**The purpose of the research** is to analyse the peculiarities of the implementation of the director's idea in fiction and documentary films using new hybrid genres that influence the specifics of contemporary audiovisual art, to determine the role of the mockumentary genre in modern cinema and to understand its impact on the creation of a film product. To explore the psychological impact of documentary films on the viewer's perception and change of their worldview. To outline the standard and distinctive features of the director's approach to making documentaries and fiction films. **The research methodology** is based on the following scientific methods: theoretical – for analysing the psychological factors that influence the perception of an audiovisual work, understanding outstanding examples of world cinema; comparative – for drawing parallels between fiction and documentary cinema. The research also uses structural-systemic and general scientific theoretical research methods (analysis, synthesis, induction, deduction, generalisation, classification, etc.) **The scientific novelty** is that, for the first time, the approaches to documentary and fiction filmmaking are compared; the details of the phenomenon of the hybrid cinematic genre of mockumentary are established, and its psychological impact on the viewer is studied; the influence of the mockumentary genre on the formation of an audiovisual work through associative editing is outlined. **Conclusions.** The article analyses the embodiment of the director's idea in fiction and documentary cinema with the help of new hybrid genres that influence the specifics of contemporary audiovisual art. The role of the mockumentary genre in modern cinema is determined, and its influence on the creation of a film product is studied. The psychological factors of the viewer's perception of documentary cinema, which help to change their worldview, are investigated.

**For citation:**

Chmil, H. and Vitoshkin, M., 2024. Peculiarities of Implementing a Director's Idea in Contemporary Audiovisual Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 7 (2), pp.275-287.

**Problem statement**

Cinematography appeared later than other forms of art. Its birth was connected with the development of science at the end of the 19th century because it was at that time that its technical basis appeared. It took time before mechanical invention became an art with its language, expressive possibilities and outstanding works. As a result, cinematography turned into a synthetic art, absorbing the assets and experience of other types of art that existed before it.

In the process of technology development, the range of tools that the stage director can use to realise his idea in fiction and documentary films is expanding.

It is essential to understand that despite all the innovations and technological discoveries, the direction of various types of screen art must leave behind certain unique features to ensure the final product's quality. Understanding the difference between directorial approaches to filming a documentary or fiction film is extremely important for modern society. Thanks to the rapid development of mockumentaries, two fundamentally different schools of creating audiovisual products have merged into one.

Film and TV production authors need to be aware of all the subtleties and finer points of creating a film within the scope of screen arts to have the right to claim to call their creative product audiovisual.

**Recent research and publications analysis**

Taking into account the research of well-known researchers of cinematog-

raphy, the fundamental work of Directing as an art and a profession was written by V. Kisin (1998), where he analysed the stage director's profession and the peculiarities of its work in fiction and documentary films.

V. Vasyanovych, in his work "When you are not making movies, you get the feeling that you are living for nothing", considered precisely the methods used by the stage director during the creation of the author's idea (Badior and Stepanska, 2016).

A. Michelson (1984), in the book *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (*Kino-Eye* is understood as "what the eye cannot see"), examined the origin and development of the documentary film and the phenomenon of Dziga Vertov.

The reasons for the emergence of pseudo-documentary cinema and the development of its popularity during the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries were analysed in the article by S. Honcharuk, O. Levchenko and N. Tsimokh (2022) "Mockumentary Genre as a Cinematic Phenomenon of the Postmodern Age".

R. Shyrman and D. Syz, in the article "Peculiarities of the Implementation Specificity of the Director's Idea in the Screen Work" (2020), concluded that due to the genre specifics of the realisation of the stage director's idea of screen work, editing could be a tool for expressing an idea, according to the genre of the screen the work.

Ukrainian scientist O. Moskalenko-Vysotska, in the article "Genre-thematic features of the films of Ukrkinchronics 2011–2013" (2019), for the first time in Ukrainian film studies, managed to study

the genre-thematic spectrum of the films of the Ukrainian Studio of Chronicle-Documen- tary Films, which were created at the beginning 21st century. The author provided a comprehensive description of the process of combining genres in the context of the concept of the chronotype of documentary cinema.

Also, the author V. Demeshchenko, in her work "Peculiarities of genre formation in 21st-century cinematography" (2023), considered modern genres in cinematog- raphy and their hybrid forms, both in docu- mentary and fiction films.

I. Zubavina (2021) studied virtual space's reliability fundamentally. Topical issues of multifaceted understanding of the fea- tures of the phase transition to the age of digitalisation are singled out and system- atically considered in the work "Ontology of Virtual Space".

H. Chmil and K. Pshenychna gave a com- prehensive definition of cinematographic editing in the article "Film Editing: From Avant-garde Films to Modern Editing Practice" (2018), where the relevance of film avant-garde editing principles for to- day's directorial practice is argued.

Bezruchko O. and Sukhin M., in the arti- cle "Animated Documentaries in Modern Cinematic Art: Specifics of Production" (2023), analysed the peculiarities of pro- ducing animated documentary films in the modern film process.

Modern American researchers Gary D. Rhodes and John Parris Springer, in their work "Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking" (2006), considered new hy- brid genres in documentary filmmaking.

American authors also devoted their works to this topic: B. Nichols (2001) "In- troduction to Documentary"; M. Camp- bell (2007) "The mocking mockumentary and the ethics of irony"); D. Roscoe and

K. Hight "Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality" (2001); K. Hight "Mockumentary. Encyclopedia of Humor Studies" (2014); M. Renov "The- orizing Documentary" (1993); K. Marley "Expanded Documentary: The Aesthetics of Pleasure" (2019); S. Lumet "Making Movies" (1996).

**The purpose of the study** is to analyse the implementation of the stage director's idea in fiction and documentary films with the help of new hybrid genres that impact the specifics of modern audiovisual art. To determine the role of the mockumen- tary genre in modern cinema and its influ- ence on the creation of a film product. To analyse the psychological impact of docu- mentary film on the viewer's perception and the change in his worldview. To out- line the standard and distinctive features of the director's approach to filming docu- mentaries and fiction films.

### Main research material

In the cinema of the 21st century, the border of screen works between docu- mentaries and fiction films can be pretty blurred and unclear. Moreover, some pic- tures can contain and organically com- bine elements of both types of screen creativity, so this issue can undoubtedly be considered relevant for the future consideration and transformation of cin- ematographic works.

Victor Kisin, in his publication "Direct- ing as an art and a profession", points out that directing a documentary and a fiction film has some standard and dis- tinctive features. He emphasises: "... in the performing arts, not the behaviour it- self, but its image is demonstrated. <...> In the documentary film, we are dealing with imitative behaviour. However, it can be perceived as real and productive. <...>

Therefore, directing is the art of creating any spectacle" (Kisin, 1998, p.7). To sum it up, we can say that the stage director of a fiction or documentary film must first create a performance for the viewer.

A similar position can be found in the work of B. Nichols, "Introduction to Documentary". One of its key ideas is that documentary cinema has the potential not only to reproduce reality but also to influence the perception of viewers and stimulate a change in worldview. He proves that the stage director, choosing specific frames, stylistics, editing solutions and sound design, actively influences the audience's perception and can even change their opinion or feelings (Nichols, 2001). The scientist writes:

"Compared to 'What story to tell?' the question 'What should I talk about?' brings our mind back to the public sphere and social interaction with others on a topic of common interest. Not all documentarians take this position, but it is one of the most common ways of structuring a documentary". (Nichols, 2001, p.14)

It should be noted that B. Nichols, in a book aimed at explaining the basic principles of documentary cinema to the reader, emphasises the importance of the staged plot to create the necessary conditions and atmosphere. However, the author does not call for the complete rejection of the observation factor. It is worth emphasising that, to a greater extent, B. Nichols followed an attitude that can be compared with that defined by Dziga Vertov (Myslavskiy et al., 2020).

A. Michelson, in the collection of records of the Soviet artist Dziga Vertov, *Kino-Eye: Notes of Dziga Vertov*, cites excerpts from his diary for 1924. In one of them, it is said that the cinema eye is understood as "what the eye cannot see",

as a microscope and telescope of time, as "life catch it unawares", etc. Different formulations mutually complemented each other because, in the cinema eye, it was assumed all methods and means that can serve to reveal and show the truth (Michelson, 1984, p.41). There have always been cinematographers who believed that documentary cinematography should be inviolable from the director's side when what happens in the frame is decided by "fate", not the crew (Myslavskiy et al., 2021).

Valentyn Vasyanovych also chose this absolute inviolability of the events in the frame for himself in creating the film *Black Level* (2017). In an interview with LB.ua, the director emphasises that today, he is against scripts because, in documentaries, they are conditional. According to the artist, this was the case with his film *Black Level* (2017). He followed the character and filmed how the future character lives and breathes. He watched this video at home, considered expanding it, and then offered the actors to act (Badior & Stepanska, 2016). In the same article, V. Vasyanovych was asked why his work *Against the Sun* (2004) is considered a documentary but looks like fiction. The director replied that they wrote a simple story: Tymofiy takes clay, goes to the island, and sculpts a woman. However, the stage director says this is not enough for the movie. The group started filming. They put Tymofiy in front of the camera and told him what to do. The film's character worked as an actor in a modern fiction film, but he played himself (Badior and Stepanska, 2016).

This interview demonstrates how blurred the line between documentary and fiction film is. In the example of the screen mentioned above, the works of the Ukrainian artist, it can be seen that

any techniques inherent in both types of shooting can be used to achieve the goal set by the stage director. The main thing is that the author must understand why he is shooting this tape (Bezruchko and Chaikovska, 2020). As an argument, let us quote Sidney Lumet's statement from his book *Making Movies*:

"The most important decision: What is the movie about? <...> What is it about emotionally? Personalisation of the film is important. I will have to work on it in the next few months. The picture should have a meaning. The word 'meaning' can be interpreted in an extensive range". (Lumet, 1996, p.14–15).

This attitude takes place in the direction of any film, regardless of the type of cinematography. This can be considered the most important common feature of various types of screen works.

As V. Demeshchenko (2023, p. 56) notes in his work "Peculiarities of Genre Formation in the 21st Century Film Art", using the example of the formation of cinema as a synthetic art, researchers have a rare opportunity to follow the general laws of the formation of art forms and test existing theories, because, being at the origins of the process and receiving factual information directly from artists, modern aesthetics and art history already have a somewhat developed and conceptual apparatus for understanding the processes that take place in modern cinema.

The peculiarity of the art form, as V. Demeshchenko (2023, p.57) noted, for example, of cinematography, is born at the intersection of its immanent genre system and technical means of objectifying an artistic idea. Genres in the process of art's functioning play the role of regulators of human artistic activity; they coordinate both the processes of formation and

the processes of perception. Species coexist in morphological subordination, and if we do not touch on the issues of species generalisation according to their significance in the distribution of the spheres of influence of art, then their structure is easily arranged within the limits of the hierarchical system.

At the end of the 1920s, there were controversies about the authenticity and objectivity of documentary cinema that lasted for more than a century (Bezruchko et al., 2020). With the transition to digital technologies, his claim to the image's authenticity is questioned because they allow you to interfere with the fixed image and manipulate it while creating the impression of altered verisimilitude (Gavran et al., 2023).

Filmmaking in the animated documentary genre blurs the boundaries between different types of cinema, documentary and fiction film, poetry and information, social drama and privacy, author and viewer. O. Bezruchko and M. Sukhin, in their work "Animated Documentaries in Modern Cinematic Art: Specifics of Production" (2023), reveal the specifics of the combination of facts and events with animation of the sequence of storylines in films. Unlike other types of cinematography, the reality on the screen is created by hand, recreating events from a blank page. When working on a film, the director-artist can do it without actors, layouts, pavilion, plein air, celluloid, camera, and, of course, without a large budget.

Modern American researchers Gary D. Rhodes and John Parris Springer (2006) propose introducing a new term, "docu-fiction", to denote popular hybrid forms, which denotes the mixing of game and documentary elements in screenwork. Along with docu-drama, it also includes another genre – **mockumenta-**

ry, a wholly or partially fictional product faked as a document.

A mockumentary is similar to a docu-fiction in that it borders fiction and documentary films but tends more towards the latter. In the very term, the English documentary is combined with the word mock; this genre reproduces the aesthetics of a documentary film with a fictional plot for mystification or parody. Document stylisation can sometimes be a technique, as in Woody Allen's *Zelig* (1983) or Rob Reiner's *This is Spinal Tap* (1984). Many films of this genre have an element of provocation. In the genre of mockumentary, the film by the Italian director Ruggero Deodato based on the script by Gianfranco Clerici, *Cannibal Holocaust*, which was released on the screens in 1980, was successful and very provocative. This film became the most scandalous in the history of cinema due to violent scenes of violence and the actual killing of animals. Initially, the tape was banned in almost sixty countries, and the matter even reached the court.

The British Peter Watkins made the film *The War Game* (1965) in the same genre for the BBC three years after the Caribbean crisis and a year after the escalation of the American invasion of Vietnam. It was the first war in history that was chronicled on television. The director explained that his work reflects the sense of madness and chaos that the mass media constantly produced on TV screens in the 1960s. According to the plot of the picture, the Soviet Union inflicts a nuclear attack on Great Britain, America attacks China, and a full-scale World War begins. These events are told through news reports and supplemented by footage of the devastated Kent city streets and interviews with survivors. Among them are a general and a bishop who justify nuclear war.

Despite the provocative and somewhat fantastical, the American Film Academy agreed that, in a certain sense, the events of *The War Game* are a reality. Although the picture was never shown on the BBC channel, it was released in 1967. In 2008, he received the prestigious Academy of Motion Picture Arts and Sciences Oscar for the best documentary film.

It is important to note that, in addition to the fact that mockumentary is a hybrid genre on the border between a fiction film and a documentary film, montage plays a significant role. It is worth agreeing with the voluminous definition of the term editing, which is noted by G. Chmil and K. Pshenychna (2018, p.101) in the work "Film Editing: From Avant-garde Films to Modern Editing Practice":

"The concept of 'editing' is ambiguous and reflects various types of activity. Editing is a technical assembly of a film into a single whole and a way of displaying reality on the screen. Montage is a specific way of organising cultural life, adopted by cinematography and used for various artistic purposes".

When creating a film in the mockumentary genre, associative montage is used, which is best suited to such films.

Pseudo-documentary is a new hybrid form of screen art and an independent cinematographic phenomenon that combines the main principles of fiction film directing and the stylistics and techniques of shooting a documentary film (Chmil et al., 2024). Over time, the boundary between reality and fiction has blurred more and more in films, which helps directors achieve greater immersion in the world of the work by the viewer (Chmil, Korablova, Bezruchko et al., 2024). Due to this, in the further development of modern art, the rapid development of pseudo-docu-



mentary cinema can take place because this form of narration most successfully performs the function of a guide between potential viewers and the world created by the stage director.

The relevance of the mockumentary genre lies in its ability to convey a particular atmosphere and expressiveness that may not be available in other examples of documentary or fiction films (Shyrman, Kotliar and Suprun-Zhyvdrova, 2018). It allows authors to use creative techniques to create a unique story and characters that can be more interesting and appealing to the audience.

M. Campbell, in the article "The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony" (2007), explains the essence of the combination of satire and irony against the background of the British-American comedy film directed by Larry Charles Borat. The author of the tape very successfully chose the form of the picture of pseudo-documentary because it is a great way to add a sense of unreality and reality at the same time, making the film "shocking and provocative" in the eyes of critics (Campbell, 2007, p.53). Based on M. Campbell's research, we can say that the use of the mockumentary genre in itself creates a sense of irony and satire of everything that happens on the screen. The levels of cruelty of jokes and bullying are different.

These levels were defined by the pseudo-documentary theorists D. Roscoe and K. Hite (2001, p.5) in the work "Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality", divided the most diverse films of the corresponding genre according to the scale of harsh irony and satire, introduced a scheme of three levels of mocking documentary cinema, depending on from the nature and depth levels of the plots. According to their distribution,

films of the first degree include pictures focused exclusively on the benevolent (or unintentionally reflexive) use of consistent and stable documentary codes and conventions in creating a fictional environment. The purpose of these works is, as a rule, to parody some aspect of popular culture (Roscoe and Hight, 2001, p.100). The second level is films based on more purposeful abuse and criticism, often political (Roscoe and Hight, 2001, p.131). The authors call the third and last link "deconstruction" because they include works "which may or may not expect the audience to identify their fictionality easily, but which include a more obvious degree of reflexivity towards the documentary genre. These mock documentaries represent an 'aggressive' appropriation of documentary techniques..." (Roscoe and Hight, 2001, p.160).

K. Hight (2014) himself has a separate article of the same name devoted to mockumentaries in the book *Encyclopedia of Humor Research*, where he draws attention to the popularity of this genre among viewers and critics, as well as its influence on the development of comedy art. Special attention is paid to examples of famous mockumentaries and television shows, such as *This is Spinal Tap* (1984, dir. R. Reiner) and *The Office* (2005–2013). The author analyses the style, humorous potential and importance of these works in the context of the genre and proposes to analyse this type of cinematography as a form of entertainment content and a means for expressing specific ideas and criticism. It examines different approaches to making a mockumentary, including acting improvisation, directing techniques and editing. This helps readers understand the complexity and creative process of creating such content. In addition, the

article also draws attention to the importance of mockumentary as a genre for the development of humour and the discovery of new talent. It points out that this genre allows artists to express their creativity in unpredictable ways, expanding the boundaries of humour and attracting the audience's attention (Hight, 2014, pp.515–516).

Continuing the topic, we can note the article "Extended Documentary: Aesthetics of Pleasure" by K. Marley (2019) for the French magazine InMedia. The author demonstrates the importance of the aesthetics of pleasure in extended documentary cinema and its influence on the viewer's perception. She explores how aesthetic elements such as visual appeal, sound design, and interactive technologies can enhance the viewer's emotional experience and ensure viewing pleasure. Also, an equally significant place in the article is occupied by the poetics of the new "extended documentary", which, in my opinion, includes mockumentary (Marley, 2019). C. Marley (2019, p.5) notes: "The poetic mode can be seen as having a much more complex pattern of signification than other more conventional modes such as observation, explanation, and participation. Viewers are invited to engage their senses more deeply and enjoy decoding a text where the discourse is not so obvious". Close to this understanding of the intricacies of documentary cinematographic works is the work *Theorizing Documentary* by M. Renov (1993, p.35), who notes:

"...the ability to evoke an emotional response or to evoke pleasure in the viewer through formal means, to generate lyrical power through nuances of sound and image without verbalisation, or to engage

the musical or poetic qualities of language itself, should not be seen as mere distractions from the main event".

Since M. Renov was the predecessor of K. Marley, we should note that the aesthetics and poetics of documentary cinema fascinated artists even earlier and developed with time. The result can be called the appearance and interest of the audience in the mockumentary genre since the directors intend to create a sense of presence in the viewer, to simulate an accurate observation, adding, according to their design, a particular idea through the characters or the environment.

## Conclusions

To sum it up, it is worth emphasising that specific, apparent differences exist between fiction films and documentaries, and it is thanks to them that viewers can still divide films by genre. However, there are many more standard features because everything that can help the director realise his idea will be used in the form the author considers necessary.

In addition, it should be noted that the peculiarity of the "mockumentary" genre is its ability to combine the technique of documentary cinema with elements of art to create a unique effect since the directors try to recreate in the viewer a sense of presence in the frame, to imitate reality, adding a specific idea according to their intention through the characters, environment and circumstances.

This "freshness" of view, provided by such a genre, allows the viewer to gain new experiences and psychological sensations and the director to understand a new way to convey his ideas to the audience.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Бадьйор, Д. та Степанська, М., 2016. Валентин Васянович: «Коли ти не знімаєш кіно, у тебе з'являється відчуття, що ти дарма живеш». *LB.ua*, [online] 10 серпня. Доступно: <[https://lb.ua/culture/2016/08/10/342298\\_valentin\\_vasyanovich\\_koli\\_ti.html](https://lb.ua/culture/2016/08/10/342298_valentin_vasyanovich_koli_ti.html)> [Дата звернення 20 квітня 2023].
- Безручко, О. та Чайковська, В., 2020. Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- Гончарук, С., Левченко, О. та Цімох, Н., 2022. Жанр мок'юментарі як кінематографічний феномен доби постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 5 (2), с.181-188. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269523>
- Демещенко, В.В., 2023. Особливості формування жанру в кіномистецтві XXI століття. *Культурологічна думка*, [e-journal] 23 (1), с.55-68. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.55-67>
- Зубавіна, І.Б., 2021. *Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки*. [e-book] Одеса: Гельветика. Доступно: <[https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Zubavina\\_EKRANOZNAVCHI\\_ZSHYTKY.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Zubavina_EKRANOZNAVCHI_ZSHYTKY.pdf)> [Дата звернення 25 липня 2024].
- Кісін, В.Б., 1998. *Режисура як мистецтво та професія: Життя, актор, образ: із творчої спадщини*. Київ: KM Academia.
- Москаленко-Висоцька, О.М., 2019. Жанрово-тематичні особливості фільмів «Укркінохроніки» 2011-2013 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [e-journal] 1, с.425-428. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167187>
- Чміль, Г. та Пшенична, К., 2018. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Чміль, Г.П., Корабльова, Н.С. та Безручко, О.В., 2024. Номо villicus у сучасному екранному середовищі. В: О.В. Безручко ред. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т. 10, с.214-240.
- 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., Котляр, С. та Супрун-Живодрова, А., 2018. Семіотична концепція в кінематографі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.79-88. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151819>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostyuk, N. and Kot, H., 2020b. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *ASTRA Salvensis*, 1, pp.669-690.

- Campbell, M., 2007. The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony. *Taboo: The Journal of Culture and Education*, [e-journal] 11 (1), pp.53-62. <https://doi.org/10.31390/taboo.11.1.08>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment: Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I. and Pletsan, K., 2023. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, [e-journal] 6 (2), pp.245-254. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i2.721>
- Hight, C., 2014. Mockumentary. In: S. Attardo ed. *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications, Vol. 2, pp.515-516.
- Lumet, S., 1996. *Making Movies*. New York: Vintage books.
- Marley, K., 2019. Expanded Documentary: The Aesthetics of Pleasure. *InMedia*, [e-journal], 7 (2), pp.1-15. <https://doi.org/10.4000/inmedia.1748>
- Michelson, A. ed., 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Translated: K. Brien. Berkeley: University of California Press.
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. <https://doi.org/10.13187/me.2020.3.507>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923-1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4), pp.684-692. <https://doi.org/10.13187/me.2021.4.684>
- Nichols, B., 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, M., 1993. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Rhodes, H. and Springer, J. eds., 2006. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company.
- Roscoe, J. and Hight, C., 2001. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. New York: Manchester University Press.

## REFERENCES

---

- Badior, D. and Stepanska, M., 2016. Valentyn Vasyanovych: "Koly ty ne znimaiesh kino, u tebe zivliaietsia vidchuttia, shcho ty darma zhyvesh" [Valentyn Vasyanovych: "When you are not making movies, you get the feeling that you are living for nothing"]. *LB.ua*, [online] 10 August. Available at: <[https://lb.ua/culture/2016/08/10/342298\\_valentin\\_vasyanovich\\_koli\\_ti.html](https://lb.ua/culture/2016/08/10/342298_valentin_vasyanovich_koli_ti.html)> [Accessed 20 April 2023].
- Bezruchko, O. and Chaikovska, V., 2020. Osoblyvosti vtilennia rezhyserskoho zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezheni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>

- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostyuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *ASTRA Salvensis*, 1, pp.669-690.
- Campbell, M., 2007. The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony. *Taboo: The Journal of Culture and Education*, [e-journal] 11 (1), pp.53-62. <https://doi.org/10.31390/taboo.11.1.08>
- Chmil, H. and Pshenychna, K., 2018. Montazh kino: vid radianskoho kinoavanhardu do suchasnykh praktyk montazhu [Film Editing: From Avant-garde Films to Modern Editing Practice]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment: Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Chmil, H.P., Korablova, N.S. and Bezruchko, O.V., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyschi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: O.V. Bezruchko ed. *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Social communications. Media pedagogy]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Vol. 10, pp.214-240.
- Demeshchenko, V.V., 2023. Osoblyvosti formuvannia zhanru v kinomystetstvi XXI stolittia [Peculiarities of genre formation in 21st-century cinematography]. *The Culturology Ideas*, [e-journal] 23 (1), pp.55-68. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.55-67>
- Gavran, I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I. and Pletsan, K., 2023. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, [e-journal] 6 (2), pp.245-254. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i2.721>
- Hight, C., 2014. Mockumentary. In: S. Attardo ed. *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications, Vol. 2, pp.515-516.
- Honcharuk, S., Levchenko, O. and Tsimokh, N., 2022. Zhanr mokiumentari yak kinematohrafichnyi fenomen doby postmodernu [Mockumentary Genre as a Cinematic Phenomenon of the Postmodern Age]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.181-188. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269523>
- Kisin, V.B., 1998. *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia: Zhyttia, aktor, obraz: iz tvorchoi spadshchyny* [Directing as an art and a profession: Life, actor, image: from the creative heritage]. Kyiv: KM Academia.
- Lumet, S., 1996. *Making Movies*. New York: Vintage books.
- Marley, K., 2019. Expanded Documentary: The Aesthetics of Pleasure. *InMedia*, [e-journal], 7 (2), pp.1-15. <https://doi.org/10.4000/inmedia.1748>
- Michelson, A. ed., 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Translated: K. Brien. Berkeley: University of California Press.
- Moskalenko-Vysotska, O.M., 2019. Zhanrovo-tematychni osoblyvosti filmiv "Ukrkinokhroniky" 2011-2013 rokiv [Genre-thematic features of the films of Ukrkinchronics 2011-2013]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, [e-journal] 1, pp.425-428. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167187>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. <https://doi.org/10.13187/me.2020.3.507>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923-1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4), pp.684-692. <https://doi.org/10.13187/me.2021.4.684>

- Nichols, B., 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, M., 1993. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Rhodes, H. and Springer, J. eds., 2006. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company.
- Roscoe, J. and Hight, C., 2001. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. New York: Manchester University Press.
- Shyrman, R. and Syz, D., 2020. Osoblyvosti spetsyfyky vtilennia rezhyserskoho zadumu ekrannoho tvoru [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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.75-82. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202663>
- Shyrman, R., Kotliar, S. and Suprun-Zhyvodrova, A., 2018. Semiotychna kontseptsiiia v kinematohrafii [Semiotics of Cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.79-88. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151819>
- Zubavina, I.B., 2021. *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of virtual space: Screen studies]. [e-book] Odesa: Helvetyka. Available at: <[https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Zubavina\\_EKRANOZNAVCHI\\_ZSHYTKY.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Zubavina_EKRANOZNAVCHI_ZSHYTKY.pdf)> [Accessed 25 July 2024].

## ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ В СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Ганна Чміль<sup>1а</sup>, Максим Вітошкін<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України;  
e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
e-mail: m.vitoshkin@gmail.com; ORCID: 0009-0007-5597-4725

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – проаналізувати особливості втілення режисерського задуму в ігровому та документальному кіно за допомогою нових гібридних жанрів, що чинять вплив на специфіку сучасного аудіовізуального мистецтва. Визначити роль жанру мок'юментарі в сучасному кінематографі та осмислити його вплив на створення кінопродукту. Дослідити психологічний вплив документального кіно на сприйняття глядача, а також зміну його світогляду. Окреслити спільні та відмінні риси режисерського підходу до зйомки документальних та ігрових фільмів. **Методологія дослідження** полягає у використанні таких наукових методів: теоретичного – для аналізу психологічних чинників, що впливають на сприйняття аудіовізуального твору, осмислення видатних прикладів світового кінематографа; порівняльного – для проведення паралелей між ігровим і документальним кінематографом. Також у науковій розвідці використано структурно-системний і загальнонаукові методи теоретичного дослідження (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, класифікація тощо). **Наукова новизна.** Вперше зіставлено підходи до знімання документального та ігрового кіно; встановлено деталі феномену гібридного кінематографічного жанру мок'юментарі та вивчено його психологічний вплив на глядача; окреслено вплив жанру мок'юментарі на формування аудіовізуального твору за допомогою асоціативного монтажу. **Висновки.** В статті проаналізовано втілення режисерського задуму в ігровому та документальному кіно за допомогою нових гібридних жанрів, що чинять вплив на специфіку сучасного аудіовізуального мистецтва. Визначено роль жанру мок'юментарі в сучасному кінематографі та вивчено його вплив на створення кінопродукту. Досліджено психологічні чинники сприйняття глядачем документального кіно, за допомогою яких відбувається зміна його світогляду.

**Ключові слова:** кіно; відео; зйомка; монтаж; режисура ігрового кіно; режисура документального кіно; кадр; мок'юментарі



DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.319009  
УДК 791.633-047.26:159.937]:791.229.2"20"

## РЕЖИСЕРСЬКЕ СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЯК ФОКУСУВАННЯ ДОСТОВІРНОСТІ СПРИЙНЯТТЯ РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ У СУЧАСНОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО

Роман Ширман<sup>1а</sup>, Богдана Мусевич<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> професор, заслужений діяч мистецтв України,  
член-кореспондент Національної академії мистецтв України;  
email: rom\_nat@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0057-8078

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
email: musevi4ka@gmail.com; ORCID: 0009-0002-9504-2627

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Ключові слова:

режисерське  
спостереження;  
достовірність;  
документальне кіно;  
інтерв'ю;  
фіксація

### Анотація

**Мета дослідження** – з'ясувати роль режисерського спостереження щодо достовірності сприйняття реальних подій у сучасному документальному кіно. **Методологія дослідження.** У статті застосовано такі методи: аналітичний – для осмислення публікацій із сучасної теорії документального кіно, робіт відомих теоретиків і практиків; емпіричний – для вивчення використання режисерського спостереження щодо створення антивоєнного наративу; комунікативний аналіз аудиторії – для виявлення реакцій і відгуків глядачів на документальні фільми, що дало змогу дослідити, як глядачі сприймають певні наративи в них і як це може вплинути на їхні уявлення про глобальні проблеми. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше проаналізовано роль режисерського спостереження як інструменту для досягнення достовірності сприйняття реальних подій у сучасному документальному кіно, включаючи вплив інтерв'ю як інструменту щодо розкриття внутрішнього світу героя та виявлення ролі методу спостереження у створенні антивоєнного наративу. Стаття розширює горизонти розуміння сучасного аудіовізуального мистецтва та внеску режисерського спостереження в сучасну документальну практику, у ній з'ясується специфіка використання цих методів у контексті сучасних викликів та культурних змін. **Висновки.** Режисерське спостереження визначено як ключовий інструмент, який допомагає фокусувати достовірність сприйняття реальних подій у сучасному документальному кіно. Дослідження ролі методу спостереження показало, що об'єктивність у сучасному документальному кіно є складним завданням через суб'єктивний погляд режисера, проте ця суб'єктивність може бути використана для створення більш насиченого, емоційного та відкритого щодо зображення реальності наративу. Завдяки аналізу підходів та



поглядів відомих теоретиків й аналізу прикладів з аудіовізуального мистецтва з'ясовано важливість режисерського спостереження як інструменту, що сприяє наближенню глядачів до реальності подій, а також встановлено роль інтерв'ю у дослідженні внутрішнього світу героїв.

#### Як цитувати:

Ширман, Р. та Мусевич, М., 2024. Режисерське спостереження як фокусування достовірності сприйняття реальних подій в сучасному документальному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.288-299.

### Формулювання проблеми

Проблема, яка виникає в контексті дослідження ролі режисерського спостереження в сучасному документальному кіно, полягає в тому, як досягти достовірності сприйняття реальних подій у наративі, який невід'ємно відображає суб'єктивний погляд режисера. Відсутність абсолютної об'єктивності створює потребу в розробці ефективних методів та підходів, які б допомогли забезпечити максимально достовірне та водночас емоційно насичене сприйняття аудиторією реальності.

Подолання цієї проблеми передбачає розробку стратегій використання режисерського спостереження, які допоможуть підкреслити глибину та багатогранність реальних подій, враховуючи суб'єктивний погляд режисера. Також важливим аспектом є ефективне використання інтерв'ю для розкриття внутрішнього світу героїв та підсилення зв'язку з аудиторією.

Значущість цієї проблеми полягає в тому, що в сучасному світі, насиченому інформацією та різноманітними поглядами, документальне кіно є важливим каналом для передачі реальності та формування глибокого розуміння подій. Вирішення цієї проблеми сприяє досягненню більш об'єктивного й водночас емоційно насиченого сприйняття глядачами дійсності через документальний наратив.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження «Nothing But The Truth and the Whole Truthiness: Examining Markers of Authenticity in the Modern Documentary» Ендрю В. Дікерсон (Dickerson, 2012) з San Jose State University представило значущий внесок у розуміння та аналіз теми достовірності в сучасному документальному кіно.

Роль документального жанру, що розширює свій вплив на аудиторію, охоплюючи різноманітні теми і образи, окреслили І. Гавран та М. Ботвін (2020).

Дезінформація в аудіовізуальних медіа осмислена в статті Л. Дементьевої і Д. Сукової (2023). Важливість взаємодії з героєм у інтерв'ю в умовах воєнного стану розглянули О. Левченко та О. Білан (2023).

Соціологічний підхід висвітлено в праці «Кінематографічна соціологія: Соціальне життя у фільмі» Дж. А. Сазерленда та К. Фелті (Sutherland and Feltey, 2013), котрі розглядають документальне кіно із соціологічної перспективи, наголошуючи на тому, як воно впливає на сприйняття суспільної дійсності. К. Андерсон та М. Лукас (Anderson and Lucas, 2016) у книзі «Документальний голос і бачення. Творчий підхід до виробництва нон-фікшн медіа» акцентували увагу на

творчому підході до створення документального кіно.

О. Безручко та М. Сухін (Bezruchko and Sukhin, 2023) ґрунтовно висвітлили специфіку анімаційно-документальних стрічок та проблематику їхнього виробництва.

Теоретичний аналіз здійснено в роботі Б. Ніколса (Nichols, 2017) та М. Ренова (Renov, 2012). Дослідники розкрили теоретичні аспекти документального кіно і з'ясували, як режисерське спостереження допомагає створювати різні шари значень та тлумачень, що впливають на сприйняття глядачів.

Соціально-політичний аспект опрацьовано Г. Шоллет (Sholette, 2010) у роботі «Темна матерія: Мистецтво та політика в епоху корпоративної культури», де авторка підкреслює важливість документального кіно в соціально-політичному контексті. Г. Шоллет (Sholette, 2010) вказує на те, як режисерське спостереження може служити інструментом протидії війні та насильству, допомагаючи підвищити усвідомленість та мобілізувати суспільство.

**Мета статті** – з'ясувати роль режисерського спостереження як ключового елементу у фокусуванні достовірності сприйняття реальних подій в сучасному документальному кіно; виявити вплив режисерського спостереження на формування наративу, сприйняття героїв та подій, а також сприяння створенню глибоко автентичних та емоційно насичених документальних робіт; розглянути можливість використання режисерського спостереження для створення антивоєнного наративу, його потенціал в протидії насильству та популяризації миру в сучасному аудіовізуальному мистецтві.

## Основний матеріал дослідження

Сучасне документальне кіно має величезний вплив на формування глобальної свідомості та сприйняття реальних подій. Однак питання достовірності і об'єктивності відображення викликає активні дискусії серед дослідників, режисерів і глядачів, серед яких С. Котляр та Я. Кузьменко (2023); Г. Чміль, Н. Корабльова О. Безручко та Н. Жукова (Chmil, Korablova, Bezruchko and Zhukova, 2024); А. Медведєва та В. Кукса (Medvedieva and Kuksa, 2024) та ін. Особливо важливим елементом стає режисерське спостереження, яке може впливати на сприйняття аудиторією реальних подій у документальному кіно, що досліджують, зокрема, О. Безручко та В. Чайковська (2020) в статті «Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні».

Сучасний документальний кінематограф безперечно визнається однією з найважливіших форм візуального мистецтва, яка має важливий вплив на сприйняття глядачів реальності та подій. Однак обговорювана достовірність в цьому контексті неоднозначна та залежить від багатьох чинників, серед яких режисерські спостереження відіграють ключову роль.

Режисерські спостереження можуть бути ключовим фактором формування образу реальності. Це спостереження може відображати глибоке розуміння режисера подій, його власні переживання і погляд на суспільні явища. Такий підхід дозволяє створити особливу «об'єктивність», яка надає фільму індивідуальності, а глядачам – можливість побачити реальність через призму одного погляду, який відкриває нові шари й відтінки значення.

Дослідження цього аспекту може виявити, яким чином режисерське спостереження допомагає суттєво зблизити реальність та її відображення на екрані, підкреслюючи одночасно об'єктивність і суб'єктивність сприйняття.

Режисер, виступаючи як посередник між подіями та глядачем, відображає своє власне бачення подій та осмислює їхнє значення, роблячи фільм більш вірогідним та особистим для аудиторії. Це підкреслює важливість ролі автора як об'єктивного спостерігача й тлумача реальності в документальному кіно.

Неігрові фільми виконують не лише роль історичних документів, але й активно впливають на глибокі процеси суспільного розвитку та сприйняття реальності. Саме в цьому контексті важливим є розгляд режисерських спостережень як інструменту, який формує достовірне сприйняття подій через особисту точку зору автора.

Відомий американський режисер Еррол Морріс створює неординарні документальні фільми, які відкривають нові шляхи сприйняття реальності. Режисер у своєму фільмі «The Thin Blue Line» (1988) занурює глядачів у глибокі роздуми про роль режисера як творця образу реальності.

Так, І. Гавран та М. Ботвин (2020 с.16) у статті «Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі» зазначають: «документальне кіно розширює обрії свого впливу на глядача різноманітними тематиками та образами». Документальне кіно не може претендувати на абсолютну об'єктивність. Сама природа створення фільму включає в себе вибір, редакцію, виокремлення певних аспектів. Факт, що документальне кіно є «збіркою суб'єктивних поглядів», підкреслює те, що кожен режисер має власний особистий погляд на події,

який відображається в структурі й змісті фільму.

Доцільно зауважити, що режисерське спостереження впливає на образ реальності в документальному кіно. «В епоху глобалізації інформаційний потік суттєво вплинув на те, як люди спілкуються, взаємодіють і отримують доступ до подій, які відбуваються», – вважають автори статті «Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа» Людмила Демет'єва та Дар'я Сукова (2023, с.10). Розглядаючи фільм як сукупність суб'єктивних поглядів, можна побачити, як режисери впливають на наше сприйняття світу через власні переживання, точку зору та вибір тих деталей, які вони вважають важливими, а також відображають суб'єктивний погляд на події і те, як вони сприяють формуванню цілісного та інформативного наративу.

Унікальний характер документального кінематографа полягає в його здатності трансформувати реальність в образ, залишаючись при цьому вірним подіям та фактам. Відомий кінорежисер і педагог Майкл Рабігер (Rabiger, 2009) у своїй книзі «Режисура документального фільму» глибоко розглядає важливість режисерського спостереження в процесі створення документальних фільмів.

Серцевиною режисерського спостереження є уважне сприймання навколишнього середовища, подій та персонажів. Як стверджує М. Рабігер (Rabiger, 2009, р.92), «режисерське спостереження є ключовим фактором для збору матеріалу та пізнання сутності теми». Воно дає режисеру можливість вловлювати нюанси, емоції та деталі, які не завжди можуть бути відтворені в текстовій формі. Результат

татом цього процесу є більш глибоке й повне відображення реальних подій.

М. Рабігер (Rabiger, 2009, р.92) також підкреслює, що режисерське спостереження – це не просто зафіксоване сприйняття, а й активний взаємодія з навколишнім світом. Він зазначає, що режисер повинен «поглиблюватись у події», знаходити спільні моменти з персонажами, розуміти їхні мотиви та прагнення. Така взаємодія створює особистий зв'язок між творцем та об'єктом дослідження, що, своєю чергою, забезпечує більш відкрите та вірне представлення реальності.

Резонансність режисерського спостереження відчувається в кінцевому продукті – документальному фільмі. М. Рабігер (Rabiger, 2009, р.92) підкреслює, що «режисер повинен вміти виразно передавати те, що він відчуває». Це вміння транслювати власні емоції та спостереження робить фільм живим, автентичним та довірливим для глядача.

Неігрове кіно визнане не лише засобом розповіді про реальність, але й засобом аналізу, інтерпретації та порушення суспільних питань. У цьому контексті розгляд режисерських спостережень стає надзвичайно актуальним, оскільки вони грають важливу роль у формуванні документального наративу.

Відомі соціологи Жан-Енн Сазерленд та Кетрін М. Фелті (Sutherland and Feltey, 2013, р.214) у своїй праці «Кінематографічна соціологія: Соціальне життя у фільмі» наголошують на важливості ролі режисера в трансформації реальних подій в кінематографічний наратив. Автори стверджують, що «дії режисера мають велике значення для створення аутентичного враження про дійсність». Вони зазначають, що режисерське спостереження спрямоване на створення вірогідного, реалі-

стичного зображення подій, що відбуваються перед об'єктивом камери.

Поглиблюючи це міркування, Жан-Енн Сазерленд та Кетрін М. Фелті (Sutherland and Feltey, 2013, р.214) вказують на те, що режисерське спостереження є «важливим компонентом аналізу реальних подій та їх відтворення у формі фільму». Відбір та виокремлення конкретних деталей, моментів, реакцій персонажів дає змогу режисерам створити враження повноти і повсякденності реального життя.

Серед ключових аспектів, які підкреслюють автори, є «здатність режисера побачити суть історії в особливих рисах кожної ситуації» (Sutherland and Feltey, 2013, р.214). Це означає, що режисерське спостереження вимагає вміння розпізнавати й виділяти ключові елементи, які розкривають глибину та значущість реальних подій. Рішення творця фільму щодо того, як представити події, впливають на сприйняття аудиторією, визначаючи реальність і цілісність кінематографічного наративу.

Документальне кіно завжди було механізмом для фіксування й відображення реальних подій та суспільних явищ. Однак важливо розглядати це як процес вибору й трансформації реальності через призму режисерських спостережень. Відомі автори Келлі Андерсон та Мартін Лукас (Anderson and Lucas, 2016, р.34) у своїй книзі «Документальний голос і бачення: креативний підхід до нон-фікшн медіа виробництва» звертають увагу на сутність режисерського спостереження в контексті документального кіно. На їхню думку, спостереження – це процес, що допомагає «розкривати й осмислювати реальні події через власні очі та камеру». Це підкреслює активну роль режисера як спостерігача, аналітика та переказувача подій.

К. Андерсон та М. Лукас (Anderson and Lucas, 2016, р.34) вважають, що режисерське спостереження – це «важлива частина підготовки до створення документального фільму», яка включає не лише фіксацію образів та подій, а й занурення в їхній контекст, розуміння їхньої значущості та впливу на глядачів, а відтак режисер повинен бути глибоко зануреним у реальність, яку він створює на екрані.

Важливим аспектом, який відзначають автори, є здатність режисера до адаптації до змін у середовищі та ситуаціях. Вони стверджують, що «режисерське спостереження залежить від режисерської гнучкості та відкритості до непередбачуваного» (Anderson and Lucas, 2016, р.34). Ця гнучкість дає змогу реагувати на нюанси, які можуть збагатити реальний зміст фільму. Авторі акцентують на активній ролі режисера як спостерігача, аналітика й творця наративу, який перетворює реальність у візуальну історію.

Документальне кіно, як важлива гілка кінематографії, допомагає нам розкрити реальність через призму спостережень та інтерпретації режисера. Один із видатних теоретиків документального кіно Б. Ніколс (Nichols, 2017, р.24) у книзі «Вступ до документального кіно» висвітлює сутність режисерського спостереження та його роль у формуванні образу реальності в документальних фільмах. Дослідник слушно зазначає: «кожен документальний фільм є інтерпретацією світу, яку здійснює його режисер». Ця інтерпретація базується на виборі, об'єднанні та відображенні різних аспектів реальності. Режисерське спостереження дозволяє відчувати особливу перспективу режисера та його співчуття до теми. Далі автор підкреслює, що «кожний документаліст

має погляд, особистий стиль та спосіб привернення уваги до своєї теми» (Nichols, 2017, р.24). Режисерське спостереження стає ключовим моментом у формуванні цього погляду та стилю. Це не просто фіксація подій, а й вибір та підсумкове відтворення того, що є важливим для режисера та аудиторії.

Один із важливих аспектів, на який звертає увагу Б. Ніколс (Nichols, 2017, р.25), це «відчуття часу», яке режисер може передати через своє спостереження. Дослідник наголошує на тому, що документальний фільм може «перенести глядача назад у часі або, навпаки, показати проміжок історії як щось миттєве» (Nichols, 2017, р.25). Такий метод визначає темп і ритм фільму, впливаючи на сприйняття часового аспекту подій.

Роль документального кіно у формуванні сприйняття реальності в сучасному світі не може бути переоцінена. Один із ключових аспектів цього процесу – це режисерське спостереження, яке визначає те, як ми бачимо та розуміємо події, що розгортаються на екрані. В книзі «Теоретизування документального кіно», М. Ренов (Renov, 2012, р.3) зазначає, що документальне кіно «прагне відтворити життя, події та людей з акцентом на їхню дійсність». Це вимагає від режисера не лише фіксації подій, але й активного сприйняття їхнього контексту і значущості. У такий спосіб режисерське спостереження, допомагає створити об'єктивний й водночас суб'єктивний погляд на реальність.

Як стверджує М. Ренов (Renov, 2012, р.3), «режисерське спостереження відображається в унікальному стилі, виборі тем і кути погляду, які роблять кожен документальний фільм відмінним». Це підкреслює індивідуальний внесок режисера в творчий процес,

його специфічний погляд на події, що відбуваються. Такий метод допомагає змодельовувати дійсність відповідно до особистого бачення режисера. Водночас автор наголошує, що «документальний фільм ніколи не може бути абсолютно об'єктивним» (Renov, 2012, р.6). Це означає, що режисерське спостереження завжди має суб'єктивний елемент, пов'язаний з поглядом режисера на світ. Саме через цей погляд документальний фільм набуває глибини та контексту.

У сучасному документальному кіно, де акцент робиться на наявності вагомого внеску в створення живого й імпресивного нарративу, інтерв'ю стає ключовим інструментом для досягнення більшої глибини та реалізму. Інтерв'ю не тільки дозволяє аудіовізуальному мистецтву проникнути в глибокі роздуми героїв, але й створює можливість для взаємодії між ведучим та персонажами.

Інтерв'ю, як зазначає Стейнар Квале (Kvale, 1996, р.144) в книзі «Інтерв'ю: за провадження якісного дослідницького інтерв'ю», є «важливим джерелом збору даних». У контексті аудіовізуального мистецтва інтерв'ю відіграє важливу роль у зборі інформації та діалозі з героями. Цей процес дозволяє режисерам заглибитись у внутрішній світ персонажів, їхні думки, почуття й мотиви.

Однак інтерв'ю в аудіовізуальному мистецтві виходить далеко за межі простого опитування. Як відзначає Майкл Ренов (Renov, 2012, р.21) у книзі «Теоретизування документального кіно», інтерв'ю є «взаємодією між ведучим та героями, де створюється спеціальний простір для спілкування, в якому можливе розкриття глибинних емоцій та ідей». В такому контексті процес стає платформою, де герої

можуть розповісти свої історії не тільки словами, але й через жести, міміку й вирази обличчя.

Спілкування між ведучим та героями допомагає відкрити нові шари реальності. Інтерв'ю створює можливість виявити ті аспекти, які можуть бути приховані за поверхнею подій. Розмова відкриває нам можливість зрозуміти мотиви дій персонажів, їхні реакції на події та сприяє створенню глибшого нарративу.

О. Левченко та О. Білан (2023, с.21) у статті «Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану» зазначають: «Варто не ставитися до людини виключно як до джерела інформації щодо травмуючої події». Водночас дослідниці наголошують на важливості підходу до інтерв'юваних осіб та потребі враховувати не лише фактичні дані, але й гідність і емоційний стан осіб, які поділилися своєю історією. Такий гуманістичний підхід до інтерв'ю може не лише забезпечити високу достовірність отриманих матеріалів, але й допомогти відновити гідність осіб, які пережили важкі життєві обставини.

Ведучий, за допомогою своїх запитань та реакцій, може впливати на сприйняття глядачів реальності. Відкриті розмови з героями допомагають створити довірливу атмосферу, що сприяє повнішому сприйняттю реальних подій.

Фільм «Citizenfour: Правда Сноудена» (2014) Лаури Пуонтрел є важливим прикладом використання інтерв'ю для досягнення об'єктивного відображення подій. У цьому фільмі розкривається історія Едварда Сноудена через глибокі бесіди з ним, що дозволяє глядачам зрозуміти його мотивацію та дії.

Варто наголосити, що засоби аудіовізуального мистецтва, такі як інтерв'ю, дозволяють розширити межі та можливості документального кіно. Взає-

модія між ведучим та героями, відкриття через інтерв'ю, допомагає зблизити аудиторію з реальними подіями, створюючи живий та емоційно насичений образ світу.

Сьогодні аудіовізуальне мистецтво відіграє важливу роль у висвітленні та аналізі соціальних і політичних проблем. Однією з актуальних тем, яка стала об'єктом уваги в сучасному аудіовізуальному мистецтві, є протидія війні. Відомий американський художник і теоретик Грегорі Шоллет (Sholette, 2010, р.223) у своїй книзі «Темна матерія: Мистецтво та політика в епоху культури підприємства» звертає увагу на важливість використання мистецтва як інструменту протиставлення війни та насильства. Вчений вважає, що «мистецтво може бути дієвим інструментом антивоєнної агітації та підтримки миру». Це вказує на те, що аудіовізуальне мистецтво, включаючи документальне кіно, може допомогти звернути увагу глядачів на наслідки війни та сприяти формуванню глибокого розуміння трагедій, до яких вона призводить.

Режисерське спостереження в документальному кіно в цьому контексті може бути ключовим елементом. Як наголошує Г. Шоллет (Sholette, 2010, р.223), мистецтво «може показати трагедію воєнного конфлікту через особисті історії, зворотний бік конфлікту, який не завжди помітний на поверхні». Режисер, через своє спостереження та вибір фокусу, може підкреслити гуманітарні наслідки війни, висвітлити історії звичайних людей, які потерпають від конфлікту.

Документальне кіно може долучитись до антивоєнної агітації, розкриваючи правдиву картину того, як війна впливає на життя людей та суспільство в цілому. Відбір подій та долей героїв може підкреслити гуманітарну сторону кон-

флікту, викликати емпатію та закликати до змін. Саме орієнтуючись на створення об'єктивного образу конфлікту, документальне кіно стає засобом протидії воєнній пропаганді. Фільми, які пропонують альтернативний погляд на війну, розкриваючи жертви і страждання людей, допомагають усвідомити справжню реальність подій.

Режисерське спостереження дозволяє глядачам відчутти присутність на місці подій, а відсутність заздалегідь скриптованого сценарію сприяє більш живому імерсійному сприйняттю, що дає змогу відтворити реальність подій через безпосередню присутність на місці подій. У цьому зв'язку варто згадати й фільм Джеймса Марша «Людина на канаті» (2008), у якому йдеться про виступ французького фантазера Філіппа Петі на мосту над торговим центром в 1974 р. і де з метою створення імерсивного досвіду для глядачів режисер вражаюче використовує архівні матеріали та спостереження.

## Висновки

Отже, важливість режисерського втручання у фокусуванні достовірності сприйняття реальних подій у документальному кіно являється важливим аспектом. Протидія війні, глибоке інтерв'ю та імерсивне режисерське спостереження створюють можливість передати об'єктивну та вірну картину реальності.

У сучасному документальному кіно режисерське спостереження дозволяє створити більш відкрите та зближене з реальністю сприйняття, в якому глядачі мають можливість зануритися у світ документальної реальності.

Як зазначають дослідники, документальне кіно ніколи не може бути абсо-

лютно об'єктивним. Суб'єктивний погляд режисера завжди присутній, і це дозволяє створити більш глибокий та багатогранний образ подій, а також відчуття присутності на місці дії.

Інтерв'ю, як необхідний елемент документального кіно, допомагають розкрити внутрішній світ героїв та підкреслити їхні мотиви й думки. У такий спосіб поглиблюється взаємодія глядацької аудиторії з героями, а також повніше розкривається картина реальності.

Усі ці аспекти демонструють важливість ролі режисерського спостереження у формуванні достовірного сприйняття реальності в сучасному документальному кіно. Від обрання кадрів до проведення інтерв'ю режисер має можливість зробити події більш доступними та відчутними для глядачів. Вказаний метод забезпечує вагомий внесок у формування наративу, який розкриває реальну картину навколишнього світу.

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О. та Чайковська, В., 2020. Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- 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>
- Дементьєва, Л. та Сукова, Д., 2023. Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (1), с.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>
- 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*, [e-journal] 6 (2), с.177-185. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289286>
- Левченко, О. та Білан, О., 2023. Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (1), с.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>
- Anderson, K. and Lucas, M., 2016. *Documentary Voice & Vision: A Creative Approach to Non-Fiction Media Production*. [e-book] New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315758428>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17(33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Dickerson, A.V., 2012. *Nothing but the truth and the whole truthiness: examining markers of authenticity in the modern documentary*. Master's Theses. [online] San José State University. Available at: <[https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses/4128](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/4128)> [Accessed 30 April 2024].



- Kvale, S., 1996. *Interview Views: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Medvedieva, A. and Kuksa, V., 2024. Editing as a Creative Director's Method in Modern Audiovisual Culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.42-50. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302760>
- Nichols, B., 2017. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rabiger, M., 2009. *Directing the Documentary*. London: Focal Press.
- Renov, M., 2012. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Sholette, G., 2010. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press.
- Sutherland, J.A. and Feltey, K. eds., 2013. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications.

## REFERENCES

- Anderson, K. and Lucas, M., 2016. *Documentary Voice & Vision: A Creative Approach to Non-Fiction Media Production*. [e-book] New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315758428>
- Bezruchko, O. and Chaikovska, V., 2020. Osoblyvosti vtilennia rezhyserskoho zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezhenni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Dementieva, L. and Sukova, D., 2023. Vplyv feikovykh novyn ta dezinformatsii v audiovizualnykh media [Impact of Fake News and Disinformation in Audiovisual Media]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279226>
- Dickerson, A.V., 2012. *Nothing but the truth and the whole truthiness: examining markers of authenticity in the modern documentary*. Master's Theses. [online] San José State University. Available at: <[https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses/4128](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/4128)> [Accessed 30 April 2024].
- Havran, I. and Botvin, 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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
- Kotliar, S. and Kuzmenko, Ya., 2023. Kino ta serialna produktsiia yak rezultat spivpratsi rezhysera ta produsera [Film and Series Production as a Result of Collaboration Between Director and Producer]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (2), pp.177-185. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289286>

- Kvale, S., 1996. *Interview Views: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Levchenko, O. and Bilan, O., 2023. Televiziina zhurnalistyka v umovakh voiennoho stanu [TV Journalism under Martial Law]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>
- Medvedieva, A. and Kuksa, V., 2024. Editing as a Creative Director's Method in Modern Audiovisual Culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.42-50. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302760>
- Nichols, B., 2017. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rabiger, M., 2009. *Directing the Documentary*. London: Focal Press.
- Renov, M., 2012. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Sholette, G., 2010. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press.
- Sutherland, J.A. and Feltey, K. eds., 2013. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications.

## DIRECTOR'S OBSERVATION AS A FOCUS OF AUTHENTICITY OF REAL EVENTS PERCEPTION IN CONTEMPORARY DOCUMENTARY CINEMA

Roman Shyrman<sup>1a</sup>, Bohdana Musevych<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Associate Member  
of the National Academy of Arts of Ukraine;

email: rom\_nat@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0057-8078

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;

email: musevi4ka@gmail.com; ORCID: 0009-0002-9504-2627

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to find out the role of the director's observation in the authenticity of the perception of actual events in contemporary documentary films. **Research methodology.** The article uses the following methods: analytical – to understand publications on contemporary documentary theory, works by well-known theorists and practitioners; empirical – to study the use of director's observation in creating an anti-war narrative; communicative audience analysis – to identify viewers' reactions and responses to documentaries, which allowed us to explore how viewers perceive certain narratives in them and how this can affect their perceptions of global issues. **Scientific novelty.** The study analyses for the first time the role of the director's observation as a tool for achieving authenticity in the perception of real events in contemporary documentary cinema, including the impact of interviews as a tool for revealing the inner world of the protagonist and identifying the role of the observation method in creating an anti-war narrative. The article expands the horizons of understanding contemporary audiovisual art and the contribution of the director's observation to contemporary documentary practice. It clarifies the specifics of using these methods in the context of modern challenges and cultural changes. **Conclusions.** The director's observation is identified as a key tool that helps to focus the authenticity of the perception of real events in contemporary documentary cinema. The study of the role of the observation method has shown that objectivity in contemporary documentary cinema is a difficult task due to the subjective point of view of the director. Still, this subjectivity can create a richer, more emotional narrative that is more open to the representation of reality. By analysing the approaches and views of well-known theorists and by examining examples from audiovisual art, the article shows the importance of the director's observation as a tool that helps bring the viewer closer to the reality of events and also establishes the role of interviews in exploring the inner world of characters.

**Keywords:** director's observation; authenticity; documentary film; interview; recording



DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.319012  
UDC 778.53:791.62.097]:72.012.8

## SPECIAL FEATURES OF FILMING TELEVISION PROGRAMMES IN THE INTERIOR

Khrystyna Batalina<sup>1ab</sup>, Dmytro Shatilo<sup>2b</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Cinema and Television Arts;  
e-mail: kostuk.kristina@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8572-2536

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: shatilodimashatilo@gmail.com; ORCID: 0009-0004-3408-0210

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>b</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

---

### Keywords:

interview;  
shooting;  
interior;  
composition;  
light;  
authenticity;  
novelty

---

### Abstract

**The purpose of the research** is to examine the distinctive characteristics of the process of filming television programmes in the interior and their impact on visual art and audience perception. In order to gain insight into the crucial elements that shape the quality of the resulting television content, this study will investigate the use of light, shot composition and mise-en-scène. Furthermore, this study will examine the factors that influence the choice of interior locations for filming, including financial constraints, availability of resources and equipment, and the specifics of the programme content itself. **Research methodology.** The following methods were employed: a theoretical approach was used to analyse existing scientific literature and publications within the field of media studies. This enabled the concepts that reveal the essence and functionality of camera crews filming television programmes to be systematised and organised. The empirical method was employed to conduct practical research, collect data and conduct interviews with experts. The resulting data was then processed and analysed to study the impact of these programmes on the audience and their perception. The system-analytical method was used to analyse the relationships between various elements of authoring television programmes and their effect on viewers. **The scientific novelty.** The article presents a novel scientific contribution to the field. The study emphasises the necessity of comprehending and considering these elements for professionals producing television programmes and visual arts. It also identifies potential avenues for enhancing the quality of television content and optimising its impact on the audience, ultimately determining the programme's success. **Conclusions.** The study highlights the necessity for further advancement and enhancement of knowledge in the domain of television programme production within interior settings. Examining the author's programmes illustrates the significance of lighting and

shot composition for creating premium television content. A comprehensive comprehension of the constraints and prospects of interior filming is a pivotal element in enhancing its quality and impact on viewers.

**For citation:**

Batalina, K. and Shatilo, D., 2024. Peculiarities of cameraman shooting of television programs in interiors. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 7 (2), pp.300-314.

**Problem statement**

The filming of television programs in interior settings presents several aspects related to lighting, frame composition, and mise-en-scène that impact the visual artistry and viewer perception. These characteristics become essential features in creating high-quality television content and require the attention of professionals in the fields of television production and visual arts. Factors determining the selection of interior filming locations, including financial constraints, resource and equipment availability, and program content specifics, also influence the quality and perception of television content.

**Recent research and publications analysis**

In his book *Cinematography: Theory and Practice Image Making for Cinematographers and Directors* (2016), Blain Brown emphasises the importance of good composition for viewer perception and attention control and focuses on lighting and frame composition.

In his book *The Filmmaker's Eye. Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition* (2022), Gustavo Mercado highlights the importance of choosing the correct focal length and camera placement to create a relationship between the character and their environment. He argues that this helps emphasise the interior's importance and connects the character and the space.

Oleksandr Bezruchko, Iryna Gavran, Nadia Korablova, Svitlana Oborska, and Hanna Chmil in the article "Stage Costume as an Important Element of the Subject Environment in Cinema and Theatre" (2024) and Oleksandr Bezruchko, Galyna Pogrebniak, Nadia Korablova, Svitlana Oborska, Hanna Chmil in the article "The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture" (2024) explored the importance of stage costume decoration in audiovisual arts and production. They emphasise that this helps emphasise the importance of the interior and creates a connection between the character and the room.

John Jackman (2010) and Alla Medvedieva, A. and Oleksandra Rosliakova "Peculiarities of Using Lighting in the Process of Film Shooting" (2023) have pointed out that creating great lighting requires creativity and flexibility in real-world conditions.

Harry Box (2010) has indicated the importance of contrast between light and shadow for creating volume and depth in the image.

Steven Asher and Edward Pinkus (2019) emphasised that fewer lights can facilitate preparation and filming and provide comfort for actors. They also point out that framing can be seen as a way to control the viewer's attention, directing them to specific elements in the frame.

Joseph V. Mascelli's (1998) research in his work "The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques" focuses on the importance of choosing the

right camera angles and frame size to influence viewer perception. His work also emphasises the importance of the background in the frame.

Svitlana Kotliar, Volodymyr Mykhalov, and Dmytro Pereiaslavets, in the article "Cinematography and Modern Media" (2022), highlighted the importance of using different levels of lighting to create visual appeal and manage viewer attention.

David Bordwell and Kristin Thompson (2008) noted that framing determines which elements are included in the episode and how they are framed. It can be vast if the entire plot space is contained in the frame or narrow, focusing on specific details.

Michael Rabiger and Mick Hurbis-Cherrier analysed the impact of movement on frame composition and considered how the eye perceives moving and static composition. Michael Rabiger and Mick Hurbis-Cherrier (2020), in their book *Directing: Film Techniques and Aesthetics*, emphasise the importance of production design in creating a film.

According to Robert Solo's research in psychology, viewers analyse images based on specific cues, and this process can be influenced by the movement of characters, the camera, sound, editing, and the film's structure (1994).

André Bazin (1978) believed that shots with deep focus give the viewer more freedom of perception, allowing their gaze to travel across the screen.

In his book "Television Production Handbook", Herbert Zettl (2006) discusses different lighting methods for different program genres. He emphasises that lighting dramatically impacts the look and mood of scenes and actors, and it is essential to use it properly to achieve visual goals.

Among the publications of recent years, it is worth highlighting the research

of J. Maschell (2005), H. Zettl (2006), M. Rabiger and M. Hurbis-Cherrier (2020), B. Brown (2016), and G. Mercadal (2022), which investigated various aspects of interior filming and the specific features associated with creating interior scenes.

D. Bordwell and K. Thompson (2008), H. Bochs (2010), D. Schaefer and L. Salvato (2013), B. Brown (2016), S. Asher and E. Pincus (2019) focused on the importance of lighting and frame composition for influencing the viewer's perception and emotional content.

**The purpose of the article.** This study analyses and reveals the specific features of filming television programs in interior settings. It focuses on aspects such as lighting, frame composition, and mise-en-scène, as well as their impact on visual artistry and viewer perception. The study also emphasises how these features become essential aspects of creating quality television content and require attention from professionals in television production and visual arts. It also examines the factors that determine the choice of interior locations for filming, such as financial constraints, resource and equipment availability, and program content characteristics, and their impact on the quality and perception of television content.

### Main research material

Creating interior scenes in film and television presents a distinct set of challenges and considerations. This topic holds significant relevance for several reasons. While location shooting has gained traction in the 21st century, many programs still necessitate interior filming. This can be attributed to budgetary limitations, resource and equipment constraints, or the specific content demands of the program itself.

Interior filming offers the opportunity to develop unique programs with distinct styles and atmospheres, which is not achievable in more traditional television formats. Additionally, it grants more significant control over the final product's quality by manipulating lighting, sound, and composition.

Lighting in interior filming plays a crucial role in shaping visual appeal and atmosphere. In his book *Television Production Handbook*, Herbert Zettl (2006, p.158) observes: "In the news, comedy, and game shows, actors and sets are frequently illuminated brightly, with minimal facial shadows. However, crime dramas and dramatic series may employ deep shadows on actors' faces, extensive use of shadows, and even colour effects that occasionally distort the visual appearance".

For instance, within the author's research domain, it is frequently observed that video productions, particularly on sets, lack sufficient space, time, and personnel to achieve cinematic lighting quality. Lighting time is often severely limited, leaving the sole option to flood the studio or location with bright, diffused light, regardless of the event's nature. While this approach might satisfy the technical requirements of the camera and camera operator, it often falls short of the production's aesthetic needs. A dramatic scene in a dark alleyway loses its conviction if bathed in even, soft light. Conversely, events like news broadcasts, interviews, or CEO speeches do not necessitate elaborate lighting. In such cases, even lighting suffices (Zettl, 2006, p.158).

Light is crucial in cinematography, creating appropriate illumination, emphasising the scene's mood, highlighting key objects, and evoking the desired atmosphere.

John Jackman (2010, p.97), in his book *Lighting for Digital Video and Television*,

underscores the importance of "creativity and flexibility" as key elements in achieving adequate lighting in practical settings.

The selection of lighting, from the cameraman's perspective, is influenced by several key factors. Firstly, genre and content play a pivotal role. News broadcasts, for example, may utilise bright, even lighting to enhance clarity and detail visibility, while dramatic series might employ soft, moody lighting to accentuate emotional scenes. Secondly, lighting contributes to creating depth and space within the frame. Mixing various light sources, such as key, fill, and accent lights, highlights objects in the foreground and background, establishing a sense of realism and depth. Further, cinematography lighting serves to create mood and emphasise emotions. Warm light tones evoke a cosy and romantic atmosphere, while cool tones can generate a more tense or mysterious scene.

Light in interior filming constitutes a powerful tool, crafting a rich and emotional atmosphere, emphasising the individuality of objects, and enhancing the image's depth. Understanding the physics of light and its interaction with objects is crucial to achieving optimal indoor lighting results. Additionally, meticulous planning and utilisation of appropriate equipment and technology play a key role in achieving the desired effect and atmosphere aligned with the genre and content of the media content. In confined spaces with limited light availability, the camera operator must devise optimal solutions to create the desired atmosphere and highlight key elements of the scene.

The selection and placement of light sources are significantly influenced by several factors, including the room's size, shape, colour, and the presence and orientation of windows. Experimenting with various types of light sources allows for

the creation of diverse effects and ensures high-quality filming.

For instance, larger spaces often necessitate more light to achieve adequate illumination, whereas smaller spaces might benefit from more directional light. The room's shape also dictates the light sources' optimal placement and orientation. Dennis Schaefer and Larry Salvato (2013, p.135), in their book *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, cite Bill Freaker, who emphasises the impact of room colour: "The room's colour and the colours reflecting off the walls create reflections on the faces. You can achieve good skin tones by raising the key light to the optimum level, keeping it there, and setting the exposure for that key light".

Furthermore, O. Bezruchko and A.-N. Manuliak (2019, p.213), in their article "The Impact of Colour on the Audience of Interactive Television," posit that "colour harmony in the perception of the viewer is not a reflection of objective reality, but rather reflects a developing aesthetic consciousness. Colour in television programs enhances the perception of audiovisual works as part of their artistic solution".

The colour of light additionally influences the perception of objects and their shapes.

Cinematographer H. Box (2010), in his book *Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution*, analyses the impact of mood and tone on emotional content, exploring methods to achieve desired effects. For instance, within his research domain, Box H. (2010) observes how camera and lighting specialists can manipulate any scene based on narrative demands, imbuing it with a range of emotions, be it fear, beauty, menace, or any other desired mood, through the strategic use of lighting, lens, and camera.

Using different lighting levels helps to highlight objects and create visual interest. Additional light sources illuminating individual objects or areas help control the viewer's attention. David Bordwell and Kristin Thompson (2008, p.150) note in their book *Film Art: An Introduction*: "In cinematography, lighting shapes the composition of the frame, directs the viewer's attention, and emphasises textures. Light and dark areas create tension and draw attention to key objects. Lighting plays a role in revealing details and gives aesthetic power to images".

Planning the placement of fixtures and using additional elements, such as filters and smoke, can also create specific effects and moods. The placement of light sources should be carefully considered to ensure optimal visibility for the lighting technician and other crew members. Steven Ascher and Edward Pincus (2019, p.1325) note in their book *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*: "As a general rule, the less light you need, the faster your lighting setups will be. This means you will spend less time preparing and adjusting your lighting sources". In the field of cinematography, it has also been observed that using less light can provide more comfort for actors and participants in the filming. Bright or excessive lighting can be exhausting, so ensuring comfortable conditions during filming is essential.

The set and decoration also play a significant role in creating the mood and visual appeal of the program. The selection of appropriate furniture, decoration, and colours helps to achieve the desired effect. In addition, details that add visual interest can emphasise the scene's context.

Herbert Zettl (2006, p.355) emphasised: "The television camera observes detailed but simple decor from different distances.



Understanding the concept of the program, communicating with the director, and creating a spatial environment helps to ensure a realistic look and optimal communication.

Michael Rabiger and Mick Hurbis-Cherrier, in their book *Directing: Film Techniques and Aesthetics* (2020, p.112), focus on two crucial aspects of filmmaking. First, the production designer plays a pivotal role in planning the film's visual style from the initial reading of the script. They strive to create a visual design that reflects the screenplay's characters, moods, and complexities. This encompasses creating an entire world with all its elements, such as characters, costumes, sets, furniture, props, and colour schemes.

Second, lighting significantly impacts how the sets are displayed on the screen, making collaboration with the cinematographer of paramount importance during the planning stages of the shoot. In cases of limited budget, utilising real locations instead of a studio set becomes a viable option. Therefore, it becomes crucial to consider each location's theme and mood and the message it intends to convey. The author posits that it is necessary to consider how to light each set and select appropriate props and the objects surrounding the characters: "The characters' clothing plays an important role in their characterisation, and its changes from scene to scene should be consistent. Additionally, it is worth considering the colour palette and its progression, which will contribute to developing the film's theme" (Rabiger and Hurbis-Cherrier, 2020, p.112).

The frame and composition correlate with other aspects of the filming process, such as lighting and set design, to create a harmonious image for the program. They enhance the scene's impact, emphasise its significance, and effectively convey information to the audience.

Blaine Brown (2016, p.48), in his book *"Cinematography: Theory and Practice Image Making for Cinematographers and Directors,"* notes: "A frame is more than just a picture – it is information. The importance of individual parts and the order of perception affect the viewer's perception. The order of perception is important because we do not perceive the image all at once".

In the modern world, visual art plays an important role in the perception and transmission of information. As noted by S. Kotlyar and V. Fedorenko (2018, p.16) in their article "Author's Program as the Face of Domestic Television": "Regardless of the rating and "format", an author's television program requires the presence of personalities who have "their" expressive face".

Frame composition and mise-en-scène in an author's program are key elements that help to create a clear and compelling impression on the viewer. The impact of frame composition and mise-en-scène in an author's program can be significant for the content, emotional perception, and aesthetic satisfaction. In each field of art, the concepts of frame composition and mise-en-scène acquire their characteristics, considering the artistic and ideological tasks, the specifics of expressive means and the technology of creating works.

According to Joseph V. Mascelli (1998, p.135) in his book *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*, the author states: "Composition is the arrangement of pictorial elements to create a unified, harmonious whole".

The composition of the frame is formed at each stage of media product creation, starting from the development of the director's concept, where the visual and editing solution of the video frame episodes is determined, continuing on the set, where

the frame is selected, the *mise-en-scène* is built, lighting is developed, and shooting is carried out, and ending with the film editing process, when the film's images and its artistic style are specified and finalised.

In an author's program, the composition of the frame includes the arrangement of objects, perspective, camera angle, distance between objects, and their relationship to the frame. The creator can freely manipulate these elements to achieve a particular visual effect or emotion. For example, symmetry can create an impression of harmony or balance, while an asymmetrical composition can emphasise tension or dynamism.

Blaine Brown (2016, p.106), in his book *Cinematography: Theory and Practice Image Making for Cinematographers and Directors*, notes: "Good composition reinforces the way the mind organises information. In some cases, it can consciously oppose the way the combination of eye and brain works".

Frame composition and angle are essential aspects of creating an image or video frame. They determine how objects and elements are arranged in the frame space, including the choice of angle, framing, placement of primary and secondary objects, and using lines and shapes. Choosing the right angle can significantly change the viewer's perception and emotional response to the image.

Steven Ascher and Edward Pincus (2019, p.39), in their book *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*, state: "Framing can be seen as a way of controlling the viewer's attention: directing it to certain elements in the frame, excluding others, and creating a visually satisfying image".

The angle reflects the perspective from which the observer perceives the image. For example, a high angle can create an

impression of grandeur or passivity, while a low angle can convey power and drama. The eye-level angle is the most natural; every day, it reflects the image from the observer's level. The angular side, in turn, creates an unexpected effect and can distort the shapes and proportions of objects.

In addition to the angle, framing determines which elements of the image are included in the episode and how they are framed. Framing can be broad, where the entire plot space fits into the frame, or narrow, focusing on specific details. David Bordwell and Kristin Thompson, in their work "Film art: An introduction" (2008, p.150), note: "The film frame is like an artist's canvas: it needs to be filled, and the viewer needs to be told what to pay attention to (and what not to)".

The author can use various composition methods to create a harmonious, engaging, and compelling image. These methods include the rule of thirds, the golden ratio, and the use of depth of field. Choosing the appropriate angle and composition can significantly improve the perception and aesthetics of the frame, as well as help the author convey their ideas and message to the audience.

The placement of objects in the frame is an essential aspect of composition. Choosing the location of primary and secondary objects can determine their weight and interaction in the frame. The rule of thirds is often used, which divides the frame into an imaginary grid with horizontal and vertical lines. Placing the main objects at the intersection points of these lines and using empty space in front of or behind the main object can create a harmonious and balanced composition. Another composition technique is the golden ratio. It is based on using Fibonacci proportions, which are considered pleasing to the eye. The golden

ratio can help create a harmonious composition where the main objects are positioned according to these proportions.

Cinematographers Michael Rabiger and Mick Hurbis-Cherrier (2020, p.112), in their work "Directing: Film Techniques and Aesthetics," examine the basic principles of composition, including internal and external composition, as well as the impact of movement on frame composition. For example, in his research field, the cinematographer analyses how the eye perceives a static composition and a composition that arises during movement. He also analyses the impact of static and moving composition on the eye's reaction, exploring such frame elements as lines and shapes (Rabiger and Hurbis-Cherrier, 2020, p.112).

Lines and shapes also affect the perception of the frame. Lines can create rhythm, direction, and depth in an image. For example, vertical lines can create an impression of stability and power, horizontal lines can create calmness and balance, and diagonal lines can create dynamism and tension. The shapes of objects, such as circles, rectangles, and triangles, can also affect the perception of the frame, creating a certain mood or highlighting certain elements. The use of these composition techniques helps the author create a harmonious, engaging, and compelling image that will interest and engage the viewer.

Research in the psychology of visual perception indicates that viewers scan an image-guided by specific landmarks. In cinematography, static visual cues "when and where to look" can be enhanced or weakened through the movement of figures or camera, soundtrack, editing, and the film's overall structure. Psychological studies described in the book *Cognition and the visual arts* by Robert Solso (1994, p.129) support this phenomenon.

In his book "Figures Traced in Light: On Cinematic Staging", David Bordwell (2005, p.150) explores how directors use aspect ratio, frame composition, and *mise-en-scène* to control the viewer's frame scanning.

In an author's program, *mise-en-scène* reflects the relationship between objects, characters, and the environment in the frame, creating captivating combinations. This relationship can manifest in the interaction of objects or characters with each other and the environment, which evokes various emotions and reveals aspects of the plot. The interaction between characters is an important aspect of *mise-en-scène*, which can be expressed through gestures, movements, mutual touches, and other forms of physical interaction. These elements, such as hugs or kisses, can convey feelings of love or closeness while conflicting positions and lack of physical contact can express hostility. *Mise-en-scène* can also reflect interpersonal relationships between characters, such as friendship, love, family ties, or conflicts. This can be conveyed through various elements that indicate closeness, trust, tension, or hostility, such as smiles, touches, cold looks, or averted positions. The author can use all of these elements of *mise-en-scène* depending on their intentions and goals. They help to create the desired effect and convey their ideas, relationships, and dialogues between characters and objects in the author's program.

Frame composition and *mise-en-scène* interact with each other, contributing to mutual reinforcement. These two aspects are of great importance for the viewer's perception. A successful frame composition lets you draw the viewer's attention to specific details and create an impression of depth and space.

Film critic André Bazin (1978, p.34) expressed the opinion that shots taken with a great depth of field and deployed in depth give the viewer more freedom of perception, compared to flat, less deep shots, the viewer's eye can freely move around the screen. However, film theorist and filmmaker Noël Burch has a different view, arguing in his work "Theory of Film Practice" (1981, p.34) that all elements in the film frame are perceived as equally important.

Interior filming also helps protect intellectual property by controlling the use of works and preventing their illegal distribution. This helps protect the rights of creators and the rights of consumers to quality television content.

Understanding and applying the principles of frame and composition is critical for successful indoor television filming. Using the right camera angles, effectively using space and perspective, and positioning cameras according to program goals create an engaging and dynamic visual image. Harmony between these elements helps to create a balanced and visually pleasing frame that matches the genre and mood of the program. Camera placement affects the look of the scene and conveys the necessary information. Camera angles, such as frontal, lower, or upper, add dynamism and highlight the features of the interior.

According to Joseph V. Mascelli (1998, p.65) in his book *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*, "using the right camera angles can be crucial to the viewer's perception: the size of the frame and the vantage point determine how much detail of the subject matter the viewer will see and from what perspective.". The author argues that special attention should be paid to the background and size of the room when

shooting, as these elements are of great importance (Mascelli, 1998, p.65).

For example, for interviews in news chronicles or other documentary filming, it may be necessary to use a close-up or a series of close-up shots from a distance or medium shot. In such cases, it is especially important to avoid background elements that can distract or upset viewers. The viewer should not be shown an unfamiliar background in a close-up when it consists of parts of signs, place names, posters, etc. Feeling the need to figure out what is in the background, the viewer may pay less attention to the subject. Fancy curtains or wallpaper designs can also be distracting, especially when they are prominent and visible in the background of a person's close-up. The most suitable backgrounds for such close-ups are neutral greys, pastels, or simple curtains, simple materials, according to Joseph V. Mascelli (1998, p.194).

Interiors can be divided into three categories: closed, semi-open, and open. Closed interiors with no windows, such as corridors, cinemas, underground metro stations, internal stairs, and other rooms without natural light, require artificial lighting, such as lamps, hidden lights, and chandeliers, to create a natural look lighting. Semi-open interiors with standard-sized windows include apartments, classrooms, shops, offices, and other rooms. The presence of windows requires mixed lighting for shooting in such an interior, including daylight from windows (5500 K) and artificial lighting from lighting fixtures with a colour temperature of 3200 K. This can complicate the camera operator's work. However, the use of appropriate technical methods allows for the achievement of high-quality results. Open interiors are rooms in which one or two walls from floor to ceil-

ing are glass, or there are no walls at all, and daylight predominates, for example, on the terrace. In such interiors, natural (daylight) lighting with a colour temperature of 5500 K and above prevails during the day.

When choosing an object for shooting, we need to find the moment when the interior lighting is most expressive during the sun's movement. Parts of the walls opposite the windows will be brighter than the shadow areas between the windows. Therefore, it is necessary to illuminate the shadow areas. To do this, you can use reflected lighting or electric lamps with a colour temperature of 5500 K. To preserve the expressiveness of the interior; it is essential to carefully select the frame composition, the focal length of the lens and angle, as well as to determine in what tone (light or dark) the shooting will be carried out.

Regardless of the chosen tone, the colour characteristics of objects (from lightest to darkest) should fit into the dynamic range of the camera's matrix. To revive the architectural space and avoid a static protocol image, you can use light spots, reflections and patterned shadows from windows and curtains. Gustavo Mercado, in his book *The Filmmaker's Eye. Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition* (2022, p.70) notes: "Using the correct focal length and camera placement plays an important role in the visual impression and conveying the connection between the character and the room in the shooting. This helps emphasise the interior's importance and create a feedback loop between the character and their surroundings".

At the same time, as in the landscape, the artist can contrast the tragedy of the hero and the calm, harmonious state of the interior, or the hero, in a joyful, happy-excit-

ed mood, enters a dirty, gloomy, disgusting room. The interior in the cinema can be perceived as an image or a symbol. The cameraman tries to convey the feeling of the interior through the eyes of the hero, who can be in different physical and psychological states. This leads to varying perceptions of the interior by both the hero and other characters. In addition, the camera angle can change depending on the characters' position, movement and action. All these elements add depth and variability to the visual perception of the interior in cinematography.

Quite often, the interiors where filming takes place are masterpieces of architectural creativity that are of museum value. Then, the cameraman's task becomes even more complicated: it is necessary to preserve and emphasise the creative findings of the architect completely. Lighting fixtures are usually installed behind columns, in doorways, behind existing corners and ledges. If the walls in the interior are white, the beams of some of the devices are directed at the walls that are out of camera range or at the ceiling, obtaining even filling light throughout the shooting space. These areas can be illuminated with beams of directed light that draw and add light spots to highlight the main elements of the composition. It is necessary to ensure that the main object, the light, reveals the volume well and emphasises the speaker's personality. At the same time, due attention should be paid to the second plan – there is also action and life there.

According to O. Priadka and Yu. Harnasha (2016, p.46) noted in their article "Accentuated Light and Shadow Lighting in the Technology of Screen Painting": "Any accentuated lighting effect that needs to be created always consists of two components – directed and reflected light in

different ratios. Sources of natural light also give directed light (sun), directed-scattered (sun in a haze with a small number of clouds) and scattered (sky on a cloudy day)".

Using the direction, character, intensity and shade of light, as well as the ratio of light fluxes, the photographer or cinematographer can not only convey the time of day and atmospheric state but, more importantly, create dramatic accents and more fully reveal the essence of the frame or scene (Priadko and Har-mash, 2016, p.46).

The first option is shooting using Windows. In this case, the windows and the space near them act as the background in the frame. The subject can sit with their back to the window or be shot at 3/4 turned to the camera. The light coming from the window is used as a backlight. The primary source of light illuminating the subject is the light from the camera. If the windows occupy a large part of the frame, the camera operator adjusts the aperture to reproduce the illumination outside the windows. Thus, to maintain the light balance, the light used to illuminate the subject must have a corresponding intensity that matches this aperture.

The second option is shooting along the windows. In this case, the light from the windows falls directly on people's faces, such as students sitting in a classroom. When the shooting point is near the wall where the board is located, and the students are facing the camera, daylight (5500K) from the windows mainly illuminates the scene. Electric lighting (3200K), which works from the camera, complements the illumination.

The third option is shooting using Windows. This approach is used when there is no need for artificial lighting, and we use only natural light that comes through

the windows. In this case, the shooting occurs in a natural environment, where daylight from the windows is the primary lighting source.

Shooting occurs in a natural environment in open interiors, such as rooms with glass walls from floor to ceiling or terraces.

## Conclusion

Developing and improving knowledge about shooting television programs indoors is necessary to improve the quality of television production and meet the needs of viewers for high-quality content. Essential aspects to consider when shooting indoors include space constraints, lighting, acoustics and sound design, set design and details, and camera movements and framing. Indoor shooting requires a creative approach and quality control to create the right atmosphere and convey the intended concept of the program.

Lighting plays a vital role in creating the mood and emphasising the emotional component of the program. Acoustics and sound design are essential for sound quality and audio transmission. Set design and details affect the creation of the atmosphere and the transmission of the message – camera movements and framing help to create visual expression and emphasise key moments of the program. Understanding and researching these aspects contributes to improving the quality of television content, protecting the rights of creators, and meeting the needs of viewers.

The development of knowledge about shooting television programs indoors contributes to the further development of television and the improvement of the effectiveness of television programs. Cine-

matographic lighting in the interior is an essential element of shooting television programs, as it affects the image's illumination, mood, volume and depth.

The use of different types of light sources and their location in the room helps to create a particular atmosphere and convey emotions according to the genre and content of the program. The choice of colour and contrast between light and shadow is also essential for creating the desired effect and influencing the audience. Planning the location of lighting fixtures and using the appropriate equipment is necessary to achieve professional shooting quality and increase the attractiveness of media content.

The composition of the frame and the angle in the author's program provide many opportunities for artists, directors and other creative professionals in terms of the viewer's perception. Understanding creative choices, their impact on the message and viewer perception, and the relationship between composition and angle helps achieve more expressive and compelling impressions through visual art. Thus, these elements of the author's practice contribute to creating a harmonious, engaging, and captivating image, influencing the perception, emotional reaction, and transmission of the message to the audience, ultimately ensuring the quality and attractiveness of television content.

#### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О. та Мануляк, А.-Н., 2019. Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2 (2), с.208-215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711>
- 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>
- Прядко, О. та Гармаш, Ю., 2016. Акцентоване світлотіньове освітлення в техноогії екранного живопису. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, [e-journal] 35, с.40-49. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158243>
- Ascher, S. and Pincus, E., 2019. *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*. New York: Plume.
- Bazin, A., 1978. *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper and Row.
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E-Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak, G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Bordwell, D. and Thompson, K., 2008. *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., 2005. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. London: University of California Press.
- Box, H., 2010. *Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution*. 4th ed. [e-book] New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080928081>

- Brown, B., 2016. *Cinematography: Theory and Practice Image Making for Cinematographers and Directors*. 3rd ed. [e-book] New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315667829>
- Burch, N., 1981. *Theory of Film Practice*. Translated: H.R. Lane. Princeton: Princeton University Press.
- Jackman, J., 2010. *Lighting for Digital Video and Television*. 3rd ed. [online] London: Focal Press. Available at: <<https://ia802705.us.archive.org/24/items/JohnJackman-2010-LightingForDigitalVideo-television/JohnJackman-2010-LightingForDigitalVideo-television.pdf>> [Accessed 10 August 2024].
- Mascelli, J., 1998. *The five C's of cinematography: motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Mercado, G., 2022. *The Filmmaker's Eye. Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*. 2nd ed. [e-book] New York: Focal Press. <https://doi.org/10.4324/9781315770857>
- Rabiger, M. and Hurbis-Cherrier, M., 2020. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. 6th ed. [online] New York: Routledge. Available at: <[https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781351186384\\_A38584730/preview-9781351186384\\_A38584730.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781351186384_A38584730/preview-9781351186384_A38584730.pdf)> [Accessed 10 August 2024].
- Solso, R., 1994. *Cognition and the visual arts*. Cambridge: MIT Press.
- Schaefer, D. and Salvato, L., 2013. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. London: University of California Press.
- Zettl, H., 2006. *Television Production Handbook*. California: Cengage Learning.
- Kotliar, S., Mykhalov, V. and Pereiaslavets, D., 2022. Cinematography and Modern Media. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.70-76. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.252-262. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311>

## REFERENCES

---

- Ascher, S. and Pincus, E., 2019. *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*. New York: Plume.
- Bazin, A., 1978. *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper and Row.
- Bezruchko, O. and Manuliak, A.-N., 2019. Vplyv koloru na hliadatsku audytoriiu interaktyvnoho telebachennia [The Colour Influence on the Audience of Interactive Television]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (2), pp.208-215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711>
- Bezruchko, O., Gavran, I., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. Stage costume as an important element of the subject environment in cinema and theatre. *E-Revista De Estudos Interculturais*, [e-journal] 12, pp.1-21. <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5777>
- Bezruchko, O., Pogrebniak, G., Korablova, N., Oborska, S. and Chmil, H., 2024. The Scenery as Compositional and Artistic Components of the Subject Environment in Ukrainian Screen and Stage Culture. *Herança*, [e-journal] 7 (2), pp.125-137. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i2.831>
- Bordwell, D. and Thompson, K., 2008. *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., 2005. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. London: University of California Press.



- Box, H., 2010. *Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution*. 4th ed. [e-book] New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080928081>
- Brown, B., 2016. *Cinematography: Theory and Practice Image Making for Cinematographers and Directors*. 3rd ed. [e-book] New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315667829>
- Burch, N., 1981. *Theory of Film Practice*. Translated: H.R. Lane. Princeton: Princeton University Press.
- Jackman, J., 2010. *Lighting for Digital Video and Television*. 3rd ed. [online] London: Focal Press. Available at: <<https://ia802705.us.archive.org/24/items/JohnJackman-2010-LightingForDigitalVideo-television/JohnJackman-2010-LightingForDigitalVideo-television.pdf>> [Accessed 10 August 2024].
- 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 Art and Production*, [e-journal] 1, pp.5-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.1.2018.140831>
- Kotliar, S., Mykhalov, V. and Pereiaslavets, D., 2022. Cinematography and Modern Media. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.70-76. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>
- Mascelli, J., 1998. *The five C's of cinematography: motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press.
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.252-262. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311>
- Mercado, G., 2022. *The Filmmaker's Eye. Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*. 2nd ed. [e-book] New York: Focal Press. <https://doi.org/10.4324/9781315770857>
- Priadko, O. and Harmash, Yu., 2016. Aktsentovane svitlotinove osvittennia v tekhnologii ekrannoho zhyvopysu [Accented light-and-dark lighting in screen painting technology]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, [e-journal] 35, pp.40-49. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158243>
- Rabiger, M. and Hurbis-Cherrier, M., 2020. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. 6th ed. [online] New York: Routledge. Available at: <[https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781351186384\\_A38584730/preview-9781351186384\\_A38584730.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781351186384_A38584730/preview-9781351186384_A38584730.pdf)> [Accessed 10 August 2024].
- Schaefer, D. and Salvato, L., 2013. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. London: University of California Press.
- Solso, R., 1994. *Cognition and the visual arts*. Cambridge: MIT Press.
- Zettl, H., 2006. *Television Production Handbook*. California: Cengage Learning.

## ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ЗЙОМКИ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМ В ІНТЕР'ЄРІ

Баталіна Христина<sup>1а</sup>, Дмитро Шатило<sup>2б</sup>

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва;  
e-mail: kostuk.kristina@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8572-2536

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;  
e-mail: shatilodimashatilo@gmail.com; ORCID: 0009-0004-3408-0210

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<sup>б</sup> Київський університет культури, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – розглянути особливості процесу зйомки телевізійних програм в інтер'єрі та їхній вплив на візуальне мистецтво і сприйняття аудиторією. Розкрити важливі аспекти, такі як використання світла, композиція кадру та мізансцена, які визначають якість створеного телевізійного контенту. Дослідити фактори, що впливають на вибір інтер'єрних місць для зйомок, такі як фінансові обмеження, наявність ресурсів і обладнання, а також особливості самого контенту програми. **Методологія дослідження.** Теоретичний метод застосовано для аналізу вже наявної наукової літератури та публікацій у сфері медійних досліджень, що дало змогу систематизувати й упорядкувати концепції, які розкривають сутність та функціональність операторської зйомки телевізійних програм. На основі емпіричного методу проведено практичні дослідження, збір даних та зйомка інтерв'ю з експертами. Отримані результати оброблено й проаналізовано з метою вивчення впливу цих програм на аудиторію та її сприйняття. Системно-аналітичний метод використано для аналізу взаємозв'язків між різними елементами авторських телевізійних програм та їхнього впливу на глядачів. **Наукова новизна.** У дослідженні актуалізовано важливість розуміння і врахування всіх зазначених аспектів для фахівців з телевізійної продукції та візуального мистецтва, а також з'ясовано можливості щодо покращення якості телевізійного контенту та більшої ефективності його впливу на аудиторію, що визначає загальний успіх програми. **Висновки.** Проведене дослідження актуалізує проблему важливості подальшого розвитку та вдосконалення знань у сфері зйомок телевізійних програм в інтер'єрі. Аналіз авторських програм свідчить про важливість освітлення та композиції кадру для створення високоякісного телевізійного контенту. Чітке розуміння обмежень і можливостей інтер'єрних зйомок є визначальним чинником підвищення їхньої якості та впливу на глядачів.

**Ключові слова:** інтерв'ю; зйомка; інтер'єр; композиція; світло; достовірність; новизна



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

DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014

УДК 778.53:621.397.4]:791.63

**ТЕХНОЛОГІЇ ВІДЕОЗЙОМКИ ТА ДОПОМІЖНІ ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ  
ОПЕРАТОРА ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ СКЛАДНИК ДОСЯГНЕННЯ  
ТВОРЧОГО ЗАДУМУ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ****Олександр Безручко<sup>1а</sup>, Дмитро Аліфанов<sup>2б</sup>**<sup>1</sup> доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: oleksandr\_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: dm.orcid@gmail.com; ORCID: 0009-0003-9222-0069

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна<sup>б</sup> Київський університет культури, Київ, Україна**Ключові слова:**

телекамера;  
архетип;  
відеозйомка;  
образ;  
матриця;  
кіномова;  
кіно;  
штатив;  
розвиток технологій;  
аудіовізуальне  
мистецтво

**Анотація**

**Мета дослідження** – з'ясувати історію розвитку технічного складника аудіовізуальних мистецтв, а саме розвиток кіно-, телезнімальних камер, відео і звукозаписуючих пристроїв, обладнання для монтажу, кольорокорекції та виготовлення спецефектів; вивчити складники еволюції технологій відеозйомки, залежність можливостей втілення творчих задумів у аудіовізуальних творах від поточного розвитку допоміжних операторських засобів; проаналізувати важливість правильного вибору і застосування оператором всього доступного діапазону знімальної та допоміжної техніки у виробництві аудіовізуального твору. **Методологію дослідження** визначають такі методи: теоретичний – для вивчення профільної літератури, наукових досліджень і статей у фахових періодичних виданнях, збору та аналізу інформації на означену тему, узагальнення й типізація – для систематизації технічного й наукового матеріалу, відбір та аналіз – для вивчення характеристик знімальної і допоміжної техніки, узагальнення їхнього впливу на реалізацію якісного і творчого складників візуального ряду, визначення взаємозалежності знімальної техніки та новітніх технологій. Застосовано емпіричний метод для опису власного досвіду автора під час роботи оператором з використанням різного знімального й допоміжного обладнання в створенні телевізійного контенту. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано вплив розвитку знімального операторського обладнання і допоміжної техніки на можливості втілення оператором нових пластичних форм та досягнення особливого зображального характеру й стилістики, яка буде відповідати творчому режисерському задуму в аудіовізуальному творі. **Висновки.** У ході дослідження з'ясувано складники розвитку технологій відеозйомки, на

основі спеціальних технічних видань та власного практичного досвіду автора детально висвітлено залежність можливості практичного втілення творчого задуму від наявності необхідної професійної знімальної техніки, різноманітного спеціалізованого обладнання та сучасних технологій.

#### Як цитувати:

Безручко, О. та Аліфанов, Д., 2024. Технології відеозйомки та допоміжні технічні засоби оператора як невід'ємна складова досягнення творчого задуму в аудіовізуальному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.315-327.

### Формулювання проблеми

У сучасному світі з'являється чимало аудіовізуальної продукції – кінофільми, телепередачі, рекламні ролики, різний відеоконтент в Інтернеті, і всі вони повинні мати видовищний і технічно якісний контент. Сучасний глядач став набагато вибагливішим, у нього завжди є багатий вибір з безлічі аудіовізуальних творів. В історії кінематографа було чимало випадків, коли митці стикалися з проблемою неможливості реалізації своїх творчих задумів через недосконалість технічних засобів, і тільки розвиток технічного оснащення сприяв утіленню їхніх ідей у життя. Сучасний світ також не позбавлений залежності реалізації задуму від стану новітніх технологій.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Олександр Аліфанов та Григорій Десятник (2016) у роботі «Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти» досліджували основні особливості операторської творчості.

Олександр Аліфанов та Олександр Квасницький (2013) у праці «Сучасні технології операторської творчості» та Олександр Безручко та Ольга Анікіна (Bezruchko and Anikina, 2021) «Сучасне аудіовізуальне мистецтво в просторах

мережі Інтернет: нові аспекти взаємодії» досліджували вплив сучасних технологій на операторську творчість.

Ірина Гавран, Яна Попова (2019) у роботі «Роль кінематографа у житті сучасної людини» та Олександр Безручко та Анатолій-Назарій Мануляк (2019) у статті «Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення» вказували на зміни можливості екранної виразності при використанні новітніх технологій.

Олена Венгер і Максим Коцький (2023) у роботі «Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії» та Олександр Безручко, Юлія Шевчук, Дмитро Андрієвський (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022) у праці «Роль новітніх технологій у розвитку медіавиробництва» наголошували на постійній вдосконалюваності телевізійної техніки.

Сергій Горевалов (2016) у статті «Кіно-, телемистецтво як комплекс навчальних дисциплін і методика їх викладання» висвітлював творчі прийоми в аудіовізуальному мистецтві.

Сергій Горевалов та Григорій Десятник (2014) у роботі «Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво» з'ясовували особливості роботи телеоператора.

Григорій Десятник (2012) у праці «Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення» досліджував історію розвитку технічних засобів у кіномистецтві.

Геннадій Дорощенко, Володимир Кожем'яко і Сергій Павлов (2015) у дослідженні «Системи телебачення та технічного зору» пояснювали принципи роботи відеотехніки.

Олена Левченко та Ольга Білан (2023) у роботі «Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану» акцентували увагу на небезпеці роботи знімальної групи в зоні бойових дій.

Іван Мащенко (1998) у книжці «Телебачення de facto» з'ясовував історичний розвиток телебачення.

Алла Медведєва, Олександра Рослякова (Medvedieva and Rosliakova, 2023) у статті «Особливості використання освітлення в процесі зйомки кінофільму» та Віталій Філіппов (2016) у роботі «Кінокомпозиція як навчальна дисципліна» описували творчі прийоми в роботі оператора.

Світлана Котляр, Володимир Михайлов, Дмитро Переяславець (Kotliar, Mykhalov and Pereiaslavets, 2022) у статті «Кінотелеоператорство та сучасні медіа» і Марія Шахрова (1972) в праці «Загальний курс фотографії» акцентували увагу на особливостях застосування допоміжної операторської техніки.

**Мета статті** – з'ясувати історію розвитку технічного складника аудіовізуальних мистецтв, а саме розвиток кіно-, телезнімальних камер, відео та звукозаписуючих пристроїв, обладнання для монтажу, кольорокорекції та виготовлення спецефектів; розглянути складники еволюції технологій відеозйомки, залежність можливостей втілення творчих задумів у аудіовізуальних творах від поточного розвитку допоміжних операторських засобів; осмислити важливість правильного вибору і застосування оператором всього доступного діапазону знімаль-

ної та допоміжної техніки при створенні аудіовізуального твору.

### Виклад основного матеріалу

Виробництво аудіовізуального твору – вельми складний процес, який значною мірою залежить від технічних засобів, що використовуються в цьому виробництві. Дослідник С.Горевалов (2016, с.20) у роботі «Кіно-, телемистецтво як комплекс навчальних дисциплін» зазначав, що «кіно-, телемистецтво – особливий вид творчості. Йому властиві такі невід'ємні чинники, як техногенність, тобто залежність форм, методів, виражальних засобів від технічного обладнання, яке застосовується при виробництві екранних творів...».

Творча група, яка працює над фільмом може придумати яким завгодно розвиток подій у кадрі, у будь-якому місці, незалежно від погоди, з безліччю спецефектів, з яким завгодно характером освітлення і колористичним та динамічним вирішенням зображення. Тобто що завгодно, на що вистачить уяви. Але потрібно, щоб знімальна техніка мала змогу відтворити всі ці задуми з високою якістю.

Аналіз розвитку відеознімальної техніки наводить на висновок, що не всі задуми авторів могли втілюватись у життя саме через її технічні обмеження. Так, О. Венгер і М. Коцький (2023, с.85) у статті «Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії» звертають увагу на те, що «сучасний кінематограф став більш технічним, технологічним і різноплановим, адже телевізійна техніка постійно вдосконалюється. У цьому процесі бере участь величезна кількість компаній,

тисячі фахівців з електроніки, оптики, світлотехніки, запису зображення та звуку».

Самі принципи отримання рухомого зображення втілилися в життя з появою кінематографа. С. Тримбач (2013, с.177) в однойменній енциклопедичній статті дає таке визначення: «Кінематографія – галузь культури й економіки, що здійснює виробництво фільмів <...> та їх демонстрування <...> глядачам». В їхній основі лежать особливості зорової системи людини – інерційність зору і критична частота мерехтінь. Цю думку поділяють С. Горевалов і Г. Десятник (2014, с.48) у книжці «Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво»: «В основу кінематографа покладено здатність людського ока сприймати як цілісну динамічну картину дійсності послідовно відзняті окремі фотографічні кадри, що фіксуються та демонструються зі швидкістю 24 кадри на секунду».

Як зазначає І. Мащенко (1998, с.279), теоретичні основи телебачення, тобто передачі зображення на відстань, з'явилися ще в кінці XIX ст. У 1920-х – 30-х роках були здійснені перші спроби телевізійного мовлення на велику аудиторію: це було телебачення з механічною розгорткою за допомогою диска Ніпкова.

Слід зауважити, що першу в світі діючу телевізійну систему з механічною розгорткою створив і продемонстрував широкий публіці шотландський інженер Джон Логі Берд. 2 жовтня 1925 р. Берд передав у своїй лабораторії перше зображення, виконане в сірих тонах. У кадрі було 30 вертикальних ліній, і його зміна проходила із частотою 5 разів за секунду. Ця інформація підтверджується у книжці Г. Десятника (2012, с.223) «Визначальні етапи історії

кіномистецтва і телебачення»: «Винахідником однієї з перших у світі систем механічного телебачення на основі диску Ніпкова Джоном Логі Бердом <...> був розроблений і 1929–1931 роками продавався телевізійний приймач Берда, який і мав назву “телевізор”».

З липня 1928 р. Берд, як вказує Г. Десятник, провів першу кольорову передачу, використавши три диски Ніпкова для трьох різних кольорів. У 1927 р. професор Такаянагі провів серію успішних досвідів з катодною трубкою Брауна і домогся стійкої передачі нерухливого зображення електронним методом. Телевізійна система, яку він запропонував, мала електромеханічну телекамеру великих розмірів і приймач із катодною трубкою Брауна, тобто приймач, по суті, був прообразом кінескопного телевізора. Камери, які використовувалися в цих системах, були дуже недосконалі, мали дуже великий розмір, низьку світлочутливість, невелику кількість рядків розгорнення (Десятник, 2012, с.223).

У середині – наприкінці 1930-х років, як зазначає І. Мащенко, починаються регулярні телетрансляції у США, Великобританії, Німеччині і Радянському Союзу. Лише після Другої світової війни у багатьох країнах стало швидко розвиватися телебачення з повністю електронною розгорткою, спочатку чорно-біле, а згодом кольорове. У Європі стандартом телебачення стало 625 рядків та 50 напівкадрів з розміром зображення 576 рядків по 768 крапок, тобто зображення мало відносно невелику роздільну здатність з малим динамічним діапазоном. Деталі загальних планів практично були не розбірливими на телевізорах, тому на телебаченні більше використовувалися середні та крупні плани. Камери були

великих розмірів і стояли на штативах або кранах, запис вівся на відеомагнітофони, які знаходились в окремій апаратній відеозапису або в окремому автобусі (ПВС) під час виїзної зйомки. Зйомка такими камерами викликала ряд обмежень (точки зйомки, динаміка кадру, довгі плани та ін.). Також відеотрубки камер мали не дуже велику світлочутливість і при зйомці з використанням штучного освітлення потрібно було використовувати потужні освітлювальні прилади, що накладало обмеження при роботі зі світлом. Під час використання потужних освітлювальних приладів, особливо в інтер'єрах, немає можливості отримати світлові нюанси і домогтися повністю реалістичного освітлення багатьох об'єктів зйомки (Мащенко, 1998, с.281).

З часом з'явилися ручні камери, сигнал з яких передавався по кабелю на записуючий пристрій. Паралельно з розвитком камер розвивалися і формати відеозображення. Один з перших, що використовував відеокасету, був U-matic, інформація про який наведена в офіційному джерелі компанії Sony. Це формат похило-рядкового аналогового магнітного відеозапису, який розробила компанія Sony. Касетний формат сприяв створенню доволі компактних відеомагнітофонів для носіння на плечовому ремені. Це дало оператору мобільність, свободу руху, динаміку. Можна було використовувати камеру без штативу, оперативно змінювати локацію зйомки, вести репортажі, зйомки у салоні рухомого транспорту, що було неможливим до цього. У цьому форматі записувався композитний сигнал, тобто сигнал, в якому об'єднані компоненти яскравості та кольору. Це погіршувало якість зображення за рахунок на-

явності перехресних перешкод. Тому далі компанією Sony був розроблений формат Betacam, а потім Betacam SP. Магнітофони цього формату записували компонентний відеосигнал, тобто одна записуюча головка записувала сигнал яскравості, а друга записувала по черзі два кольорівід'ємних сигнали. Betacam SP забезпечував ефірну якість і на декілька десятиліть став стандартом у галузі. Формат Betacam використовував більш вузьку плівку (1/2" замість 3/4" у форматі U-matic), що дало змогу зробити компактні магнітофони, які об'єднали з камерами, створивши камкордер, або відеокамеру (Corporate History, n.d.).

Г. Дорощенко, В. Кожем'яко і С. Павлов (2015) у роботі «Системи телебачення та технічного зору» зазначають, що камерні голівки камкордерів вже мали твердотільні датчики зображення – CCD-матриці. Зважаючи на особливості технології CCD-матриць, якісне кольорове зображення можна було отримати тільки камерами з трьома матрицями. Особливість такого типу матриць полягала в тому, що для зняття сигналу з датчика його потрібно або затемнити механічним obtюратором або скинути сигнал у затемнену частину матриці, звідки вже послідовно зчитувати сигнал з кожного рядка. З'явилися камери з іншими датчиками – CMOS-матрицями. На відміну від CCD-матриць, у яких зчитування відбувалось послідовно з кожного пікселя, у нових матрицях заряд можна знімати окремо з кожного пікселя. Камери можна виготовляти з однією матрицею такого типу. Це дало змогу випускати цифрові кінокамери з матрицею 1" або 4/3" з невеликим робочим відрізком. На такі камери через перехідники можна ставити всю ліній-

ку професійної кіно- та фотооптики. Ці камери мають дуже велику чутливість і великий динамічний діапазон, який отримують приблизно за тією ж технологією, що й велику фотографічну широту в кіноплівках. Кожний колірочутливий шар кіноплівки складався з кількох окремих шарів різної чутливості. У CMOS відеоматриці пішли тим же шляхом. Матриця або кілька разів сканується під час експонування одного кадру, але з різними налаштуваннями, або одні пікселі скануються з одним показником чутливості, а інші одночасно скануються з іншими показниками чутливості (Дорощенко, Кожем'яко та Павлов, 2015, с.167).

З часом аналогові формати запису були замінені на цифрові, які записувались на магнітну плівку. Цифровий запис можна копіювати й перезаписувати скільки завгодно разів, ніякої деградації не відбувається, при комп'ютерному монтажі не потрібно оцифровувати сигнал і потім знову перераховувати його в аналоговий при експорті на касету.

Цифровий запис дав змогу випускати ручні професійні камери невеликого розміру. Вони були розраховані на телевізійні репортажні зйомки, особливо в небезпечних умовах. Ці камери давали таку ж якісну картинку, як і великі, але мали значно менші розміри, вагу і вартість. З ними можна швидко пересуватися, оперативно робити репортаж у будь-якому місці, можна не використовувати штатив. Оператор не приваблював до себе увагу і в разі небезпеки міг просто позбавитись камери. О. Левченко та О. Білан (2023, с.22) у роботі «Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану» підкреслюють, що «телевізійним журналістам часто доводиться перебувати в небез-

печних умовах, адже цілепокладання їхньої роботи – збирання, фіксація та оприлюднення фактів щодо реальної ситуації у зоні бойових дій».

Відеокамери тривалий час були розраховані на застосування в телебаченні та аматорських зйомках. З появою відео високої чіткості, а згодом і ультрависокої відеокамери почали використовуватись і у виробництві фільмів, які можна було демонструвати за допомогою проекторів на великий екран. На початковому етапі для зйомок використовувалися і фотоапарати, в яких був режим відеозйомки і спеціалізовані цифрові відеокамери. Але в цифрових фотоапаратів відеорежим це все ж таки не основна, а додаткова функція, тому вони мали багато обмежень і недоліків у цьому режимі.

Мають рацію О. Аліфанов та О. Квасницький (2013, с.203), які в статті «Сучасні технології операторської творчості» слушно зазначають: «Камери для цифрового кінематографа дозволяють отримати високоякісне зображення, придатне для переведення на кіноплівку, розраховані на застосування високоякісної кінооптики. На виході цифрові кінокамери дають не стислий цифровий сигнал високої якості. Ряд з цих камер мають модульну нарощувану конструкцію, яка дозволяє використовувати широкий спектр операторських пристосувань».

У цифрових кінокамерах, як зазначають О. Аліфанов та О. Квасницький, розмір матриці відповідає розміру кінокадру 35 мм. кіноплівки і невеликий робочій відрізок, тому через перехідники їм доступна вся існуюча лінійка кіно і фотооптики. В цих камерах передбачена компенсація ефекту плаваючого затвору. Їхні матриці мають дуже високу номінальну чутливість



(приблизно 700 iso). Також вони зберігають відеофайли у так званому «сирому» форматі RAW, у якому вся знята з матриці інформація без обробки процесором камери записується на професійні носії P2 або SxS. Це так званий цифровий негатив. Тобто, як і в кінонегативі, зображення зберігається з пониженим коефіцієнтом контрастності і великим динамічним діапазоном, і після комп'ютерної обробки та кольорокорекції можна отримати зображення не гірше, а в багатьох випадках краще за кіноплівкове (Аліфанов та Квасницький, 2013, с.238).

Використання такої техніки дає безліч можливостей при виробництві кінофільмів. Висока чутливість цих камер дала можливість знімати при низьких освітленостях на натурі і в інтер'єрах та зберігати при зйомці всі нюанси природного освітлення. Використання RAW-форматів дозволяє у широких межах здійснювати кольорові і світлові коригування остаточного зображення. Так, О. Безручко та А.-Н. Мануляк (2019, с.210) у дослідженні «Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення» зазначають: «результати аналізу показали, що використання новітніх технологій змінило можливості екранної виразності й підхід до художнього вирішення екранного простору, яке одночасно є і реальним, і символічним. І тут особливу роль відіграє кольорове рішення, яке може бути і засобом художньої виразності, і засобом впливу на людину».

Так, саме завдяки високій чутливості й широкому динамічному діапазону камери Alexa 65 оператору Емануелю Любецьки вдалося зняти велику кількість сцен у режимний час у фільмі «Той, що вижив» (2015, Алехандро Гонсалес Іньярриту). Ця робота була знята

тільки при природному освітленні без використання штучного підсвічування, що сприяло створенню у фільмі особливої кольорової гами.

Також роботу оператора складно уявити без використання, окрім камери, безлічі різноманітних технічних засобів і пристосувань, О. Аліфанов і Г. Десятник (2016, с.4) у дослідженні «Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти» акцентували увагу на тому, що «суттєвим чинником операторської творчості є її пов'язаність з використанням комплексу технічних засобів трансляції та зйомки, до якого входять камери, об'єктиви, експонетрична апаратура, штативи, крани, засоби пересування камери, освітлювальна апаратура, різноманітне допоміжне обладнання і пристосування».

Допоміжна операторська техніка почала використовуватись із самого початку виникнення кінематографа. Перші доволі важкі камери встановлювали на тринogi від фотоапаратів. О. Аліфанов і О. Квасницький (2013, с.192) у статті «Сучасні технології операторської творчості», зазначають, що «з появою кінематографу зйомка велася тільки статичною камерою. Уся дія відбувалася у полі зору камери, жорстко закріпленої на штативі. Іноді актори виходили за рамки кадру й оператори, щоб не перезнімати епізод, намагалися трохи повернути камеру. Це були перші панорами в ігровому кінематографі».

Автори звертають увагу на те, що з розвитком кінематографа, а далі і телебачення разом з удосконаленням знімальної апаратури розвивалася і допоміжна операторська техніка. З'явилися спеціальні штативи, які давали змогу виключити хитання та тремтіння знятих кадрів і здійснюва-

ти панорамування (Аліфанов та Квасницький, 2013, с.193).

За типом штативні головки бувають інерційні, фрикційні і штурвальні. На телебаченні більше використовуються фрикційні типи. Інерційні дають більш плавні панорами з пришвидшенням на початку та уповільненням у кінці панорами. Штурвальні використовуються в художньому кінематографі. Вони забезпечують ідеально плавне панорамування, але за своїми габаритами та вагою вони значно перевищують фрикційні головки. Так, С. Горевалов та Г. Десятник (2014, с.60) зазначають, що «панорама <...> допомагає глядачу краще орієнтуватись у просторі, поступово навантажувати психологічне сприйняття складних із зорового боку об'єктів».

Окрім штативів, для забезпечення плавного руху камери в просторі застосовуються операторські візки і операторські крани: для переміщення камери по рівній поверхні використовуються візки з гумовими колесами, які наповнені повітрям; для пересування камери в місцях, де поверхня не дуже рівна, – візки, що пересуваються по рейках. Рейки можуть бути прямі або дугові. Їх вирівнюють відносно горизонту, підкладаючи під них спеціальні клини. Також є полімерні рейки, яким можна надати будь-яку форму, що буде відповідати потрібному маршруту проїзду камери. За допомогою таких візків можна робити довгі плани із внутрішньокадровим монтажем. Для переміщення камери не тільки в горизонтальній площині, а ще й у вертикальній використовують операторські крани з різною довжиною стріли. Спочатку крани були дуже важкі і передбачали місце для оператора та асистента біля камери. З часом почали використовуватись крани з дистанційно-керованою

камерою та ще зі стрілою, яка мала змогу змінювати свою довжину під час зйомки. Кадри, зняті за допомогою цих кранів, більше нагадують вільний політ камери у просторі (Аліфанов та Квасницький, 2013, с.195).

Для пересування камери на великі дистанції під час зйомок використовуються спеціальні канатні дороги. Довжина таких канатних доріг може складати сотні метрів. Також для руху камери в просторі зйомку проводять з автомобіля, літака, гвинтокрила, або за допомогою багатороторного літаючого пристрою. Для цього розроблено дуже багато пристроїв, які дають змогу закріплювати камеру на рухомому транспорті і дистанційно керувати напрямом зйомки та основними параметрами камери. Останнім часом значної популярності набули так звані «Слайдери» – невеликі пристрої, довжиною від одного до трьох метрів, вздовж яких дуже плавно переміщається камера. При вдалому використанні переднього плану оператори за допомогою цього пристрою отримують красиву динамічну картинку з підкресленою перспективою. Перспектива має неабияке значення в композиції кадру. В. Філіппов (2016, с.96) у статті «Кінокомпозиція як навчальна дисципліна» слушно наголошує: «Оволодіння майстерністю екранної композиції має кілька послідовних щаблів. Безумовно, найвищий з них – композиційна побудова з використанням мистецької перспективи кадру».

Для стабілізації положення камери відносно горизонту, як зазначають О. Аліфанов та О. Квасницький, використовувались гіроскопічні камерні головки, в яких важкий маховик обертався з великою швидкістю і гасив усі відхилення камери від вертикалі. Згодом з'явилися стабілізуючі систе-

ми типу «Стедікам», у яких відхилення від вертикалі гасилися спеціальними грузилами, а коливання камери по висоті компенсувалися системою шарнірів і пружин. На сьогодні існують стабілізатори, які компенсують коливання камери в трьох площинах за допомогою гіродатчика та крокових двигунів. Окрім стабілізації самої камери, існують системи стабілізації зображення. Вони можуть бути оптичні, де оптичний елемент під керуванням гіродатчика компенсує коливання оптичних променів. Такі системи можуть знаходитись і перед об'єктивом, і за ним. Інші системи електронні: вони використовують зайву площину матриці і завдяки викадровці компенсують коливання зображення (Аліфанов та Квасницький, 2013, с.196).

Для зміни оптичних і кольорових характеристик зображення під час зйомки використовуються всілякі світлофільтри та оптичні насадки, як зазначено М. Шахровою. Світлофільтри можна поділити на ті, які встановлюються на джерела світла і ті, які – перед об'єктивом камери. Останні своєю чергою поділяються на кілька груп – дифузійні, компенсаційні, ефектні, інтерференційні, поляризаційні, фільтри, які збільшують або знижують контраст зображення, та ін. Світлофільтри можуть бути круглої форми, мати оправу з різьбою і накручуватись відразу на об'єктив, або прямокутної форми і ставитись в окремий фільтротримач – компендіум. Компендіум закріплюється перед

об'єктивом камери, що дає змогу розміщувати в ньому декілька фільтрів одночасно, обертати їх навколо оптичної осі системи і захищає фільтри від потрапляння на них стороннього світла (Шахрова, 1972, с.127). Слід зазначити, що, крім цих, є чимало інших пристосувань, які дають змогу здійснювати найсміливіші задуми кінематографістів на високому художньо-технічному рівні.

### Висновки

У ході дослідження було розглянуто зародження кіномистецтва й телебачення та розвиток технологій, які значуще вплинули на поточний стан кіно-, телевиробництва, а також сучасний стан та місце аудіовізуальних творів серед інших видів мистецтв.

Аналіз еволюції характеристик і можливостей знімальної техніки, проведений у зв'язку з викликами, з якими стикалося аудіовізуальне мистецтво, виявив, що на зміну форматів стандартної чутливості прийшли формати високої чіткості, а згодом – ультрависокої, які суттєво покращили якість телебачення, а також допомогли кінематографу перейти з кіноплівкового на повністю цифрове виробництво. Також висвітлено залежність успішної реалізації творчого задуму від наявності професійного допоміжного обладнання; зазначено переваги, які відкриваються перед митцями під час зостосування різноманітних допоміжних операторських пристроїв.

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Аліфанов, О.А. та Квасницький, О.А., 2013. Сучасні технології операторської творчості. В: О.В. Безручко та Г.О. Десятник, ред. *Актуальні питання екранної творчості*. Київ: Київський міжнародний університет, Т.4, с.192-252.

- Аліфанов, О.А. та Десятник, Г.О., 2016. *Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Безручко, О. та Мануляк, А., 2019. Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal]* 2 (2), с.208-215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711>
- Венгер, О. та Коцький, М., 2023. Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal]* 6 (1), с.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279247>
- Гавран, І. та Попова, Я., 2019. Роль кінематографа у житті сучасної людини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal]* 2(2), с.181-187. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185700>
- Горевалов, С.І. та Десятник, Г.О., 2014. *Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Горевалов, С.І., 2016. Кіно-, телемистецтво як комплекс навчальних дисциплін. В: С.І. Горевалов та Г.О. Десятник, ред. *Кіно-, телемистецтво як навчальна дисципліна і методика її викладання*. Київ: Київський міжнародний університет, с.11-16.
- Десятник, Г.О., 2012. *Визначальні етапи історії кіномистецтва і телебачення*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Дорощенко, Г.Д., Кожем'яко, В.П. та Павлов, С.В., 2015. *Системи телебачення та технічного зору*. Вінниця: Вінницький національний технічний університет.
- Левченко, О. та Білан, О., 2023. Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal]* 6 (1), с.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>
- Мащенко, І., 1998. *Телебачення України*. Київ: Тетра. Т.1: *Телебачення de facto*.
- Тримбач, С., 2013. *Кінематографія*. В: *Енциклопедія сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, Т.13, с.177.
- Філіппов, В., 2016. Кінокомпозиція як навчальна дисципліна. В: С.І. Горевалов та Г.О. Десятник, ред. *Кіно-, телемистецтво як навчальна дисципліна і методика її викладання*. Київ: Київський міжнародний університет, с.42-47.
- Шахрова, М.М., 1972. *Загальний курс фотографії*. Київ: Вища школа.
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, [e-journal]* 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- 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, [e-journal]* 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>
- Corporate History, n.d. *Sony*. [online] Available at: <<https://www.sony.com/en/SonyInfo/CorporateInfo/History/company/>> [Accessed 12 February 2024].
- Kotliar, S., Mykhalov, V. and Pereiaslavets, D., 2022. Cinematography and Modern Media. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production, [e-journal]* 5 (1), pp.70-76. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>

- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.252-262. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311>
- Sharolapova, N., Danyliuk, V. and Krasnenko, O., 2021. Innovative Way of Cinema Development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.233-243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>

## REFERENCES

---

- Alifanov, O.A. and Kvasnytskyi, O.A., 2013. Suchasni tekhnolohii operatorskoi tvorchoosti [Modern technologies of cinematography]. In: O.V. Bezruchko and H.O. Desiatnyk, eds. *Aktualni pytannia ekrannoi tvorchoosti* [Current issues of screen creativity]. Kyiv: Kyiv International University, Vol.4, pp.192-252.
- Alifanov, O.A. and Desiatnyk, H.O., 2016. *Osnovy operatorskoi tvorchoosti. Teoretychni ta istorychni aspekty* [Fundamentals of cinematography. Theoretical and historical aspects]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Manuliak, A., 2019. Vplyv koloru na hliadatsku audytoriiu interaktyvnogo telebachennia [The Color Influence on the Audience of Interactive Television]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (2), pp.208-215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711>
- 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*, [e-journal] 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>
- Corporate History, n.d. Sony. [online] Available at: <<https://www.sony.com/en/SonyInfo/CorporateInfo/History/company/>> [Accessed 12 February 2024].
- Desiatnyk, H.O., 2012. *Vyznachalni etapy istorii kinomystetstva i telebachennia* [The defining stages of the history of film and television]. Kyiv: Kyiv International University.
- Doroshchenkov, H.D., Kozhemiako, V.P. and Pavlov, S.V., 2015. *Systemy telebachennia ta tekhnichnoho zoru* [Television and technical vision systems]. Vinnytsia: Vinnytsia National Technical University.
- Filippov, V., 2016. Kinokompozytsiia yak navchalna dystsyplina [Film composition as an academic discipline]. In: S.I. Horevalov and H.O. Desiatnyk, eds. *Kino-, telemystetstvo yak navchalna dystsyplina i metodyka yii vykladannia* [Film and television art as an academic discipline and its teaching methods]. Kyiv: Kyiv International University, pp.42-47.
- Havran, I. and Popova, Ya., 2019. Rol kinematohrafa u zhytti suchasnoi liudyny [The Role of Cinematography in the Life of a Modern Person]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (2), pp.181-187. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185700>
- Horevalov, S.I. and Desiatnyk, H.O., 2014. *Vstup do spetsialnosti kino-, telemystetstvo* [Introduction to the specialty of film and television art]. Kyiv: Kyiv International University.

- Horevalov, S.I., 2016. Kino-, telemystetstvo yak kompleks navchalnykh dystsyplin [Film and television art as a complex of academic disciplines]. In: S.I. Horevalov and H.O. Desiatnyk, eds. *Kino-, telemystetstvo yak navchalna dystsyplina i metodyka yii vykladannia* [Film and television art as an academic discipline and its teaching methods]. Kyiv: Kyiv International University, pp.11-16.
- Kotliar, S., Mykhalov, V. and Pereiaslavets, D., 2022. Cinematography and Modern Media. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.70-76. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>
- Levchenko, O. and Bilan, O., 2023. Televiziina zhurnalistyka v umovakh voiennoho stanu [TV Journalism under Martial Law]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279229>
- Mashchenko, I., 1998. *Telebachennia Ukrainy* [Television of Ukraine]. Kyiv: Tetra. Vol.1: Telebachennia de facto [Television de facto].
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.252-262. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311>
- Shakhrova, M.M., 1972. *Zahalnyi kurs fotohrafii* [General course of photography]. Kyiv: Vyshcha shkola.
- Sharolapova, N., Danyiuk, V. and Krasnenko, O., 2021. Innovative Way of Cinema Development. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.233-243. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248696>
- Trymbach, S., 2013. Kinematohrafiia [Cinematography]. In: *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Institute of Encyclopaedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine, Vol.13, p.177.
- Venher, O. and Kotskyi, M., 2023. Khudozhni ta tekhnichni zasoby realizatsii rezhyserskoho zadumu v suchasni kinoindustrii [Artistic and Technical Means of Realizing the Director's Idea in the Modern Film Industry]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279247>

## VIDEO RECORDING TECHNOLOGIES AND CAMERAMAN AUXILIARY EQUIPMENT AS AN INTEGRAL PART OF ACHIEVING A CREATIVE IDEA IN AUDIOVISUAL ART

Oleksandr Bezruchko<sup>1a</sup>, Dmytro Alifanov<sup>2b</sup>

<sup>1</sup> Doctor of Study of Arts, PhD in Cinematographic Art, Television, Professor;

e-mail: [oleksandr\\_bezruchko@ukr.net](mailto:oleksandr_bezruchko@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Productions;

e-mail: [dm.orcid@gmail.com](mailto:dm.orcid@gmail.com); ORCID: 0009-0003-9222-0069

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>b</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to find out the development history of the technical component of audiovisual arts, namely the development of film and television cameras, video and sound recording devices, equipment for editing, colour correction and special effects; to study the components of the evolution of video recording technologies, the dependence of the possibilities of embodying creative ideas in audiovisual works on the current development of auxiliary camera equipment; to analyse the importance of the correct choice and use of the entire available range of shooting and auxiliary camera equipment by the operator. **The research methodology** is determined by the following methods: theoretical – for studying the relevant literature, scientific research and articles in professional periodicals; collecting and analysing information on the topic, generalisation and typification – for systematising technical and scientific material, selection and analysis – for studying the characteristics of filming and auxiliary equipment, generalising their impact on the implementation of the qualitative and creative components of the visual range, determining the interdependence of filming equipment and the latest technologies. The empirical method is used to describe the author's experience of working as a cameraman using various filming and auxiliary equipment to create television content. Scientific novelty. For the first time, the influence of the development of camera equipment and auxiliary equipment on the possibility of implementing new expressive forms by the cameraman and achieving a unique pictorial character and style that will correspond to the creative director's intention in an audiovisual work is analysed. **Conclusions.** In the course of the study, the components of the video recording technology development were identified; based on special technical publications and the author's own practical experience, the author has highlighted in detail the dependence of the possibility of practical implementation of the creative idea on the availability of the necessary professional filming equipment, various specialised equipment and modern technologies. **Keywords:** camera; archetype; filming; image; matrix; film language; cinema; tripod; technology development; audiovisual art



DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.319017

УДК 791.229.2:[621.397:004.4

## ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВИРОБНИЦТВА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ВІДЕО: ВІД ПОСТПРОДАКЦІЇ ДО СИСТЕМ СТАБІЛІЗАЦІЇ І АВТОМАТИЧНОГО ФОКУСУВАННЯ

Едуард Тімлін<sup>1а</sup>, Андрій Віценко<sup>2а</sup><sup>1</sup> доцент, заслужений діяч мистецтв України;

e-mail: kafedra63@ukr.net; ORCID: 0000-0002-4254-778X

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: vitsen33@gmail.com; ORCID: 0009-0003-6694-8849

<sup>а</sup> Київський університет культури, Київ, Україна

### Ключові слова:

постпродакшн;  
стабілізація;  
автоматичне  
фокусування;  
документальний  
фільм;  
зйомка;  
інновація;  
відеоробота;  
оператор

### Анотація

**Мета дослідження** – виявити вплив сучасних технологій на процес створення документальних відеоробіт та їхню важливість для розвитку цього жанру; висвітлити роль постпродакційного процесу у створенні документального відео та його вплив на наратив і враження глядачів; розглянути принципи роботи автоматичних систем фокусувань; порівняти різні типи стабілізації. **Методологія дослідження.** Застосовано такі методи: теоретичний – для аналізу наукових робіт і публікацій, пов'язаних із сучасними технологіями у відеопродукції та їхнім впливом на документальне відео; аналіз і синтез – для дослідження передових технологій у відеозйомці та обробці відеоматеріалів, включаючи програмне забезпечення для постпродакції, системи стабілізації камер, системи автоматичного фокусування та їхнього впливу на розробку відеоматеріалу; узагальнення та систематизації – на основі опрацьованої джерельної бази та відео зроблено висновки, а також проведено систематизацію теоретичного підґрунтя дослідження. **Наукова новизна.** Сутність наукової новизни статті полягає в ретельному дослідженні сучасних технологій, які впливають на виробництво документального відеоконтенту на всіх етапах – від постпродакції до процесу зйомки. Аналіз цих технологій у контексті документального кіно відкриває нові можливості для творців та сприяє розвитку галузі відеопродукції, забезпечуючи вищу якість та впливовість документальних робіт на сучасне суспільство. **Висновки.** У ході дослідження проаналізовано сучасні технології, що роблять створення документальних відеоробіт легшим та покращують їхню якість. Детально опрацьовано використання передових камер, програмного забезпечення для постпродакції, систем стабілізації та автоматичного фокусування. З'ясовано, що це дозволяє досягати високих стандартів зображення та підвищує продуктивність



виробництва. Ці технологічні новації сприяють розвитку документального кіно та розширюють можливості творців у висвітленні різних аспектів функціонування суспільства й розвитку природи.

#### Як цитувати:

Тімлін, Е. та Віценко, А., 2024. Технологічний аспект виробництва документального відео: від постпродакції до систем стабілізації і автоматичного фокусування. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7 (2), с.328-339.

### Формулювання проблеми

Розвиток нових технологій постійно змінює процес створення документального відео, що відкриває нові можливості для фахівців, а також ставить перед ними нові виклики. Технологічний аспект виробництва документального відео є надзвичайно важливим складником для досягнення високої якості та професіоналізму в цій галузі. Вказана тема охоплює широкий спектр питань, що починаються з початкового стадії зйомки та завершуються на стадії післявиробничого оброблення матеріалу.

Однією з основних проблем є постпродакція, або обробка відеоматеріалу після зйомки, яка включає в себе важливі аспекти, такі як монтаж, колірна корекція, виправлення звуку та вставлення спеціальних ефектів. Досягнення високої якості постпродакшену вимагає від операторів та монтажерів володіння спеціалізованим програмним забезпеченням і технічними навичками.

Стабілізація відеозображення є невід'ємним складником процесу виробництва документального відео, особливо в ситуаціях, коли зйомка відбувається в русі або виконується з рук. Відсутність адекватного нормалізування кадру може призвести до нестабільності відеозображення, що своєю чергою негативно впливає на якість і зручність перегляду. Сучасні технології пропонують різноманітні системи стабілізації,

включаючи гімбали та електронні стабілізатори, які сприяють покращенню стабільності і якості відеозйомки.

Автоматичне фокусування – це ще одна технологічна інновація, яка полегшує роботу операторів. Вона дозволяє отримувати чіткі та точні зображення без необхідності постійного налаштування фокусу під час зйомки. Автоматичне фокусування особливо важливе при зйомці об'єктів у русі. У виробництві документального відео важливо знати і вміти використовувати ці технологічні аспекти для досягнення високої якості та ефективності в створенні відмінних документальних робіт.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Робота ґрунтується на аналізі науково-методичної літератури, методичних посібників, наукових статей, періодичних видань та напрацювань дослідників сьогодення та попередніх епох.

Розвиток та зростання авторитету документального жанру в Україні і зміни на ринку кінематографії, що цьому сприяли, вдало проаналізували І. Гавран та М. Ботвин (2020).

Визначили документалістику як жанр, що зданий правильно репрезентувати постановочну реальність для створення сучасного кіно, С. Гончарук та О. Проволовський (2020)

Науковці С. Нечай та Т. Хильченко (2015) навів приклади про системи

стабілізації камер, що дають змогу мінімізувати тремтіння під час зйомки і виправити їх у реальному часі.

Дослідники Г. Залужна та І. Нефьодова (2020) ґрунтовно розглянули творчий процес у постпродакції, використання ефектів, графіки, анімації.

Науковці В. Миславський, Г. Чміль, О. Безручко, Н. Черкасова (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Cherkasova, 2020) та В. Миславський, Г. Чміль, О. Безручко, В. Купрійчук (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Kupriichuk, 2021) проаналізували історичні аспекти, а С. Котляр, Т. Дябелко (Kotliar and Diabelko, 2022) та А. Медведєва, О. Рослякова (Medvedieva and Rosliakova, 2023) – сучасну проблематику досліджуваної тематики.

Пояснив специфіку унікальних особливостей і підходів до компенсації рухів камери та види стабілізації Ж. Чао та ін. (Chao, Fugen and Bindang, 2018).

Закцентували увагу на проблематиці сучасних екранних творів у всесвітній мережі Інтернет науковці О. Безручко та О. Анікіна (Bezruchko and Anikina, 2021), на поєднанні документального та анімаційного кінематографа О. Безручко та М. Сухін (Bezruchko and Sukhin, 2023).

Технологічну інновацію камер, що допомагає при отриманні вхідного відеосигналу покращувати якість зображення, вдало дослідив М. Чангізі та ін. (Changizi et al., 2008).

**Мета статті** – виявити вплив сучасних технологій на процес створення документальних відеоробіт та їхню важливість для розвитку цього жанру; висвітлити роль постпродакційного процесу у створенні документального відео та його вплив на наратив і враження глядачів; розглянути принципи роботи автоматичних систем фокусування; порівняти різні типи стабілізації.

## Основний матеріал дослідження

Технологічний аспект виробництва документального відео є надзвичайно важливим складником процесу досягнення високої якості та професіоналізму в сучасному світі. Ця тема охоплює широкий спектр питань, що починаються з початкової стадії зйомки та завершуються на стадії після виробничого оброблення матеріалу. Розвиток нових технологій постійно змінює процес створення документального відео. Це, як звертають увагу О. Безручко та В. Чайковська (2020) в роботі «Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні», створює нові можливості для документалістів, але також ставить перед ними нові виклики. Завдяки ньому є можливість створювати і відтворювати документальні фільми, які не лише висвітлюють різні аспекти довкілля, але й дозволяють глибше зрозуміти їх завдяки використанню передових технологій.

Так, С. Гончарук та О. Проволовський (2020, с.85) у роботі «Постановча реальність документального кіно: прояви та смисли» зазначають: «Технологічний аспект виробництва документального відео є надзвичайно важливим складником у сучасному світі. Завдяки цьому є можливість створювати документальні фільми, які не лише розповідають про різні аспекти нашого світу, але й дозволяють глибше зрозуміти їх завдяки використанню передових технологій». Варто підкреслити, що одним із основних аспектів екранної культури сьогодні виступає аспект інформаційний. Саме документальне кіно нині є таким жанром, що здатний правильно репрезентувати постановочну реальність, ґрунтуючись на її сенсах, відна-

ходячи із можливим єдино правильним шляхом її прояву – сферу створення якісного сучасного кіно.

Завдяки ньому є можливість створювати й відтворювати документальні фільми, як зазначають І. Гавран та М. Ботвин (2020, с.13) у роботі «Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі»: «Документалістика розповідає нам про різні аспекти нашого світу, але й дозволяють глибше зрозуміти їх завдяки використанню передових технологій. Слід зазначити, що вітчизняне документальне кіно пройшло низку сходинок розвитку, що призвели до зростання ролі та авторитету сучасного документального жанру». Пояснюється це змінами на ринку кінематографії та новими віхами розвитку технічної складової, що дали можливості молодим українським режисерам знімати нові реалістичні стрічки, правдиво демонструючи різноманітні сторони існування українців сьогодні та в минулому (Гавран та Ботвин, 2020, с.13). Це підкреслює важливість технологічного аспекту для сучасного документального кіно. Завдяки технологіям, як стверджують О. Безручко, Ю. Шевчук та Д. Андрієвський (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022) у статті «Роль новітніх технологій у розвитку медіавиробництва», режисери можуть створювати більш реалістичні та інформативні фільми, у яких використовуються нові форми й методи для кінематографічного осмислення історій.

Однак, як зазначає Г. Десятник (2015), у дослідженні «Від задуму до екрана», технологічний аспект документального кіно не обмежується лише технічними можливостями, він також пов'язаний із принципами безпосередності та гіпермедіації. Безпосередність перед-

бачає, що документальний фільм повинен відтворювати реальність такою, якою вона є. Це може бути досягнуто за допомогою різних технічних засобів, таких як використання портативної камери, ненав'язливого зйомки та інтерв'ю з очевидцями. Гіпермедіація передбачає, що документальний фільм може використовувати різні медіа-формати, такі як відео, звук, текст і графіка, для створення більш комплексного і багатовимірного досвіду для глядачів (Десятник, 2015, с.226). Ці два принципи в тісному взаємозв'язку дають змогу документалістам створювати кінокартини, які є більш реалістичними, інформативними та захоплюючими.

Виробництво документального фільму, як зазначають О. Безручко та Н. Качмар (Bezruchko and Kachmar, 2021) у статті «Розвиток сучасного українського кіномистецтва» – це складний творчий процес, який включає в себе багато етапів, включно зі зйомкою, монтажем та постобробкою, останній з яких є однією з найважливіших фаз виробництва в документалістиці, оскільки дозволяє зробити фінальний продукт більш виразним, змістовним і цілісним.

Постпродакшн включає в себе ряд процесів, які відбуваються після завершення зйомки. Основним етапом обробки є відеомонтаж, звуковий дизайн, кольорокорекція, анімація, графіка та інші спеціальні ефекти. Кожен з цих етапів вимагає вміння та креативності фахівців, які працюють над проектом. Однак, важливість постобробки для документального фільму не обмежується лише технічними аспектами. Він також є важливим етапом у творчому процесі документаліста. На цьому етапі режисер має можливість надати своєму фільму остаточну форму і створити

візуальне та звукове оформлення, яке буде найкраще відповідати його творчому задуму.

Постпродакшн дає змогу документалістам: створити динамічний і захоплюючу розповідь, додати глибини до розуміння історії, створити естетично привабливий продукт. Постобробка – це важливий етап у виробництві документального фільму, який допомагає документалістам повністю реалізувати свій творчий задум і створити продукт, який буде максимально ефективним у тлумаченні історії.

Варто згадати, що Г. Залужна та І. Нефьодова (2020, с.110) в роботі «Розробка інформаційних відеороликів для рекламної кампанії закладу вищої освіти» зазначають, що «творчий процес постпродакції включає в себе експерименти з різними стилістичними рішеннями, які сприяють використанню різних творчих прийомів, таких як колажування, використання спеціальних ефектів, анімації чи графіки. Це дозволяє зробити документальне відео більш цікавим, оригінальним і виразним». Ця цитата підкреслює важливість творчого підходу до постобробки документального відео. Автори стверджують, що експерименти зі стилістичними рішеннями можуть допомогти документалістам створити більш цікаві і виразні фільми (Залужна та Нефьодова, 2020, с.110).

Орієнтуючись на дослідження «Що таке постпродакшн – останній крок у процесі» А. Маїо (Maio, 2024), доцільно зазначити: технічні аспекти в обробці документального відео включають використання спеціалізованого програмного забезпечення та обладнання для ефективного виконання постпродакційних операцій та обробки великого обсягу відео- та аудіомате-

ріалу. Деякі з технічних аспектів, які слід врахувати, включають: відео- та аудіо редактори. Для виконання монтажу, колірної корекції, змішування звуку та інших постпродакційних операцій потрібне використання спеціалізованого відео- та аудіоредакторів (AdobePremierePro, FinalCutPro, AvidMediaComposer, Audacity тощо). Ці програми дозволяють обробляти й редагувати відео- та аудіоматеріал, застосовувати ефекти, налаштовувати тон і гучність, створювати шари та змішувати різні аудіодоріжки, кольорові коректори. Для досягнення потрібного візуального ефекту й забезпечення однорідності кольорів і тону використовуються спеціалізовані програми для кольорової корекції, такі як DaVinciResolve, AdobeSpeedGrade, AppleColor тощо. Вони дозволяють редагувати кольори, налаштовувати контрастність, яскравість та інші параметри, щоб створити бажаний візуальний стиль і настрій; обладнання для обробки великого обсягу даних; спеціальні ефекти та анімація. Для додавання спеціальних ефектів та анімації в документальне відео використовуються програми, такі як AdobeAfterEffects, AutodeskMaya, Cinema 4D тощо. Ці інструменти дають змогу створювати композиції, анімовані графічні елементи, візуальні ефекти та 3D-моделі, які можуть доповнити наратив та зробити відео більш захоплюючим: звукове обладнання – професійні аудіоінтерфейси, мікрофони, мікшерні пульти та звукове обладнання (Maio, 2024).

Проаналізуємо автофокус, що складається з датчика, системи керування та приводу, який переміщує оправу об'єктива або його окремі лінзи. АФ (автофокус) усіх видів можна розглядати як електронний далекомір без

приводу, але з індикацією напрямку фокусування та його завершення. Міжнародна абревіатура AF часто використовується для позначення автоматичного фокусування.

Ш. Коттон (2022), у роботі «Фотографія як сучасне мистецтво» наголошує, що для автофокусування необхідно визначити точну відстань від фокальної площини до об'єкта: «Залежно від методу визначення цього параметра всі існуючі системи авто фокусування діляться на два основних типи: активні і пасивні. Активні системи отримали свою назву через наявність елементів, які взаємодіють з об'єктом, наприклад, ультразвукових або інфрачервоних локаторів. Подібні пристрої дозволяють використовувати ехолокацію або триангуляцію, щоб обчислити, наскільки далеко сфокусована лінза» (Коттон, 2022). Ультразвуковий активний автофокус своєю чергою широко використовується в одноступінчатих камерах Polaroid (Sound Navigation Ranging, SONAR) і домашніх кіно- та відеокамерах. Інфрачервоний позиціонер AF (автофокус) вперше був використаний у компактній камері Canon AF – 35M у 1979 році (Коттон, 2022).

Системи розпізнавання об'єктів у камерах та інших пристроях використовують комплексний підхід, який поєднує алгоритми обробки зображень, машинне навчання та штучний інтелект. Основна їхня мета полягає в ідентифікації об'єктів у реальному часі та використанні цієї інформації для подальшої обробки або дії.

Має рацію Чаньжинь та ін. (Changizi et al., 2008, p.500), який у статті «Сприйняття сьогодення та систематизація ілюзій. Когнітивна наука» зазначає: «Коли камера або пристрій отримують вхідні дані у вигляді зображення або відео,

вони можуть бути попередньо оброблені для покращення якості зображення або вилучення різних характеристик, таких як контраст, яскравість або колір. Це покращує якість відображення та сприяє подальшому аналізу та розпізнаванню об'єктів». Автор наголошує, що попередня обробка може покращити якість зображення та зробити його більш придатним для подальшого аналізу. Ось кілька конкретних прикладів того, як попередня обробка може бути використана в відеоаналізі: згладжування (дозволяє зменшити шум і артефакти в зображенні), корекція контрасту, корекція кольору (Changizi et al., 2008, p.500).

Застосування алгоритмів комп'ютерного зору дає змогу виявляти об'єкти на зображенні або відео. Це може включати методи виявлення контурів, сегментації або шаблонного аналізу. Однак для точного розпізнавання об'єктів використовується машинне навчання та нейромережі. Ці алгоритми базуються на попередньому навчанні моделей на великому обсязі даних, що допомагає їм розпізнавати та класифікувати об'єкти з високою точністю.

Доцільно згадати, що Дж. Гарнер і Г. Ньютон (Garhammer and Newton, 2013, p.589) у статті «Прикладний відеоаналіз» стверджують, що «після виявлення об'єктів інформація про них може бути використана для подальшої обробки або дії. Наприклад, система розпізнавання обличчя може ідентифікувати особу на зображенні та використовувати ці дані для розблокування пристрою або для автоматичного сортування фотографій за особами.

Також слід зазначити, що відеозйомка в динаміці завжди була складним завданням для кінематографістів, переміщення камери може спотвори-

ти зображення, зробити його розмитим або нестабільним, що впливає на якість та естетику отриманого матеріалу. Однак, завдяки великим досягненням у розвитку технологій, були розроблені системи стабілізації відеокамер, які допомагають якісно знімати навіть під час активного руху. Завдяки стабілізаторам для відеокамер кінематографісти отримали нові можливості для творчого самовираження. Вони можуть знімати відео в більш динамічному і захоплюючому стилі, не хвилюючись про якість зображення. Стабілізація відеокамер також стала важливим інструментом для створення документального кіно. Вона дозволяє документалістам знімати реалістичне відео, навіть у складних умовах.

Різні типи систем стабілізації відеокамер мають свої унікальні особливості і підходи до компенсації рухів камери. Ж. Чао, Ж. Фуген, Х. Бінданг (Chao, Fugen and Bindang, 2018, р.20-21) у дослідженні «Стабілізація спотвореного атмосферною турбулентністю відео, що містить рухомі об'єкти, за допомогою моногенного сигналу» зазначають: «Існують такі типи стабілізації: механічні гімбали використовують систему рухомих механічних елементів, таких як валки, мотори та жорсткі рами, щоб утримувати камеру в стабільному положенні. Кронштейни дозволяють компенсувати трясіння рук та невеликі рухи, що дозволяє отримувати більш плавні та стабільні зйомки». Додамо, що вони особливо ефективні для великих камер і професійних кінообладнання; електронні стабілізатори використовують сенсори, гіроскопи та акселерометри для виявлення рухів камери. За допомогою цих даних електроніка в реальному часі компенсує рухи шляхом

коригування образу або керування системою стабілізації. Електронні стабілізатори можуть бути вбудовані в камери, смартфони або мати окремі аксесуари, які підключаються до камери. Вони зазвичай компактніші і зручніші для невеликих і мобільних зйомок; гібридні системи стабілізації поєднують в собі елементи механічних гімбалів та електронних стабілізаторів. Вони використовують як механічні компоненти для стабілізації камери, так і сенсори та електроніку для виявлення рухів та додаткової компенсації (Chao, Fugen and Bindang, 2018, р.20-21).

С. Нечай та Т. Хильченко (2015) у праці «Дослідження ефективності систем стабілізації зображення фотокамер» зазначає, що сучасні системи стабілізації використовують потужні методи для аналізу рухів камери та коригування зображення й водночас стверджує:

«Це дозволяє виявляти тремтіння, джерела вібрацій і виправляти їх у реальному часі. Алгоритми можуть використовувати різні методи, такі як фільтрація, компенсація кута або підгонка зображення, щоб забезпечити стабільність зображення; комп'ютерне бачення. Деякі системи стабілізації використовують технології комп'ютерного бачення, такі як розпізнавання об'єктів або визначення глибини, для виявлення рухів та обробки зображення». (Нечай та Хильченко, 2015, с.36-37)

Саме це допомагає системі точніше визначати області зображення, які потребують компенсації, і забезпечує більш точну стабілізацію, а також важливість методів обробки зображення та комп'ютерного бачення для сучасних систем стабілізації відеокамер. Автор

зазначає, що ці методи дають змогу системам стабілізації точніше виявляти рухи камери та забезпечувати більш ефективну стабілізацію. Завдяки використанню методів обробки зображення та комп'ютерного бачення сучасні системи стабілізації відеокамер стали більш точними, ефективними й доступними. Вони дозволяють знімати якісне відео навіть в складних умовах, що відкриває нові можливості для застосування в сучасному творчому процесі (Нечай та Хильченко, 2015, с.36-37).

### Висновки

Отже, сучасні технології значно полегшують і покращують процес створення документальних відеоробіт. Використання передових камер, програмного забезпечення для постпродакції, систем стабілізації та автоматичного фокусування допомагає досягати високої якості зображення та підвищує ефективність виробництва. Вказані технологічні інновації сприяють розвитку документального кіно і розширенню можливостей для творців у висвітленні різних аспектів функціонування суспільства та природи. Завдяки сучасним технологіям документалісти можуть знімати відео в будь-яких умовах, навіть в найскладніших. Вони можуть також використовувати творчі прийоми, які раніше були неможливими або дуже трудомісткими.

Постпродакційний процес відіграє важливу роль у створенні якісного документального відео, включно з розробкою концепції, використання технічних рішень та обробку зображення і звуку. Він допомагає зміцнити наратив, враження глядачів та забезпечує високу якість готового продук-

ту. Постпродакшн не обмежується лише технічними аспектами. Він також є важливим етапом у творчому процесі документаліста. На цьому етапі режисер має можливість переглянути весь матеріал і створити остаточну версію фільму.

Системи автоматичного слідування за рухом об'єктів в камерах використовують алгоритми виявлення руху, прогнозування траєкторії та керування фокусуванням, щоб забезпечити точний фокус і стабільність зображення. Ці системи дають змогу фотографам та операторам відеозйомки легко зафіксувати рухливі об'єкти з високою якістю та чіткістю. Завдяки використанню передових алгоритмів і технологій такі системи значно полегшують процес зйомки та допомагають отримувати вражаючі результати. Системи автоматичного слідування за рухом об'єктів стали невід'ємною частиною в сучасному процесі відеозйомки, оскільки вони роблять процес роботи більш доступним і простим. Ці системи є особливо корисними для операторів відеозйомки, які хочуть зафіксувати рухливі об'єкти.

Системи стабілізації відеокамер стали невід'ємною частиною сучасного відеооператора. Професіонали і любителі використовують різноманітні види, такі як механічні гімбали, електронні стабілізатори та гібридні системи, для компенсації рухів камери під час зйомки, що дозволяє створювати професійні кадри в будь-яких умовах зйомки. Сучасні технології, такі як активна стабілізація, інерціальні сенсори, алгоритми обробки сигналу та обробки зображення, а також комп'ютерне бачення, допомагають забезпечити стабільне та якісне зображення. Вибір правильної системи стабілізації за-

лежить від конкретних вимог та умов зорієнтованими на покращення якості зйомки. Загалом названі системи зображення та розширення творчих є невід'ємною частиною відеозйомки, можливостей операторів.

### СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О. та Чайковська, В., 2020. Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- Гавран, І. та Ботвин, 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 Проловський, 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>
- Десятник, Г.О., 2015. *Від задуму до екрана*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Залужна, Г.В. та Нефьодова, І.В., 2020. Розробка інформаційних відеороликів для рекламної кампанії закладу вищої освіти. *Вчені записки таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Технічні науки* [e-journal] 3 (70)3, с.109-114. <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-5941/2020.3-1/17>
- Коттон, Ш., 2022. *Фотографія як сучасне мистецтво*. Київ: ArtHuss.
- Нечай, С.О. та Хильченко, Т.В., 2015. Дослідження ефективності систем стабілізації зображення фотокамер. *Вісник Національного технічного університету «ХПІ»*. Серія: *Механіко-технологічні системи та комплекси*, [online] 22, с.35-38. Доступно: <<https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/6a41fe9b-87ca-458d-ab0d-0b165298b9c6/content>> [Дата звернення 15 березня 2024].
- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Kachmar, N., 2021. The Development of Contemporary Ukrainian Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.208-216. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248680>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- 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*, [e-journal] 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>



- Changizi, M., Hsieh, A., Nijhawan, R., Kanai, R. and Shimojo, S., 2008. Perceiving the present and a systematization of illusions. *Cognitive Science*, [e-journal] 32 (3), pp.459-503. <https://doi.org/10.1080/03640210802035191>
- Chao, Zh., Fugen, Zh. and Bindang, X., 2018. Stabilization of atmospheric turbulence-distorted video containing moving objects using the monogenic signal. *Signal Processing: Image Communication*, [e-journal] 63, pp.19-29. <https://doi.org/10.1016/j.image.2018.01.006>
- Garhammer, J. and Newton, H., 2013. Applied Video Analysis for Coaches: Weightlifting Examples. *International Journal of Sports Science & Coaching*, [e-journal] 8 (3), pp.581-594. <https://doi.org/10.1260/1747-9541.8.3.581>
- 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>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.252-262. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. <https://doi.org/10.13187/me.2020.3.507>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923–1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4), pp.684-692. <https://doi.org/10.13187/me.2021.4.684>
- Maio, A., 2024. What is Post-Production – The Final Steps in the Process. Studiobinder, [online] 4 February. Available at: <<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-post-production/>> [Accessed 15 March 2024].

## REFERENCES

- Bezruchko, O. and Anikina, O., 2021. Modern Audiovisual Art within the Space of Internet Network: New Aspects of Interaction. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.43-51. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076>
- Bezruchko, O. and Chaikovska, V., 2020. Osoblyvosti vtilennia rezhyserskoho zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezheni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.65-74. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660>
- Bezruchko, O. and Kachmar, N., 2021. The Development of Contemporary Ukrainian Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.208-216. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248680>
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.241-251. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310>
- 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*, [e-journal] 5 (2), pp.166-172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>

- Changizi, M., Hsieh, A., Nijhawan, R., Kanai, R. and Shimojo, S., 2008. Perceiving the present and a systematization of illusions. *Cognitive Science*, [e-journal] 32 (3), pp.459-503. <https://doi.org/10.1080/03640210802035191>
- Chao, Zh., Fugen, Zh. and Bindang, X., 2018. Stabilization of atmospheric turbulence-distorted video containing moving objects using the monogenic signal. *Signal Processing: Image Communication*, [e-journal] 63, pp.19-29. <https://doi.org/10.1016/j.image.2018.01.006>
- Desiatnyk, H.O., 2015. *Vid zadumu do ekrana* [From idea to screen]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- Garhammer, J. and Newton, H., 2013. Applied Video Analysis for Coaches: Weightlifting Examples. *International Journal of Sports Science & Coaching*, [e-journal] 8 (3), pp.581-594. <https://doi.org/10.1260/1747-9541.8.3.581>
- 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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.11-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>
- Honcharuk, S. and Provolovskiy, 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 Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.83-91. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664>
- 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>
- Kotton, Sh., 2022. *Fotografii yak suchasne mystetstvo* [Photography as a modern art]. Kyiv: ArtHuss.
- 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*, [e-journal] 6 (2), pp.252-262. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289311>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Cherkasova, N., 2020. From "The Eleventh Year" to "The Man with a Movie Camera": conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 60 (3), pp.507-514. <https://doi.org/10.13187/me.2020.3.507>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O. and Kupriichuk, V., 2021. Formation of Ukrainian Newsreel and Documentary Cinema in 1923–1928. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, [e-journal] 17 (4), pp.684-692. <https://doi.org/10.13187/me.2021.4.684>
- Maio, A., 2024. What is Post-Production – The Final Steps in the Process. Studiobinder, [online] 4 February. Available at: <<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-post-production/>> [Accessed 15 March 2024].
- Nechai, S.O. and Khylichenko, T.V., 2015. Doslidzhennia efektyvnosti system stabilizatsii zobrazhennia fotokamer [Research on the effectiveness of camera image stabilization systems]. *Bulletin of the National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute": Mechanical-Technological Systems And Complexes*, [online] 22, pp.35-38. Available at: <<https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/6a41fe9b-87ca-458d-ab0d-0b165298b9c6/content>> [Accessed 15 March 2024].
- Zaluzhna, H.V. and Nefodova, I.V., 2020. Rozrobka informatsiinykh videorolykiv dlia reklamnoi kampanii zakladu vyshchoi osvity [Development of information videos for the advertising campaign of higher education]. *Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Technical Sciences*, [e-journal] 3 (70)3, pp.109-114. <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-5941/2020.3-1/17>

## TECHNOLOGICAL ASPECTS OF DOCUMENTARY VIDEO PRODUCTION: FROM POST-PRODUCTION TO STABILISATION AND AUTOMATIC FOCUSING SYSTEMS

Eduard Timlin<sup>1a</sup>, Vitsenko Andrii<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Associate Professor, Honored Artist of Ukraine;

e-mail: kafedra63@ukr.net; ORCID: 0000-0002-4254-778X

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: vitsen33@gmail.com; ORCID: 0009-0003-6694-8849

<sup>a</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to identify the influence of modern technologies on the process of creating documentary videos and their importance for the development of this genre; to highlight the role of the post-production process in creating documentary videos and its impact on the narrative and the viewers' impressions; to consider the principles of automatic focusing systems; to compare different types of stabilisation. **Research methodology.** The following methods were used: theoretical – to analyse scientific papers and publications related to modern technologies in video production and their impact on documentary video; analysis and synthesis – to study advanced technologies in video shooting and video processing, including post-production software, camera stabilisation systems, automatic focusing systems and their impact on video development; generalisation and systematisation – based on the source material and video, conclusions are drawn, and the theoretical basis of the study is systematised. **Scientific novelty.** The essence of the scientific novelty of the article lies in a thorough study of modern technologies that affect the production of documentary video content at all stages – from post-production to the shooting process. Analysing these technologies in the context of documentary cinema opens up new opportunities for creators. It contributes to the development of the video production industry, ensuring higher quality and impact of documentary works on modern society. **Conclusions.** The study analyses modern technologies that make creating documentary videos easier and improve quality. Advanced cameras, post-production software, stabilisation systems and automatic focusing are studied in detail. It was found that this allows for achieving high image standards and increasing production productivity. These technological innovations contribute to the development of documentary cinema and expand the creators' opportunities to cover various aspects of society and nature.

**Keywords:** post-production; stabilisation; automatic focusing; documentary film; shooting; innovation; video work; cameraman



DOI: 10.31866/2617-2674.7.2.2024.319019

**МАГІСТЕРСЬКИЙ ФОТОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ  
«ДРЕВНІЙ САМБІР У СУЧАСНИХ СВІТЛИНАХ»**

**Олександр Безручко<sup>1а</sup>, Анна Анісімова<sup>2б</sup>**

<sup>1</sup> доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: [oleksandr\\_bezruchko@ukr.net](mailto:oleksandr_bezruchko@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва, викладач;

e-mail: [anichkab26@gmail.com](mailto:anichkab26@gmail.com); ORCID: 0009-0006-9188-2038

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<sup>б</sup> Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв, Самбір, Україна

**MASTER'S PHOTO ART PROJECT  
"ANCIENT SAMBIR IN MODERN PHOTOGRAPHS"**

**Oleksandr Bezruchko<sup>1а</sup>, Anna Anisimova<sup>2б</sup>**

<sup>1</sup> Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Professor;

e-mail: [oleksandr\\_bezruchko@ukr.net](mailto:oleksandr_bezruchko@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> Master of Audiovisual Arts and Production, Lecturer;

e-mail: [anichkab26@gmail.com](mailto:anichkab26@gmail.com); ORCID: 0009-0006-9188-2038

<sup>а</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>б</sup> Sambir Professional College of Culture and Arts, Sambir, Ukraine

**Авторський задум серії.** Магістерський фотомистецький проєкт присвячений проблемі ціннісного збереження матеріальних пам'яток культури як вагомих елементів культурної спадщини минулих епох, задокументованих засобами фото- та аудіовізуального мистецтва.

У магістерському фотомистецькому проєкті представлено серію фотографій пам'яток архітектури культурної та сакральної матеріальної спадщини древнього міста Самбора. Встановлено, що серед уцілілих пам'яток вирує сучасне життя, а стіни цих споруд надихають людей своєю могутністю, оригінальністю, досконалістю та історичністю.

Проаналізовано характерні ознаки пам'яток архітектури загальнодержавного значення міста Самбора, а саме: костел Івана Хрестителя, міська ратуша та ансамбль будівель костелу Св. Станіслава, монастиря Бернардинів з келіями та будинку колегії Єзуїтів; та місцевих культурних і релігійних знамен: храм Різдва Пресвятої Богородиці, будинок товариства «Просвіта», меморіальний музей Леся Курбаса, музей «Бойківщина» вочевидь і за допомогою фотомистецтва й аудіовізуальних творів.

З'ясовано, що всі зазначені споруди зберегли риси ренесансної архітектури та пізнього віденського класицизму, а щодо костелів, то ці споруди зведені в плані яскравого зразка високого бароко.

За допомогою аудіовізуального контенту та засобів мас-медіа досліджено сучасне пристосування свідків часу минулих століть: костел Івана Хрестителя – святиня римо-католицької громади, де проходять богослужіння; у ратуші працює міська Рада народних депутатів та голова міста Самбір; ансамбль будівель костелу Св. Станіслава, монастиря Бернардинів з келіями та будинку колегії Єзуїтів використовують сучасні, креативні та талановиті студенти Самбірського фахового коледжу культури і мистецтв.

Під час роботи над цим науково-мистецьким проєктом були опрацьовані: монографії Ю. Рабія «Княжий город Самбір» (1999), Г. Машури, Д. Каднічанського, А. Каднічанського та О. Козара «Самбір і Самбірщина» (2005), І. Фецяка «Самбір» (2011); глава колективної монографії Г. Чміль, Н. Корабльової та О. Безручка «Homo villicus у сучасному екранному середовищі» (2024); статті С. Зарі «Аудіовізуальні рекламні твори з національною тематикою як культурний феномен сучасної України» (2020); С. Борденюка, І. Гавран та В. Гримаської «Особливості вуличної фотографії та її спорідненість з кінематографом» (Bordeniuk, Gavran and Hrymalska, 2021); С. Котляр, В. Михальова та Д. Переяславця (Kotliar, Mykhalov and Pereiaslavets, 2022) «Кінотелеоператорство та сучасні медіа»; О. Шияна «Місто князів, королів і лжецарів» (2022); Г. Чміль, Н. Корабльової, О. Безручка «Homo villicus у сучасному екранному кіносередовищі» (2024), «Homo villicus у кіносередовищі: виправданість і межі показника» (Chmil, Korablova, Bezruchko and Zhukova, 2024) тощо.

А. Анісімова та О. Безручко оприлюднили серію публікацій, що стосуються окресленої тематики: «Аудіовізуальні можливості, як елемент розвитку туризму в місті» (2023a), «Мовчазні свідки часу у світлинах» (2023b), «Пам'ятки матеріальної культури минулих епох на сучасних телеекранах» (2023c), «Аудіовізуальний контент як форма опосередкованої комунікації між туристичним про-

дуктом і глядачем» (Bezruchko and Anisimova, 2024b), «Матеріальна культурна спадщина в сучасному аудіовізуальному дискурсі: Древній Самбір» (2024a).

**Ключові слова:** фотомистецтво; пам'ятки архітектури; культурологія; Україна; сакральні місця; аудіовізуальне мистецтво; історія України; аудіовізуальний контент; мас-медіа; архетип; образ; Самбір

Фотограф проекту – Анна Анісімова,  
e-mail: anichkab26@gmail.com

**The author's idea of the series.** The Master's Photo Art Project is dedicated to the problem of preserving the value of material cultural monuments as significant elements of the cultural heritage of past eras, documented using photography and audiovisual art.

The Master's Photo Art Project presents a series of photographs of architectural monuments of the cultural and sacred material heritage of the ancient city of Sambir. It is noted that modern life is in full swing among the surviving monuments, and the walls of these structures inspire people with their power, originality, perfection and historicity.

The characteristic features of the architectural monuments of the national significance of the city of Sambora were analysed, namely the Church of John the Baptist, the City Hall and the ensemble of buildings of the Church of St. Stanistav, the Bernardine monastery with cells and the house of the Jesuit college. And local cultural and religious symbols: the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary, the building of the Prosvita Society, the memorial museum of Les Kurbas, and the Boikivshchyna museum in person and with the help of photo art and audiovisual works.

It was found that all the above-mentioned buildings preserved the features of Renaissance architecture and late Viennese classicism. As for the churches, these buildings were built according to the plan of a bright example of high baroque architecture.

The modern adaptation of the witnesses of the past centuries was studied: the church of John the Baptist – a shrine of the Roman Catholic community, where divine services are held; the City Council of People's Deputies and the City Mayor work in the City Hall; the ensemble of buildings of St. Stanistav's Church, the Bernardine Monastery with cells and the house of the Jesuit College is inhabited by modern, creative and talented students of the Sambir Vocational College of Culture and Arts, using audiovisual content and mass media.

The following monographs were developed during this scientific and artistic project: Yu. Rabyi "The princely city of Sambir" (1999), G. Mashura, D. Kadnichanskiy, A. Kadnichanskiy and O. Kozar "Sambir and Sambir region" (2005), I. Fetsyak "Sambir" (2011); the chapter of the collective monograph by H. Chmil, N. Korableva and O. Bezruchko "Homo villicus in the modern screen environment" (2024); article by S. Zarya "Audiovisual advertising works with a national theme as a cultural phenomenon of modern Ukraine" (2020), S. Bordeniuk, I. Gavran and V. Hrymalska "Features of street photography and its similarities with cinematography" (2021); S. Kotliar, V. Mykhalov and D. Pereiaslavets "Cinematography and modern media" (2022); O. Shiyan "City of Princes, Kings and False Tsars. What Tourists Should See in Sambir" (2022); H. Chmil,

N. Korablova, O. Bezruchko and N. Zhukova "Homo villicus in the modern screen environment" (2024a), "Homo villicus in the cinema environment: Justifiably and limits of the index" (2024b), etc.

On this topic, A. Anisimova and O. Bezruchko published a series of publications: "Audiovisual Opportunities as an Element of Tourism Development in the City" (2023a), "Silent Witnesses of Time in Photographs" (2023b), "Sights of the material culture of past eras on modern TV screens" (2023c), "Audiovisual content as a form of indirect communication between the tourist product and the viewer" (2024b), "Material cultural heritage in modern audiovisual discourse: Ancient Sambir" (2024a).

**Keywords:** photo art; architectural monuments; cultural studies; Ukraine; sacred places; audiovisual art; History of Ukraine; audiovisual content; mass media; archetype; image; Sambir

Project photographer – Anna Anisimova,  
e-mail: anichkab26@gmail.com

**Серце міста (Самбірська ратуша XVII ст.).** Серія фотографій, на яких зображена самбірська ратуша, має на меті зобразити велич і красу цієї будівлі, яка є пам'яткою архітектури загальнодержавного значення. Кожна фотографія в серії буде показувати різні аспекти цієї детермінованої споруди, розкриваючи її історичність, таємничість і розкіш. Про неї існує багато легенд, вона приваблює і водночас насторожує. Самбірська ратуша розташована на центральній площі міста – площі Ринок. Після отримання Самбором Магдебурзького права у 1390 році, за сприяння тодішнього старости, було споруджено першу ратушу. Первісна ратуша була дерев'яною. Вона згоріла у 1498 році разом з усіма навколишніми будинками. На початку XVI ст. збудували нову одноповерхову ратушу з невисокою вежею і годинником. Ця ратуша теж згоріла (1637 р.), а на її місці у 1638–1668 рр. звели двоповерхову муровану з 40-метровою восьмигранною вежею та ліхтарем, яка милує містян своєю віковою могутністю дотепер.



## Фото №1



«Міська вежа» з магістерського фотомистецького проєкту  
«Древній Самбір у сучасних світлинах»

**Камера / Об'єктив**

Canon EOS R6 / Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**

28 мм | F/4 | ISO 100 | 1/800 с

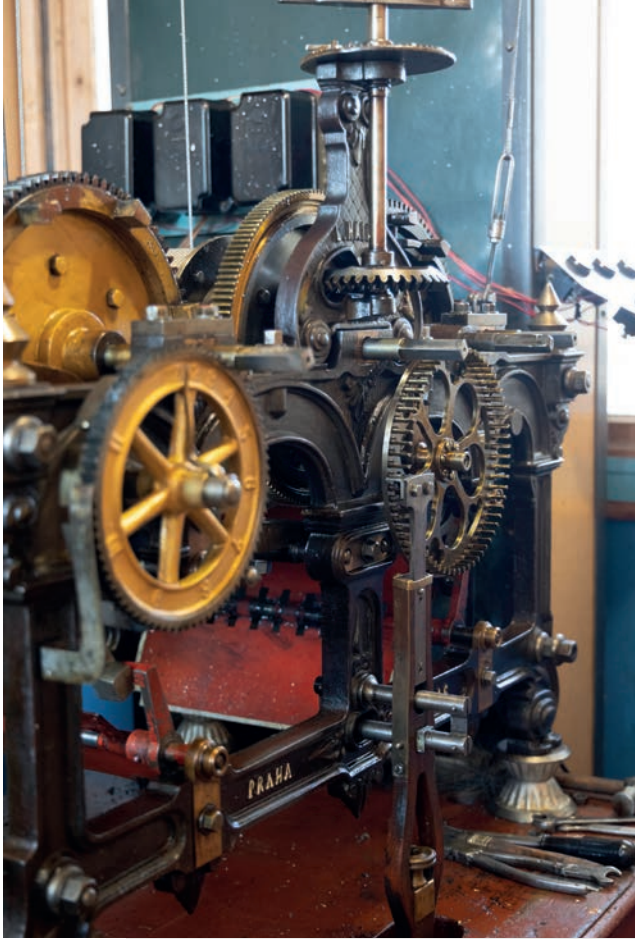
**Фото №1 редагування****за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.

Фото №2



346

**«Володар часу» з магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»**

**Камера / Об'єктив**

Canon EOS R6 / Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**

50 мм | F/4 | ISO 3200 | 1/60 с

**Фото №2 редагування**

**за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування експозиції.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.

## Фото №3



«Учасники Європейської історії» з магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

347

**Камера / Об'єктив**

Canon EOS R6 / Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**

30 мм | F/4 | ISO 125 | 1/800 c

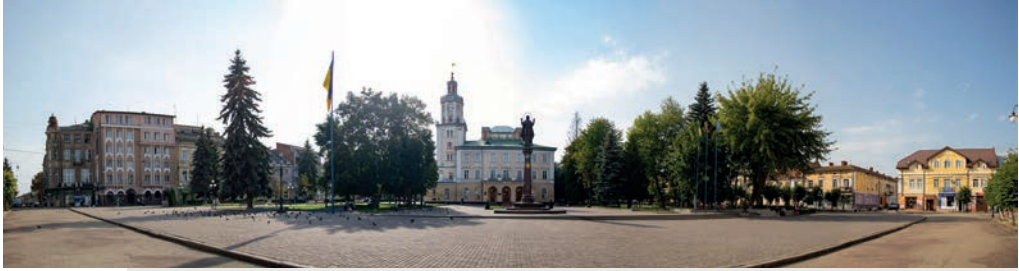
**Фото №3 редагування****за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.

## Фото №4



**«Площа Ринок» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»**

### Камера / Об'єктив

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

### Параметри:

24 мм | F/4 | ISO 100 | 1/500 c

### Фото №4 редагування за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування експозиції, контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.
- Зведення 6 знімків в один за допомогою функції «photomerge».
- Кадрування.

### Світлова схема

Джерело світла: сонце.

**Авторський задум серії: звуки мистецтва та історії (ансамбль будівель костелу св. Станіслава, монастиря Бернардинів з келіями та будинку колегії Єзуїтів XVII ст.).** Фотозображення, запропоновані глядачам, дають змогу відчутти гармонію, що пов'язує культуру та музику зі старовиною в ансамблі будівель, які функціонують як Самбірський фаховий коледж культури і мистецтв, а також як зал органної та камерної музики.

Вся серія фотографій «Звуки мистецтва та історії» акцентує на зв'язку минулого та сучасного. Вона надихне глядачів оцінювати звуки мистецтва у своєму власному житті, а також демонструє красу і значущість історичної спадщини.

## Фото №5



350

«Будівля з великою історією» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

### Камера / Об'єктив

Nikon D7200/ Nikon DX AF-S  
Nikkor 18-135 mm 1:3.5-5.6G

### Settings:

24 мм | F/4 | ISO 100 | 1/500 c

### Фото №5 редагування

#### за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування експозиції, контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

### Світлова схема

Джерело світла: сонце.

## Фото №6



«Серед історичного – сучасні» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

**Камера / Об'єктив**  
Nikon D7200 / Nikon DX AF-S  
Nikkor 18-135mm 1:3.5-5.6G

**Параметри:**  
26 мм | F/4 | ISO 160 | 1/50 с

**Фото №6 редагування  
за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування контрасту, чіткості та насиченості.
- Зменшення шуму.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**  
Джерело світла: сонце, світло від вікна.

Фото №7



«Автентичний ансамбль» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

Камера / Об'єктив

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

Параметри:

24 мм | F/4 | ISO 100 | 1/640 c

Фото №7 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування експозиції, контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

Світлова схема

Джерело світла: сонце.



**Авторський задум серії: матеріальна культурна спадщина (пам'ятки природи та архітектури Самбора ХІХ ст.).** Архітектурна й історична спадщина міста Самбір є вагомю частиною культурної спадщини Львівщини та України в цілому. В Самборі на державному обліку перебуває 72 пам'ятки культурної спадщини, з них 7 пам'яток державного значення: 56 пам'яток архітектури, 10 пам'яток історії, 6 пам'яток монументального мистецтва.

Фото №8



354

«Живий свідок» з серії магістерського  
фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

**Камера / Об'єктив**

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**

26 мм | F/4 | ISO 1250 | 1/80 с

**Фото №8 редагування**

**за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування експозиції, контрасту, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірному шуму.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.

## Фото №9



«Вілла Козакевичів» з серії магістерського  
фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

355

**Камера / Об'єктив**

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**

31 мм | F/4 | ISO 100 | 1/320 c

**Фото №9 редагування  
за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.

Фото №10



«Будинок Стебельських» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

Камера / Об'єктив

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

Параметри:

42 мм | F/4 | ISO 100 | 1/640 c

Фото №10 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування експозиції, контрасту, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

Світлова схема

Джерело світла: сонце.

## Фото №11



«Вілла Шафранів» з серії магістерського  
фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

## Камера / Об'єктив

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

## Параметри:

32 мм | F/4 | ISO 100 | 1/640 c

Фото №11 редагування  
за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування експозиції, контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

## Світлова схема

Джерело світла: сонце.

Фото №12



358

«Будинок Леся Курбаса» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

**Камера / Об'єктив**

Nikon D7200/ Nikon DX AF-S  
Nikkor 18-135mm 1:3.5-5.6G

**Параметри:**

18 мм | F/8 | ISO 100 | 1/200 c

**Фото №12 редагування  
за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування експозиції, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.

**Фото №13**



**«Занепад культури» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»**

**Камера / Об'єктив**  
Canon EOS R6/ Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**  
35 мм | F/4 | ISO 100 | 1/320 c

**Фото №13 редагування за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування експозиції, контрасту, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**  
Джерело світла: сонце.

Фото №14



«З різницею в століття» з серії магістерського фотомистецького проєкту «Древній Самбір у сучасних світлинах»

**Камера / Об'єктив**

Canon EOS R6/ Canon RF 24-105 mm  
f/4L IS USM OEM 107 mm

**Параметри:**

50 мм | F/4 | ISO 100 | 1/320 c

**Фото №14 редагування**

**за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування експозиції, світла, тіні, чіткості та насиченості.
- Зниження колірного шуму.

**Світлова схема**

Джерело світла: сонце.



**СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

- Анісімова, А. та Безручко, О., 2023а. Аудіовізуальні можливості, як елемент розвитку туризму в місті. В: *Український кінематограф у світовому контексті*. Матеріали VIII круглого столу. Київ, Україна, 08 листопада 2023 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.5-8.
- Анісімова, А. та Безручко, О., 2023b. Мовчазні свідки часу у світлинах. В: *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Матеріали VIII круглого столу. Київ, Україна, 16 травня 2023 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.5-9.
- Анісімова, А. та Безручко, О., 2023с. Пам'ятки матеріальної культури минулих епох на сучасних телеекранах. В: *Довженківські читання*. Матеріали VIII круглого столу. Київ, Україна, 08 вересня 2023 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.6-11.
- Безручко, О. та Анісімова, А., 2024а. Матеріальна культурна спадщина в сучасному аудіовізуальному дискурсі: стародавній Самбір. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, [e-journal] 50, с.40-49. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306756>
- Заря, С., 2020. Аудіовізуальні рекламні твори з національною тематикою як культурний феномен сучасної України. *АРТ-платФОРМА*, [e-journal] 1, с.351-365. <https://doi.org/10.51209/platform.1.1.2020.351-365>
- Машура, Г., Каднічанський, Д., Каднічанський, А. та Козар, О., 2005. *Самбір і Самбірщина*. Дрогобич: КОЛО.
- Рабій, Ю., 1999. *Княжий город Самбір*. Львів: Ютика.
- Фецяк, І. 2011. *Самбір*. Дрогобич: КОЛО.
- Чміль, Г., Корабльова, Н. та Безручко, О., 2024. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т.10, с.214-240.
- Шиян, О., 2022. Місто князів, королів і лжецарів. Що туристам подивитися у Самборі. *Zaxid Net*, [online] 24 червня. Доступно: <[https://zaxid.net/sambir\\_2022\\_shho\\_turistam\\_podivitsiya\\_de\\_vidpochiti\\_i\\_poysti\\_n1545089](https://zaxid.net/sambir_2022_shho_turistam_podivitsiya_de_vidpochiti_i_poysti_n1545089)> [Дата звернення 24 березня 2024].
- Bezruchko, O. and Anisimova, A., 2024b. Audiovisual content as a form of indirect communication between the tourist product and the viewer. В: *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. Міжнародна науково-практичної конференція. Київ, Україна, 27–28 березня 2024 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Ч.1, с.97-100.
- Bordeniuk, S., Gavran, I. and Hrymalska, V., 2021. Features of Street Photography and Its Similarities with Cinematography. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.278-285. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248772>
- Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Kotliar, S., Mykhalov, V. and Pereiaslavets, D., 2022. Cinematography and Modern Media. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.70-76 <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>

**REFERENCES**

Anisimova, A. and Bezruchko, O., 2023a. Audiovizualni mozhlyvosti, yak element rozvytku turyzmu v misti [Audiovisual opportunities as an element of tourism development in the city]. In:

*Ukrainskyi kinematohraf u svitovomu konteksti* [Ukrainian cinema in the world context]. Materials of the VIII round table. Kyiv, Ukraine, November 08, 2023. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, pp.5-8.  
Anisimova, A. and Bezruchko, O., 2023b. *Movchazni svidky chasu u svitlynakh* [Silent witnesses of time in photographs]. In: *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo* [Audiovisual art and production]. Materials of the VIII round table. Kyiv, Ukraine, May 16, 2023. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, pp.5-9.

Anisimova, A. and Bezruchko, O., 2023c. *Pamiatky materialnoi kultury mynulykh epokh na suchasnykh teelekranaxh* [Monuments of material culture of past eras on modern television screens]. In: *Dovzhenkivski chytannia* [Dovzhenko Readings]. Materials of the VIII Round Table. Kyiv, Ukraine, September 8, 2023. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, pp.6-11.

Bezruchko, O. and Anisimova, A., 2024a. *Materialna kulturna spadshchyna v suchasnomu audiovizualnomu dyskursi: starodavnii Sambir* [Material Cultural Heritage in Modern Audiovisual Discourse: Ancient Sambir]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, [e-journal] 50, pp.40-49. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306756>

Bezruchko, O. and Anisimova, A., 2024b. *Audiovisual content as a form of indirect communication between the tourist product and the viewer*. In: *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo* [Ukraine in the world globalization processes: culture, economy, society]. International scientific and practical conference. Kyiv, Ukraine, March 27–28, 2024. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Ch.1, pp.97-100.

Bordeniuk, S., Gavran, I. and Hrymalska, V., 2021. *Features of Street Photography and Its Similarities with Cinematography*. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.278-285. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248772>

Chmil, H., Korablova, N. and Bezruchko, O., 2024. *Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyshchi* [Homo villicus in the modern screen environment]. In: *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art History. Social Communications. Media Pedagogy]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Vol.10, pp.214-240.

Chmil, H., Korablova, N., Bezruchko, O. and Zhukova, N., 2024. *Homo villicus in the cinema environment. Justifiably and limits of the index*. *Convergences-Journal of Research and Arts Education*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>

Fetsiak, I., 2011. *Sambir* [Sambir]. Drohobych: KOLO.

Kotliar, S., Mykhalov, V. and Pereiaslavets, D., 2022. *Cinematography and Modern Media*. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.70-76 <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257181>

Mashura, H., Kadnichanskyi, D., Kadnichanskyi, A. and Kozar, O., 2005. *Sambir i Sambirshchyna* [Sambir and Sambirshchyna]. Drohobych: KOLO.

Rabii, Yu., 1999. *Kniazhyi horod Sambir* [Princely Town Sambir]. Lviv: Yutyka.

Shyian, O., 2022. *Misto kniaziv, koroliv i lzhetsariv. Shcho turystam podyvytyisia u Sambori* [City of Princes, Kings and False Tsars. What Tourists Should See in Sambir]. *Zaxid.Net*, [online] 24 June. Available at: <[https://zaxid.net/sambir\\_2022\\_shho\\_turistam\\_podivitisya\\_de\\_vidpochiti\\_i\\_poyisti\\_n1545089](https://zaxid.net/sambir_2022_shho_turistam_podivitisya_de_vidpochiti_i_poyisti_n1545089)> [Accessed 24 March 2024].

Zaria, S., 2020. *Audiovizualni reklamni tvory z natsionalnoiu tematykoiu yak kulturnyi fenomen suchasnoi Ukrainy* [Audiovisual advertising works with national themes as a cultural phenomenon of modern Ukraine]. *ART-platFORM*, [e-journal] 1, pp.351-365. <https://doi.org/10.51209/platform.1.1.2020.351-365>



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

Наукове видання

**ВІСНИК  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Серія:  
Аудіовізуальне мистецтво  
і виробництво**

Науковий журнал

2024 Том 7 № 2

Літературний редактор  
*Рибка А. Т. та Гурбанська А. І.*

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

**2024 Volume 7 No 2**

Literary editor  
*Rybka A. T. and Hurbanska A. I.*

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: 25.12.2024. Формат 70x100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 15,28. Обл.-вид. арк. 14,64.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5306

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