

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

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Аудіовізуальне
мистецтво і виробництво

Науковий журнал

2025

Том
Vol. **8**

№ **1**

Scientific journal

**BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS**

Series in Audiovisual Art
and Production

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

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

Науковий журнал адресований вченим, експертам, викладачам та науково-педагогічним працівникам, 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 № 17 від 28.05.2025 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Олександр Безручко – головний редактор, д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна; **Ірина Гаєран** – 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; **Лі Ерюн** – канд. мистецтвознавства, доц., Академія мистецтв КНР «Цзянсі університет фінансів та економіки», Цзянсі, Китайська Народна Республіка; **Наталія Зикун** – д-р наук з соц. комунікацій, проф., Університет державної фіскальної служби України, 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 Погребняк** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна; **Вадим Скуратівський** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р мистецтвознавства, проф., засл. діяч мистецтв України, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна; **Джєрємі 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 Чміль** – акад. Національної академії мистецтв України, д-р філос. наук, проф., Інститут культурології Національної академії мистецтв України, Київ, Україна.

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Михайло Барнич – голова редакційної ради, 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; **Наталя Костюк** – д-р мистецтвознавства, доц., ст. наук. спів., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Тетяна Кравченко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Іван Крупський** – д-р іст. наук, проф., Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна; **Ольга Мітчук** – д-р наук з соц. комунікацій, проф., Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука, 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; **Кінга Фінк** – 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 Свідцтво 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, 2025
© Автори, 2025

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 17 from 28.05.2025)*

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 Alforova** – Doctor of Study of Art, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine; **Khrystyna Batalina** – PhD in Cinematographic Art, Television, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **Iryna Vilchynska** – Doctor of Science in Politics, Professor, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine; **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 Science 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 Science 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 Myslavskiy** – 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 Skurativskiy** – Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Study of Art, Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Institute of Cultural Studies, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Jeremy Hicks** – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Queen Mary University of London, Great Britain; **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 Science in Philosophy, Professor, Institute for Cultural Research of National Ukrainian Academy of Arts, Kyiv, Ukraine.

EDITORIAL COUNCIL

Mykhailo Barnych – Chief of Editorial Council, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **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 Kostiuik** – Doctor of Art Studies, Associate Professor, Senior Research Fellow, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Tetiana Kravchenko** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Ivan Krupskiy** – Doctor of Science in History, Professor, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine; **Oha Mitchuk** – Doctor of Science in Social Communication, Professor, Academician Stepan Demianchuk International University of Economics and Humanities, Rivne, Ukraine; **Oksana Musienko** – 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 Humane Letters, University of Rzeszów, Rzeszów, Poland; **Hanna Kholod** – PhD in Philology, Advertising Institute, Kyiv, Ukraine; **Nataliia Cherkasova** – PhD in Art Studies, 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).

Name of authority registration of the printed edition

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder/Postal address

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

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

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2025
© Authors, 2025

ЗМІСТ

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

Михайло Барнич, Богдан Вірвовченко	Специфіка акторського виконавства прозових літературних творів і віршів в аудіовізуальному мистецтві: сучасні практики	8
Ірина Гавран, Єгор Половко	Психологічні стратегії актора в процесі втілення ролей у театрі та кіно	20
Володимир Данилюк, Нікіта Філоненко	Українська тележурналістика як інформаційна зброя в умовах війни	32
Галина Погребняк	Життя і творчість Лесі Українки крізь призму хореографічного мистецтва: екранно-сценічний дискурс	44

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

4

Олександр Безручко, Володимир Грифцов	Документальний стиль в ігровому кіно	60
Олександр Бутко, Вікторія Арустамова	Аудіовізуальний зміст екрана як основа втілення режисерського творчого задуму	79
Світлана Котляр, Аліна Бучма	Product placement у сучасному кіномистецтві	92
Алла Медведєва, Анастасія Бабич	Особливості втілення режисерського задуму в процесі екранізації літературних творів, опер і театральних вистав	106
Ганна Чміль, Іван Ліньов	Драматургія як інструментарій кінематографа у відображенні реальності та моделюванні глядацького сприйняття	118

ФОТОМИСТЕЦТВО

Михайло Чернічкін, Наталія Балан	Магістерський фотомистецький проєкт «Дівич-вечір»	129
---	--	-----

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Леонід МачулінНайкращий спосіб передбачити майбутнє –
створити його 148**Володимир Миславський,
Дмитро Коновалов**

Образ дитини у фільмах жахів XX–XXI ст. 156

Ігор ПечеранськийГіперімерсивний поворот і Метавсесвіт:
гейміфікація аудіовізуального ландшафту 165

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTING

<i>Mychailo Barnych, Bohdan Virevchenko</i>	Specifics of Acting in Prose Literary Works and Poems in Audiovisual Art: Contemporary Practices	8
<i>Iryna Havran, Yehor Polovko</i>	Psychological Strategies of Actors in the Process of Role Implementation in Theatre and Cinema	20
<i>Volodymyr Danyliuk, Nikita Filonenko</i>	Ukrainian TV Journalism as Information Weapon in Wartime	32
<i>Halyna Pohrebniak</i>	Life and Creativity of Lesia Ukrainka Through the Prism of Choreographic Art: Screen and Stage Discourse	44

FILM AND TELEVISION DIRECTING AND SOUND ENGINEERING

6

<i>Oleksandr Bezruchko, Volodymyr Hryftsov</i>	Documentary Style in Fiction Film	60
<i>Oleksandr Butko, Viktoriia Arustamova</i>	Audiovisual Screen Content as a Basis for the Implementation of the Director's Creative Idea	79
<i>Svitlana Kotliar, Alina Buchma</i>	Product Placement in Contemporary Cinematic Art	92
<i>Alla Medvedieva, Anastasiia Babych</i>	Specific Features of Implementing a Director's Vision in the Adaptation of Literary Works, Operas, and Theatrical Performances	106
<i>Hanna Chmil, Ivan Linev</i>	Dramaturgy as a Cinematographer's Tool for Representing Reality and Simulating Audience Perception	118

PHOTO ART

<i>Mykhailo Chernichkin, Nataliia Balan</i>	Master's Photo art Project Hen Party	129
--	--------------------------------------	-----

REVIEWS. COMMENTS. CRITIQUES

Leonid Machulin

The Best Way to Predict
the Future is to Create It

148

***Volodymyr Myslavskyi,
Dmytro Konovalov***

Image of Child in Horror Films
of the 20th–21st Centuries

156

Ihor Pecheranskyi

The Hyperimmersive Turn and the Metaverse:
Gamification of the Audiovisual Landscape

165

DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332375
УДК 791.635.091.1:[82-3+82-1]:[7.038.53:791**СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА
ПРОЗОВИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ І ВІРШІВ
В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: СУЧАСНІ ПРАКТИКИ****Михайло Барнич^{1а}, Богдан Вірьовченко^{2а}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: mngm@ua.fm; ORCID: 0000-0003-2482-5202

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: bogdan.virevchenk@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7710-9684

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**вірш;
прозовий твір;
аудіовізуальне
виконання;
інтермедіальність;
акторське
виконавство;
літературно-
кінематографічна
адаптація;
психоемоція**Анотація**

Мета статті – проаналізувати специфіку акторського виконавства прозових літературних творів і віршів в аудіовізуальному мистецтві. Розглянути особливості акторського художнього читання на камеру в психоемоційному контексті, встановити роль монологу для виконавця в кіно, довести важливість акторської репрезентації прозових творів у сучасному медійному просторі. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні таких методів: теоретико-аналітичного – для проведення аналізу щодо акторських здібностей і психологічних фактів, спираючись на наукове підґрунтя досліджень відомих акторів і майстрів-педагогів, поглиблюючись в уявні та практичні етапи читання художніх літературних творів і віршів, аналізуючи кожен складник окремо; методу спостереження – для проведення аналітичного спостереження за поведінкою та технікою під час акторського читання акторів-початківців, які знаходяться в природному стані; емпіричного – для експериментальної перевірки, що базується на прямому втручанні до суб'єкта, який знаходиться в процесі читання літературних творів і віршів, задля створення контрольованих і керованих умов, які дають змогу виділити характерні психоемоційні ознаки під час акторського виконання. **Наукова новизна.** Вперше застосований психотехнічний акторський аналіз читання художніх літературних творів і віршів виконавця на камеру. Вивчено та проаналізовано основні форми художнього читання з погляду самоспостереження актором свого внутрішнього психоемоційного стану перед записом. **Висновки.** У статті проаналізовано особливості акторського художнього читання художніх літературних творів і віршів на камеру в психоемоційному контексті. Під час читання літературного тексту встановлено роль

монологу, що є характерним складником акторського читання в аудіовізуальних творах. Детально опрацьована і доведена важливість акторської репрезентації прозових творів у сучасному медіапросторі.

Як цитувати:

Барнич, М. та Вірьовченко, Б., 2025. Специфіка акторського виконавства прозових літературних творів і віршів в аудіовізуальному мистецтві: сучасні практики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8 (1), с. 8-19.

Формулювання проблеми

Аудіовізуальне виконання художньо-го, прозового чи віршованого твору на камеру є вагомим частиною акторської майстерності в кінематографі. У процесі художнього читання на відеозапис завдання виконавця полягає не тільки в тому, щоб майстерно передати авторську ідею, дії та події, змальовані у вірші чи оповіданні, а також у тому, щоб створити в кадрі образ персонажа, від якого виконується твір. Для цього актор, користуючись інтонаційними засобами мовлення, мімікою та жестами, вибудовує взаємини між розповідачем і публікою. В аудіовізуальному мистецтві він відтворює ілюзію зв'язку через камеру з глядачем за допомогою зазначених вище елементів, які допомагають виконавцю у кінематографі створити насичений та емоційний образ, який відрізняється від театрального підходу.

У світі кінематографа акторське виконавство вирізняється з-поміж інших мистецтв тим, що воно найбільше наближене до звичайного життя людини. Так, на відміну від оперного чи балетного, де основними засобами виразності є спів чи танок, актор користується звичайним мовленням і рухами. Утім монологічна промова виконавця в ролі наодинці з собою є тим винятком, який не трапляється

у звичайному житті. Адже людина не може тривалий час розмовляти вголос сама з собою. Людині не притаманно думати та розмірковувати тривалий час, говорити про себе, тобто вести внутрішній монолог. Та коли в житті проговорюється великий обсяг тексту наодинці (якщо це не запис якогось відеоролика), це може свідчити про розлади в психічній системі особи.

Акторська репрезентація в сучасному медіапросторі стає все більш популярною серед виконавців для передавання глядачу змісту та думки подібних творів. Проза відрізняється від інших літературних витворів своєю структурою, вона є більш загальною формою літературного висловлювання, яка охоплює різні стилі та форми, а також не обмежується різними видами монологу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У дослідженні використані праці М. Барнича (2016; 2018). Автор аналізує опанування акторських технік перевтілення – від життєвого переживання до творчого існування актора в ролі.

Н. Бабич (1990) проаналізувала важливу роль інтонації в донесенні інформації від промовця як творчого інструменту.

У роботах П. Брук (2005) зазначено різницю між життям на сцені та реаль-

ністю, досліджено сутність процесів, пов'язаних з виходом на публіку.

І. Гавран (2015) визначила поняття «інтерпретація» в контексті творчої взаємодії виконавців монологічних творів з текстом, а І. Гавран та В. Домбровська (Gavran and Dombrovska, 2019) – у контексті визначення головних теоретичних і практичних аспектів, які стосуються питання застосування методології М. Чехова у створенні сучасного драматургічного кінотвору.

Роботу актора з текстом перед його вивченням проаналізував О. Потебня (1996).

Чітко окреслили та проаналізували поняття «монолог» Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко (2007), зокрема, в авторських програмах на телебаченні – С. Котляр, О. Бутко та Н. Крочак (Kotliar, Butko and Krochak, 2020), у сучасному медійному просторі – А. Медведєва та С. Черненко (Medvedieva and Chernenko, 2021).

Тлумачення поняття «homo villicus» в аудіовізуальному та сценічному мистецтвах визначили Г. Чміль, Н. Корабльова та О. Безручко (2024) та Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко та Н. Жукова (Chmil et al., 2024).

Особливості словесних засобів виразності актора описали О. Косінова та О. Капустянська (2022). У статті висвітлені аспекти щодо аналізування монологічних вистав з акцентуванням на техніці мовленнєвої виразності та майстерності актора.

С. Ольховецький (2010) зазначив роль публічного страху, його прояви та недоліки для людини.

Тлумачення поняття «підтекст» як психологічного методу розмовної дії для актора визначив Р. Черкашин (1989).

Ґрунтовно окреслили та проаналізували поняття «декорація» в театрі та кінематографі О. Безручко, Г. Погребняк,

Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Pogrebniak, Korablova, Oborska and Chmil, 2024); поняття «сценічний костюм» дослідили О. Безручко, І. Гавран, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Gavran, Korablova, Oborska and Chmil, 2024).

М. Барнич, І. Матіїв та О. Венгер (Barnych, Matiiv and Venher, 2021) проаналізували основні аспекти існування актора в процесі художнього читання.

Основні творчі етапи роботи актора над роллю у театрі та кіно дослідили М. Барнич і Г. Рожко (Barnych and Rozhko, 2020).

Мета статті – проаналізувати акторське художнє читання на камеру з огляду на психоемоційний стан виконавця. Визначити роль монологічного мовлення актора в кіно в інтерпретаційному контексті. Довести важливість акторської репрезентації прозових творів у сучасному аудіовізуальному мистецтві.

Основний матеріал дослідження

Перед зйомкою акторові найлегше в уяві відтворити картинку подій, які він буде передавати глядачеві в публічних умовах, на відміну від присутнього глядача, оскільки тут буде відсутнє хвилювання, яке зазвичай наявне перед аудиторією. Підтвердження цьому може бути думка О. Потебні (1996, с.266): «Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, не є уявою читача – він надходить разом із текстом і уявою».

У ХХІ ст. серед молоді стали поширеними записи художніх творів на ка-

меру та публікування їх у соціальних мережах. Найбільш виразними серед акторів, які демонструють відеозаписи художнього читання творів, є роботи В. Ажнова – актора Національного академічного театру ім. Івана Франка. Власне, його аудіовізуальні твори вірші є тим взірцем, на який має орієнтуватися решта виконавців задля передавання глибини почуттів і емоцій, спонукаючи глядача відчувати психоемоційний відгук і занурити у світ твору.

В акторів-читців, які тільки опановують цей вид творчості, виникає хвилювання та тривожність перед або вже в процесі запису. Так, В. Пансо (2014, с.137) у своїй книзі «Праця і талант у творчості актора» висловлював думку щодо акторського хвилювання: «Справа не у хвилюванні. Воно завжди з актором. Хвилюються перед виступом всі. Хвилювання має бути. Яка ж творчість без хвилювання?!». З огляду на це можемо зауважити, що хвилювання для актора – це звичайний феномен. На основі практичного досвіду можна стверджувати, що виконавець має володіти такою майстерністю, щоб вміти тамувати страх, тривогу та хвилювання перед виконанням на камеру (Безручко та ін., 2015). Адже ці чинники заважають акторові сприймати та переживати виголошуваний текст.

У своїй статті «Феноменологія тривоги та страху» М. Ольховецький (2010, с.182) стверджує, що «...страх впливає майже на всі сфери життєдіяльності людини, помітно погіршуючи її самопочуття і ускладнюючи взаємовідносини з людьми». Автор також наголошує на конкретних зовнішніх проявах хвилювання та страху, а саме: розгубленість, говорить тихим і тремтячим голосом, німіють кінцівки і деякі частини тіла (руки, ноги, голова), пере-

хоплює дихання, блідніє обличчя та з'являється пітливість (Ольховецький, 2010, с.180). Відтак сприйняття глядача зміщується не на образ розповідача, а на самого читця як людину.

Слід сказати, що є різниця між виступом перед камерою та живою аудиторією. Так, зокрема, запис за допомогою сучасних технологій можна відредувати або переозвучити (Kotliar, Butko and Krochak, 2020). Коли ж виконання відбувається в прямому етері чи перед публікою, актор мусить мати неабиякий досвід, щоб подолати хвилювання. У своєму дослідженні «Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр» П. Брук (2005, с.12) ділиться згадками одного актора, який грав багато років для публіки, не вдивляючись в очі глядачів: «Десять років свого життя я провів у професійному театрі і ніколи не бачив людей, для яких грав. А тут раптом я їх бачу. Ще з рік тому я б запанікував через це відчуття оголеності. Забрали мій найміцніший щит. Який жах – бачити їхні обличчя, – думав би я».

Однією з особливостей виконання художнього твору під час запису є те, що актуальне зосередження актора має бути не на тексті, а на зовнішніх ознаках створюваного образу, а осмислення слів відбувається на другому плані. Водночас заучування інтонацій є хибним шляхом, тому що тоді епопея не звучить як щойно народжений текст або фраза, як у житті, а є відтворена, тому вона не «жива». На підтвердження цього М. Барнич, І. Матіїв та О. Венгер (Barnych, Matiiiv and Venher, 2021, р.200) у своїй публікації «Особливості голосу, інтонації та тону мовлення актора в ролі» зазначають, що «з-поміж інших причин, що впливають на переживання актора під час читання, є намагання логічно правильно інтонувати

текст, що призводить не до осмислення його змісту, а до осмислення його інтонування».

Найпоширенішою помилкою акторів є намагання відмежувати створюваний образ від глядача, наділити його атрибутами драматичної ролі. До цього зазвичай провокує сам твір. Драматичні, зокрема патріотичні, вірші (Т. Шевченка, І. Франка та ін.) часто починаються із закликів оповідача до дії. В інших же художніх текстах персонаж звертається до фантомів (Леся Українка «Без надії сподіваюсь», Т. Шевченко «Доля», «Муза»). У кіно, де публіка є спостерігачем, а не прямим учасником дій, виконавець має зберігати той реалізм і не намагатися штучно втягнути глядача у конфлікт персонажів, як зазначали М. Барнич і Г. Рожко (Barnych and Rozhko, 2020, p.184) у своїй роботі «Акт створення ролі в кінематографі та театрі»: «Варто зауважити, що персонаж – це не просто актор, який грає, а чітко визначений художній образ, через який автор намагається передати свої думки та погляди». Прозові твори теж містять провокативні моменти для актора, що спонукають його на творення певної ролі. Якщо діяти відповідно до таких текстів, то постає типове для кожного образу запитання щодо мотивації персонажа та взаємозв'язку з аудиторією в контексті його історії. Звернемо увагу, що якби це була «груповка», як у кіно, то публіку наділили б роллю, якоюсь конфліктною причетністю до персонажа, актор знайшов би засіб, щоб виправдати звернення персонажа до публіки.

Глядач не є ігровим елементом у розповіді, а штучно наділити його таким завданням буде неправильно й це не призведе до бажаного результату. М. Барнич (2016, с.215) у своїй роботі «Майстерність актора: техніка "обма-

ну"» зазначає, що «пояснюється це тим, що в результаті аналізу твору актор намагається тоном передати певний вихідний настрій чи стан. Однак така позиція є хибною, тому що намагання створити на початку розповіді драматичний настрій так само, як і емоцію, призводить до творення конкретного персонажа з певною біографією». Тож як би не намагалася акторка, яка читає монолог Жанни д'Арк, що починається з тексту «Ви брешете!», віднайти виправдання для звинувачення в чомусь глядача, у неї нічого не вийде. А якщо вона примушує себе наділити глядача роллю, то це буде неетично та непрофесійно. Іншими словами, намагання актора створити персонажа, який є безпосередньо учасником тих чи інших подій, про які він розповідає на камеру, призводить до удавання. Психоемоційна система виконавця не відраєгує на таке позиціонування власної особи перед глядачем.

Як порівняти вірш і прозу, то перший розповідається більш ритмічною мовою, в ньому є рими, які надають йому мелодійності та допомагають виконавцям схопити темп і переходи, а проза не має таких допоміжних функцій. Втілюючи роль персонажа, актор часто використовує звичайну побутову мову. Зазвичай це застосовується в неформальному спілкуванні та в повсякденному житті, яке допомагає глядачу розпізнати характер персонажа і загальну картину образу. Акторська репрезентація прозового твору потребує від виконавця іншого підходу, більш яскравого, ніж побутове спілкування, і менш римованого, ніж віршований варіант.

Для детального аналізу звернемося до «Літературознавчого словника», у якому Р. Гром'як (2007, с.561) чіт-

ко окреслює це поняття: «Проза (лат. *prosa*, від *prosa oratio* – пряма, така, що вільно розвивається й рухається, мова) – мовлення не організоване ритмічно, не вритмоване; літературний твір або сукупність творів, написаних невіршованою мовою». Отже, в кіно актор у прозовому творі позбавлений віршованих рядків, ритмічності, але має вільне мовлення, що розвивається і рухається, тобто природне мовлення, яке може утворитися у виконавця, коли той взаємодіє з довкіллям, знає і відтворює емоції персонажа та передає атмосферу, типову для кінематографії.

Читання прозових творів на камеру є не менш легким за інші засоби художньої виразності. У подібних оповіданнях немає значного емоційного переживання або ритмічних римованих рядків, як у віршах. Але вправний актор може зробити так, щоб виголошуваний текст переніс глядача в той емоційний стан, який інтерпретує виконавець, і занурити аудиторію у світ, про який йдеться в оповіданні. О. Косінова та О. Капустянська (2022, с.174) зазначали: «Тож актор передусім повинен представляти сценічну форму відображення основної авторської ідеї літературного твору, віддзеркаленої в сценічному тексті, використовуючи мову, логіку думки й інші аспекти».

Прозові твори розповідають про історії в деталізованій формі. Автор часто описує у них красу природи детально. Для акторів постає завдання відтворити особливий ліричний настрій оповідання подібного жанру за допомогою природного мовлення, в яке залучені інтонація, голос і міміка, щоб передати задану атмосферу з тексту на екрані. Як стверджує М. Барнич (2018, с.118) у своїй праці

«Психотехніка актора. Майстер-клас»: «До зовнішніх ознак персонажа, які має сприймати актор у ролі, належать його власна інтонація і тон мовлення, загальна та мімічна поведінка, якими він наділяє персонажа». Зважаючи на думку автора, можемо зауважити, що прозові твори за обсягом великі, і якщо розповідати в одному тоні зі статичною мімікою, слухачам буде нудно сприймати текст як мистецтво. Аби такого не трапилося, важливо пам'ятати, що тон, міміка та інтонація будь-якого прозового твору не мають збігатися зі змістом тексту. Виконавець має відтворити образ особи, яка розповідає про щось, а не бути людиною і емоційно не відчувати ті почуття, які переживає персонаж. Про це також писав М. Барнич (2016, с.179) у своїй роботі «Майстерність актора: техніка "обману"»: «Таке "завантаження" полягає в тому, щоб через аналіз під час самостійної праці над роллю досягти стану співчуття до персонажа в тому місці, де, на думку актора чи режисера, персонаж глибоко емоційно переживає певну подію». Тобто якщо у творі наявний сумний підтекст, не треба одразу виробляти відповідний стан і настрій голосом та інтонацією, у кіно найкраще обрати нейтрально-комунікативний тон розповіді задля кращого сприйняття інформації глядачем.

Прозовий твір за особливостями читання збігається з казкою, яку розповідають в дитячому садку дітям. Цю тему досліджувала Н. Бабиш (1990, с.22) в роботі «Основи культури мовлення»: «До прикладу, дитячий садок. Постійні окрики, наказові форми, підвищені інтонації замість лагідного пестливого тону, колискової пісні для ляльки, гри інтонацій під час читання казки». Мозок глядача на перших ви-

голошуваних словах розповіді читця подібний до сприйняття маленької дитини казки. Спочатку треба «зачепити» аудиторію комунікативною по-смішкою, трішечки гіперболізованою, але м'якою і доброю мімікою, тоді мозок людини почне сприймати прозовий твір зовсім по-іншому.

Звернемо увагу на ще один не менш цікавий художній засіб читання літературних творів, такий як монолог. Власне аспект його виконання вголос, наодинці з собою є одним із проблемних у контексті кінематографічної майстерності, тому що немає такого прецеденту у звичайному житті, який слугував би аналогом наслідування.

Задля детального аналізу теми акторського монологу звернемося до «Літературознавчого словника», у якому Р. Гром'як (2007, с.465) чітко окреслює це поняття: «Монолог – тривале, внутрішньо однорідне і зв'язане висловлювання, що належить одному суб'єктові і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі». Слід зазначити, що в цьому контексті не вказується про монолог наодинці з собою, очевидно, що йдеться про публічне читання, яке може мати значущість у контексті кіно.

У кінематографічному мистецтві вокальна пісня теж є монологом, зверненим до глядача, хоча її зміст може вказувати на внутрішні, особисті переживання образу, не пов'язані з аудиторією. Але у такий спосіб «відкритої сповіді» перед глядачем виконавець комфортніше почуває себе як митець, зокрема, саме так глибше і багатогранніше розкривається його талант. Через спілкування з аудиторією він може творчо інтерпретувати переживання образу перед знімальною камерою. У статті І. Гавран (2015, с.26)

«Формування педагогічної емпатії студентів інститутів мистецтв як засіб оптимізації процесу навчання» зазначено: «...інтерпретація – це духовний зміст музичної інформації. Її метою є не тільки оцінка музичного твору, а й обґрунтування, доказ, а також прагнення переконати учня, слухача в адекватності думок». Тобто акторський монолог в кіно можна виконати так само, як пісню, – через спілкування з глядачем, не відгороджуючись так званою «четвертою стіною». До прикладу, єдиний монолог короля Клавдія із п'єси В. Шекспіра «Гамлет», в якому цей персонаж розповідає про свої внутрішні переживання через вбивство рідного брата. Надзвичайно важкий текст для емоційного та психічного стану, адже цей персонаж переживає бурхливий спектр емоцій, велику напругу, сум, скорботу, іноді злість, нерозуміння скоєного, провини і наодинці починає розмовляти сам з собою. Для актора виникає низка професійних труднощів, коли він відгороджується «четвертою стіною» від глядача. Та коли він інтерпретує монолог подібно до вокального виконавця, звертається і сповідається публіці, то образ стає набагато глибшим і виразнішим задля передавання переживання персонажа через екрани.

Однак не завжди авторські твори є цікавими. Тоді акторові слід використовувати творчі інструменти: тон мовлення, міміку та «розфарбовувати» інтонаційно своїм голосом «сірий» текст. Про що, зокрема, стверджує П. Брук (2005, с.84): «Зваблива музика голосу викликає у вас бажання слухати, бо містить у собі людський вимір, те найменше, чого ні ми, ні наші комп'ютери не здатні зрозуміти зі своєю науковою точністю».

Інтерпретувавши для себе будь-який текст у кіно, актор як професіонал буде користуватися не тільки барвами свого голосу для правильного природного монологічного мовлення, але також може залучити зовнішні для глядача засоби професійного читання монологу, як це описали О. Косінова та О. Капустянська (2022, с.175) у своїй публікації «Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів»: «...паузи підкреслюють емоційне забарвлення слів, що виражають душевний стан, передають настрій і переживання персонажа та є надзвичайно доречними в експресивних сценічних текстах або уривках». Зрештою, як зазначав М. Барнич (2016, с.210) у книзі «Майстерність актора: техніка "обману"», попри «майстерну виразність текст має бути виголошеним природно, як це буває в житті».

Висновки

Інтонування голосом, управління мімікою та своїми рухами допоможуть акторові потрапити в правильний ліричний стан і образ розповідача та змусити глядача поринути у світ оповіді. У кожному виконанні художнього твору актор має виважено підходити не тільки до жанрових особливостей художнього читання, а і до самостережень за своїм внутрішнім психоемоційним станом. Виконання монологу та інтерпретація його контексту в кіно не тільки дає змогу розкрити суть тексту, а й демонструє особисте бачення актора, його досвід, розуміння і аналіз ролі. Майстерність полягає також у тому, щоб зробити за допомогою тексту цікавого персонажа, через паузи, інтонації, рухи, голос і міміку зацікавити аудиторію та передати суть ролі.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Бабиц, Н.Д., 1990. *Основи культури мовлення*. Львів: Світ.
- Барнич, М.М., 2016. *Майстерність актора: техніка «обману»*. Київ: Ліра-К.
- Барнич, М.М., 2018. *Психотехніка актора. Майстер-клас*. Київ: Пінзель.
- 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.
- Брук, П., 2005. *Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр*. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Гавран, І.А., 2015. Формування педагогічної емпатії студентів інститутів мистецтв як засіб оптимізації процесу навчання. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 19 (24), с.23-28.
- Гром'як, Р.Т., Ковалів, Ю.І. та Теремко, В.І. ред., 2007. *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: Академія.
- Косінова, О.М. та Капустянська, О.М., 2022. Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів. *Мистецтвознавчі записки, [e-journal]* 41, с.171-176. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.263209>
- Ольховецький, С.М., 2010. Феноменологія тривоги та страху. *Проблеми сучасної психології*, 9, с.174-183.

- Пансо, В., 2014. *Праця і талант у творчості актора*. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Потебня, О.О., 1996. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис.
- Черкашин, Р.О., 1989. *Художнє слово на сцені*. Київ: Вища школа.
- Чміль, Г., Кораблєва, Н. та Безручко, О., 2024. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: О.В. Безручко, ред. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т.10, с.214-240.
- Barnych, M. and Rozhko, H., 2020. The Act of Impersonation in the Cinema and the Theatre. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.182-189. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217638>
- Barnych, M., Matiiv, I. and Venher, O., 2021. Peculiarities of Voice, Intonation and Speech Tone of the Actor in the Role. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.199-207. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248669>
- 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>
- Gavran, I. and Dombrovska, V., 2019. To the Question of M. Chekhov's Methodology in the Creation of Contemporary Drama Film Work. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (1), pp.8-14. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170850>
- Kotliar, S., Butko, O. and Krochak, N., 2020. Author's Programs on Contemporary Television and their Peculiarities. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.222-228. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217650>
- Medvedieva, A. and Chernenko, S., 2021. Issues of the Interview Genre in Contemporary Media Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.11-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235059>

REFERENCES

- Babych, N.D., 1990. *Osnovy kultury movlennia* [Fundamentals of Broadcasting Culture]. Lviv: Svit.
- Barnych, M. and Rozhko, H., 2020. The Act of Impersonation in the Cinema and the Theatre. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.182-189. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217638>
- Barnych, M., Matiiv, I. and Venher, O., 2021. Peculiarities of Voice, Intonation and Speech Tone of the Actor in the Role. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in*

- Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.199-207. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248669>
- Barnych, M.M., 2016. *Maisternist aktora: tekhnika "obmanu"* [Actor's Mastery: Technique of "Deception"]. Kyiv: Lira-K.
- Barnych, M.M., 2018. *Psykhotehnika aktora. Maister-klas* [Actor's Psychotechnics. Master Class]. Kyiv: Pinzel.
- 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 Interulturais*, [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>
- 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 Methodology of Its Teaching]. Kyiv: Kyiv International University.
- Bruk, P., 2005. *Zhodnykh sekretiv. Dumky pro aktorsku maisternist i teatr* [No secrets. Thoughts on acting and theater]. Lviv: Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University.
- Cherkashyn, R.O., 1989. *Khudozhnie slovo na stseni* [Artistic Word on Stage]. Kyiv: Vyshcha shkola.
- Chmil, H., Korablova, N. and Bezruchko, O., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyshchi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: O.V. Bezruchko, ed. *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>
- Gavran, I. and Dombrovska, V., 2019. To the Question of M. Chekhov's Methodology in the Creation of Contemporary Drama Film Work. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (1), pp.8-14. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170850>
- Gavran, I.A., 2015. Formuvannia pedahohichnoi empatii studentiv instytutiv mystetstv yak zasib optymizatsii protsesu navchannia [Formation of pedagogical empathy of students of art institutes as a means of optimizing the learning process]. *Scientific journal of Dragomanov Ukrainian State University. Series 14: Theory and Methodology of Arts Education*, 19 (24), pp.23-28.
- Hromiak, R.T., Kovaliv, Yu.I. and Teremko, V.I. eds., 2007. *Literaturoznavchy slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary-Reference]. Kyiv: Akademiia.
- Kosinova, O.M. and Kapustianska, O.M., 2022. Mystetska praktyka tekhnichnykh komponentiv monolohichnoho movlennia aktoriv [Artistic practice of technical components of monologue speech of actors]. *Notes on Art Criticism*, [e-journal] 41, pp.171-176. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.263209>
- Kotliar, S., Butko, O. and Krochak, N., 2020. Author's Programs on Contemporary Television and their Peculiarities. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in*

Audiovisual Art and Production, [e-journal] 3 (2), pp.222-228. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217650>

Medvedieva, A. and Chernenko, S., 2021. Issues of the Interview Genre in Contemporary Media Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.11-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235059>

Olkhovetskyi, S.M., 2010. Fenomenolohis tryvohy ta strakhu [Phenomenology of anxiety and fear]. *Problems of Modern Psychology*, 9, pp.174-183

Panso, V., 2014. *Pratsia i talant u tvorchosti aktora* [Work and talent in the work of an actor]. Lviv: Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University.

Potebnia, O.O., 1996. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [Anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv: Litopys.

Надійшла: 21.12.2024; Прийнято: 24.04.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025

**SPECIFICS OF ACTING IN PROSE LITERARY WORKS
AND POEMS IN AUDIOVISUAL ART: CONTEMPORARY PRACTICES****Mychailo Barnych^{1a}, Bohdan Virevchenko^{2a}**¹ *PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: mngm@ua.fm; ORCID: 0000-0003-2482-5202*² *Master of Audiovisual Arts and Production;**e-mail: bogda.virevchenko@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7710-9684*^a *Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the article is to analyse the specifics of actor's performance of prose literary works and poems in audiovisual art; to consider the peculiarities of actor's artistic reading on camera in the psycho-emotional context, to establish the role of the monologue for the performer in cinema, to prove the importance of actor's representation of prose works in the contemporary media space. **The research methodology** consists in the use of the following approaches: theoretical and analytical – to analyse acting abilities and psychological facts, based on the scientific basis of research by famous actors and master teachers, delving into the mental and practical stages of reading literary works and poems, analysing each component separately; observation method – to conduct analytical observation of behaviour and technique during acting reading by novice actors in a natural state; empirical – for experimental verification based on direct intervention with a subject who is in the process of reading literary works and poems, to create controlled and manageable conditions that allow to identify characteristic psycho-emotional signs during acting. **Scientific novelty.** For the first time, the psychotechnical actor's analysis of reading fiction and poetry on camera is applied. The primary forms of artistic reading are studied and analysed in terms of the actor's self-observation of their internal psycho-emotional state before recording. **Conclusions.** The article analyses the peculiarities of the actor's reading of literary works and poems on camera in a psycho-emotional context. During the reading of a literary text, the role of the monologue, which is a characteristic component of an actor's reading in audiovisual works, is established. The importance of the actor's representation of prose works in the contemporary media space is studied in detail and proven. **Keywords:** poem; prose work; audiovisual performance; intermediality; acting; literary and cinematic adaptation; psychoemotion



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332380

УДК 792.028:791.635]:159.954:[792+791

**ПСИХОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ АКТОРА
В ПРОЦЕСІ ВТІЛЕННЯ РОЛЕЙ У ТЕАТРІ ТА КІНО****Ірина Гавран^{1а}, Єгор Половко^{2а}**¹ кандидат педагогічних наук, доцент;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: plvkbusiness@gmail.com; ORCID: 0009-0003-7041-7469

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**кіноактор;
кіно;
опера;
актор;
театр;
сценічна дія;
перевтілення**Анотація**

Мета статті – дослідити психологічний контекст акторської майстерності, з'ясувати способи адаптації виконавця до ролі в театрі та кіно; розглянути особливості втілення образу в різних сценічних середовищах і психотехніки артиста під час адаптації до ролі. **Методологія дослідження.** Були застосовані такі методи: теоретичний – для аналізу кінематографічних матеріалів, інформаційних джерел, наукових праць щодо акторської майстерності та втілення ролі в різних екранних середовищах; порівняльний – для зіставлення різних акторських технік і підходів у процесі втілення ролей, зокрема американського та європейського стилів; метод синтезу – для формування узагальненого уявлення про вплив акторських технік на сприйняття ролей через інтеграцію отриманих даних і поєднання теоретичних підходів з практичними прикладами для створення цілісної картини. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано психологічні аспекти створення акторської майстерності в кінематографі, театрі; детально проаналізовано особливості адаптації актора на сцені та в кіно. Дослідження також охоплює методи психологічної підготовки, що допомагають акторові адаптуватися до умов, що постійно змінюються, на сцені та знімальному майданчику, зокрема з погляду емоційної регуляції та підтримки професійної концентрації, а також взаємодії з технічними елементами зйомки. **Висновки.** У статті досліджено складність психотехніки та адаптації виконавця у кінематографі та театрі. За допомогою аналізу інформаційного простору майстерності актора були детально опрацьовані психотехніки артиста в різних екранних середовищах. Проаналізовано важливість імпровізації як однієї з ключових технік кіноактора.

© Ірина Гавран, Єгор Половко, 2025

Як цитувати:

Гавран, І. та Половко, Є., 2025. Психологічні стратегії актора в процесі втілення ролей у театрі та кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8 (1), с.20-31.

Формулювання проблеми

У сучасному мистецтві перформанс потребує талановитих виконавців, здатних адаптуватися до різних сценічних умов. Дослідження психологічних аспектів зазначеної теми та особливостей адаптації виконавців до ролей у різних видах мистецтва, особливо кіно, театрі та опері, передбачає глибоке розуміння і відчуття образу, а також відповідне вираження емоцій і почуттів як певної трансформації акторського перевтілення.

Акторська майстерність завжди була багатою і вразливою формою вираження. Гра персонажа та відображення його особистості та емоцій є важливими елементами, які слід враховувати. Проте процес втілення образу різниться залежно від сценічного контексту: у кіно, опері та театрі. Процес адаптації до сценічної персони в екранному мистецтві може бути і захопливим, і стресовим, особливо коли артист перебуває у кадрі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Роль професійної акторської імпровізації у кінематографі та ключові способи підготовки актора до сценічної та кіноролі визначили М. Барнич і Н. Горбачук (2021).

І. Іващенко та В. Стрельчук (2018) сформулювали методики та тренінги, що базуються на концепції «досконалість протистойть рутині».

Т. Кравченко (2018) описала особливості акторського мистецтва, зокрема

використання мовних елементів, під час роботи в театрі, кіно та на телебаченні.

Організаторські, комунікативні та основні складники виконавської майстерності майбутніх бакалаврів з акторського мистецтва розглядали О. Матвієнко, А. Коленко, К. Полянська (2020); бакалаврів мистецьких спеціальностей в умовах дистанційного навчання – О. Барицька, І. Гавран, Р. Гуцал, Н. Туровська та С. Царук (Barytska et al., 2021); студентів у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва – О. Безручко, В. Черкасов та Т. Шютів (2023a; Bezruchko, Cherkasov and Shiutiv, 2023b).

Г. Сурміна (2016) визначила ціннісно-сміслові репрезентації функціонування й розвитку театру опери та балету.

А. Алішер (2021); О. Безручко, Г. Погребняк, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Pogrebniak, Korablova, Oborska and Chmil, 2024) досліджували вплив візуальних аспектів сценографії на емоційне сприйняття глядача театральної постановки.

Вимоги до акторів комедії дель арте, включаючи їхні імпровізаційні навички, виконавську техніку та культурні знання, досліджував Н. Стадніченко (2010).

А. Кузьменко (2021) наголошувала, що стандартні музичні шаблони стали більш різноманітними та цікавими завдяки новаторським композиційним рішенням у стильовому та технічному плані.

О. Енська, А. Максименко та І. Ткаченко (2020); О. Безручко, І. Гавран, Н. Корабльова, С. Оборська та Г. Чміль (Bezruchko, Gavran, Korablova, Oborska and Chmil,

2024) висвітлювали важливість зовнішніх елементів, таких як рухи тіла, пантоміма, музика, костюм і грим, у втіленні образів і характерів на сцені.

Л. Недін (2021) окреслила значення психофізичних якостей актора та необхідність професійного розвитку як внутрішнього (психічного), так і зовнішнього (фізичного) складників виконавської майстерності.

Важливість широкого кругозору та освіченості для актора, які допомагають в обранні шляху до досягнення необхідного сценічного самопочуття та внутрішньої свободи, що виражається у фізичній поведінці на сцені, зазначили Н. Гусакова, В. Штефюк (2020).

М. Кнебель (2020) визначила, що для актора важливо усвідомити не лише тему, а й мету персонажа, розуміти, які події та життєві моменти впливають на нього найбільше, а які – менше.

На думку В. Сосіної (2018), опанування психофізики дає змогу працювати професійно на сцені незалежно від нахнення, входити в потрібний творчий стан вільно та вчасно за допомогою вольового зусилля.

Т. Совгира та М. Татаренко (2018) визначили, що багато театральних акторів уникають ролей у кіно через складнощі у входженні в динамічний ритм сучасного знімального процесу.

Звернули увагу на важливу роль ведучого як посередника між аудіовізуальними метафорами, втіленими авторами та глядачем, О. Безручко, Г. Десятник, М. Іщенко, С. Полешко та С. Порожна (2015); С. Котляр, О. Бутко та Н. Крочак (Kotliar, Butko and Krochak, 2020); А. Медведєва та С. Черненко (Medvedieva and Chernenko, 2021); О. Венгер, Х.-М. Ямбор (2024).

Особливості роботи професійного актора, зокрема опанування навичок

і вмінь, висвітлено в роботі І. Гавран і М. Дубини (2020).

Мета статті – проаналізувати психологічні аспекти акторської майстерності, з'ясувати методи адаптації виконавця до ролі у театрі та кіно, дослідити характерні риси втілення образу в різних сценічних умовах та психотехніки, які актор використовує для пристосування до ролі у кінематографі та театрі.

Основний матеріал дослідження

Кожне з екранних середовищ потребує особливого підходу та набору навичок. Актори, які успішно адаптуються до кожного з них, розкривають усю глибину своєї майстерності та надають своїм ролям неперевершений вираз та емоційну вагу.

Так, О. Матвієнко, А. Коленко, К. Полянська (2020, с.297) у своїй праці «Практичні аспекти мотивації формування риторики та роль тренінгів професійної адаптації у вищій школі» зазначали: «Виконавська майстерність майбутніх бакалаврів з акторського мистецтва драматичного театру і кіно у фаховій підготовці розглянута як сукупне утворення різних аспектів виконавської майстерності». Також автори зауважують, що організаторські, комунікативні та основні складники виконавської майстерності майбутніх бакалаврів з акторського мистецтва драматичного театру і кіно визначаються показниками особистісного критерію.

Сучасна кіноакторська майстерність потребує неабияких зусиль і концентрації на власних діях. В екранних мистецтвах потрібна тонка ідентифікація з персонажем і вміння долати відстань між собою та камерою. Артист повинен вміти виражати весь спектр гли-

бини емоції з обмеженими словами та діями. Постійні перерви у зйомках і необхідність відтворювати різні сцени вимагають від актора гарної пам'яті та спроможності зберігати постійну стійкість персонажа.

Т. Кравченко (2018, с.37) у своїй праці «Особливості використання мови під час роботи на сцені та в кадрі» зауважує, що «в кіно та на телебаченні, на відміну від театру, послідовність сцен, над якими працює актор, здебільшого порушується. Так, після зйомок першої сцени можуть перейти до останньої. Актор має бути готовим до швидкого "перемикання" емоцій». Також авторка зазначає, що в кіно рухи будуть скупіші та природніші, і передавати емоції, найімовірніше, буде не пластика тіла, а обличчя. Тому що без крупного плану не працює жоден режисер. Тут важливо все, навіть вираз очей. Адже на крупному плані буде видно найменші деталі (Кравченко, 2018, с. 37).

Доцільно сказати, що в музичній виставі або фільмі актор повинен поєднувати музичну інтерпретацію з акторським виразом. Це потребує від актора вміння працювати з голосом і виразністю міміки, щоб передати всі відтінки почуттів і сюжет публіці. Поєднання акторської майстерності та співу неможливе без довгих годин репетицій і зосередженості на відтворенні емоцій через музику. Так, Г. Сурміна (2016, с.36) у дослідженні «Ціннісно-сміслові репрезентації функціонування й розвитку театру опери та балету України» наголошує: «Ціннісний зміст театру опери та балету відрізняється тим, що він спочатку постає хранителем високої духовності й високої художності». Авторка стверджує, що мужність втрачає своє значення, заміщуючись гомосексу-

альністю, любов стає демонстрацією техніки, а виконання професійних оперних арій чи балетних партій порушується непрофесійними діями акторів з кримінального середовища, які незаконно проникли в театр. Це призводить до необоротного занепаду цінностей, що накопичувалися протягом багатьох поколінь режисерів, педагогів та акторів (Сурміна, 2016, с.36). Варто погодитися з думкою вище вказаної авторки про те, що складно бути гідним і професійним виконавцем в Україні у сучасних реаліях.

Сучасному акторові необхідно прагнути вдосконалення своєї майстерності через самопізнання, що зазначають І. Іващенко та В. Стрельчук (2018, с.181) у своїй праці «Новаційні методики психофізичного тренінгу Є. Гротовського»: «театр досліджує стани людини – несталу субстанцію, яка перебуває у постійному розвитку». Також автори визначили, що підходи, методики та тренінги, які базуються на концепції «досконалість протистоїть рутині», спрямовані на взаємодію з цією концепцією. Учасники та інструктори цих програм лишаються відкритими для власного самопізнання, щоб забезпечити актуальність методів на сучасному етапі та сприяти творчому розвитку учасників, які формують власні варіанти навчання (Іващенко та Стрельчук, 2018, с.181).

М. Барнич та Н. Горбачук (2021, с.21) у роботі «Акторська майстерність: від уяви до перевтілення» наголошують на тому, що «основним методом для набуття творчого стану є імпровізація. Вона є вагомим елементом для кіноакторської гри і однією з найкорисніших вправ для актора». Також автори акцентують на тому, що важливим є вміння слухати себе та атмосферу

в залі під час гри. Адже незацікавленість глядачів дійством ускладнює виконання ролі. Актор, у якого «зазубрені» всі слова сценарію від крапки до крапки, який не вміє діяти «тут і тепер» та відштовхуватися від обставин, немов робот з вбудованою програмою. Саме тому для нього важливо розвивати свою уяву, фантазію, адже це допомагає виховувати імпрізаційні навички, які є одними з найважливіших, найнеобхідніших граней акторської майстерності (Барнич та Горбачук, 2021, с.21).

Театр (у контексті екранних мистецтв) є унікальним середовищем, де візуальні та аудіальні аспекти об'єднуються для створення комплексного враження. У цьому контексті актор виступає в ролі живого елемента, який взаємодіє з аудиторією в реальному часі. Аудіовізуальні та сценічні засоби художньої виразності охоплюють використання освітлення, костюмів, декорацій і макіяжу для створення візуального образу персонажів та атмосфери постановки. Звук на сцені відіграє ключову роль як в музичних елементах, так і у використанні голосу акторів для передачі діалогів та емоцій. А. Алішер (2021, с.172) у своїй праці «Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії» визначила, що «візуальні аспекти оформлення театральної постановки чинять додатковий до драматургії емоційний вплив на підсвідомість людини. Образно-пластичні просторові форми сценографії стають одними з провідних чинників на шляху до належного трактування основних наративів, які сценограф і режисер хочуть донести до глядача».

Так, Н. Стадніченко (2010, с.237), автор праці «Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого

потенціалу», зазначав, що «актори комедії дель арте повинні були імпровізувати текст, володіти віртуозною виконавською технікою, мати почуття гумору, знати літературу, поезію, володіти навичками складання віршів, бути винахідливим, вміти працювати в ансамблі».

Слід сказати, що А. Кузьменко (2021, с.41) наголошувала на тому, що «з розвитком кіно роль музики в ньому активно змінювалася – від повної залежності, підпорядкованості візуальній дії музика завоювала позицію самостійного художньо-драматургічного елементу». Також авторка зазначила, що стандартні музичні шаблони, які раніше характеризувалися одноманітністю і розглядалися як менш цікавий музичний продукт, були оновлені, перетворившись на новаторські музично-композиційні рішення з різноманітністю у стилізовому та технічному плані (Кузьменко, 2021, с.41).

О. Енська, А. Максименко та І. Ткаченко (2020, с.81) наголошують на тому, що «для втілення образу, внутрішніх властивостей характеру на сцені чималу роль відіграють зовнішні ознаки, особливо в хореографії, де все виражається рухами людського тіла, пантомімою або мімікою, музикою, костюмом і гримом, світловим оформленням і, звичайно, малюнком танцю». На думку авторів, малюнок танцю, незалежно від його напрямку, завжди присутній у виступі. Від цього елемента, так само як і від різноманітних виразних засобів хореографії, залежить, чи вдасться втілити задуманий балетмейстером художній образ у життя, чи ні (Максименко та Ткаченко, 2020, с.81).

Вивчаючи особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки, Л. Нєдін (2021, с.41) зазначала: «Відомо, що єдиним інструментом актора є його

психофізика. Отже, цей "інструмент" має бути здатним сприймати творчі імпульси, тобто народжувати, відтворювати логічні дії, а для цього треба професійно удосконалювати внутрішній (психічний) і зовнішній (фізичний) складники». Авторка наголошує, що важливо опанувати навички психотехніки, але їх не слід відкрито демонструвати слухачам. Ефективність психотехніки виявляється через особисте осмислення життєвих подій і відгуків-вібрацій. Психотехніка стає ключовим інструментом для проведення ефективного аналізу (Недін, 2021, с.44).

Н. Гусакова та В. Штефюк (2020, с.289) узагальнюють особливості діяльності актора та зауважують, що він «повинен бути освіченою людиною, мати широкий кругозір, особисте світосприйняття для того, щоб у своїй професійній діяльності обрати потрібний шлях у досягненні необхідного сценічного самопочуття, яке, відповідно, надасть впевненість внутрішньої свободи, що знайде своє вираження у фізичній поведінці виконавця, голосі, пластиці, позі, жести». І зазначають, що структуру акторської майстерності можна знайти у вивченні власного психофізичного апарату та вмінні використовувати його ефективно під час виконання ролі. Цього досягнути неможливо без творчого сценічного тренінгу, оскільки лише систематичне, послідовне та свідоме тренування актором його психотехніки надає йому можливість осмислено вивчати власну природу, що перебуває у нерозривному зв'язку із реальністю (Гусакова та Штефюк, 2020, с.289).

М. Кнебель (2020, с.33), аналізуючи процес роботи над роллю, доходить такого висновку: «Щоб актор зумів порушити ту чи іншу тему, недостатньо

тільки назвати її. Необхідно усвідомити, що ставить собі за мету персонаж. Й оскільки актор уже знає головні події всієї п'єси, знає життєву мету героя, йому легко визначити, які теми в певній розмові є вирішальними, а які другорядними, прохідними». І додає, що актори вивчають конкретні вчинки персонажів, досліджують роль не шматками чи фрагментами, а зосереджуються на ключових моментах людського життя, відображених у сюжеті п'єси. Вони здобувають бачення щодо перспективи ролі в самому початку, а потім, переходячи до аналізу її деталей, вивчають їх з погляду основної, провідної ролі (Кнебель, 2020, с.32).

На думку В. Сосіної (2018, с.10), опанування «свого "інструменту" – психофізики – дає змогу акторові повноцінно і професійно працювати на сцені незалежно від натхнення, а вірніше – входити в потрібний творчий стан саме тоді, коли це необхідно, вольовим зусиллям досягати правильного творчого самопочуття». Авторка наголошує, що поведінка людини включає дві взаємопов'язані сторони: фізичну та психічну. Ці аспекти завжди взаємодіють і неподільні, оскільки кожний акт людської поведінки становить собою єдиний комплексний психофізичний процес. Розуміння поведінки людини та її вчинків стає неможливим без розуміння її думок і почуттів, а також без усвідомлення об'єктивних зв'язків і відносин з довкіллям. Так, психофізична природа сценічної дії та її складників стає основним об'єктом вивчення. Створена артистична техніка має на меті забезпечити, щоб сценічна дія відповідно до умов п'єси відображала всі характеристики реального, живого, органічного вчинку, який відбувається в реальному житті (Сосіна, 2018, с.11).

Вивчаючи специфіку роботи актора театру і кіно, Т. Совгира та М. Татаренко (2018, с.65) підкреслюють, що «чимало театральних акторів відмовляються від ролей у кіно, оскільки фізично і психологічно не можуть увійти в динамічний ритм сучасного знімального процесу. Причиною цього є небажання чи неспроможність експериментувати та відійти від принципів усталеної класичної театральної школи».

Діяльність кіноактора відрізняється від роботи артиста драматичного театру, зокрема через елементи умовності та природу виконання. Основна відмінність акторської майстерності полягає в тому, що актор кіно не має глядацької аудиторії під час його роботи. У театрі ж артист працює, зважаючи на «останній ряд»: йому надається простір залу, який він повинен заповнити своєю «енергією». Театральний виконавець чітко розуміє, що він грає для глядачів у залі, і це усвідомлення стимулює його. Кіноактори, навпаки, не мають цього конкретного адресата та можливості отримати негайний живий емоційний відгук (Совгира та Татаренко, 2018, с.66).

У роботі «Ведучий у сучасному документальному кіно: в кадрі та поза ним» О. Венгер і Х-М. Ямбор (2024, с.9) наголошують, що «саме картинка, слово, шуми, музика утворюють єдиний образ, який доносить глядачу ідею твору». Автори також зауважують, що провідником між аудіовізуальними метафорами, закладеними авторами та глядачем, є ведучий.

І. Гавран та М. Дубина (2020, с.177) у роботі «Новинний контент у сучасному прямоетерному мовленні» зазначають, що «... той, хто працює наживо, потенційно має бути готовим до усього».

Висновки

Отже, в різних наукових дослідженнях розглядається сучасна виконавська майстерність, опанування якої передбачає від виконавців адаптації до різних сценічних середовищ, таких як кіно і театр. Зосереджуючись на психологічних аспектах акторської майстерності, автори підкреслюють важливість глибокого розуміння та відчуття образу, а також вираження емоцій і переживань. Важливою частиною є вивчення механізму збудження акторського переживання в ролі. Також звертається увага на значення імпровізації як важливого методу для набуття творчого стану та навичок виконавця. Визначено, що успішна майстерність вимагає від кіноакторів технічної вправності та навичок глибокого занурення не лише у світ свого персонажа, а й у власну уяву.

Важливо зрозуміти складність психотехніки та адаптації актора на сцені, який грає персонажа в процесі зйомки. Це дійсно виснажлива праця – зберігати в пам'яті настільки багато змінних, які впливають на героя. Психотехніки поділяються на два типи: внутрішні та зовнішні. Кожна з цих ланок має низку можливостей, що містять незбагненну кількість адаптацій організму людини до будь-яких запропонованих обставин.

Хоча акторська майстерність є ключовим елементом у всіх трьох сценічних середовищах, кожне з них має свої унікальні вимоги та виклики для кіновиконавця. В аудіовізуальних мистецтвах актор має можливість виразити свої емоції та ідеї через камеру, але водночас стикається з унікальними викликами, пов'язаними з процесом зйомок і необхідністю миттєвого реагування на зміни.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Алішер, А., 2021. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [e-journal] 2, с.170-175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240004>
- Барнич, М. та Горбачук, Н., 2021. Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (1), с.21-27. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235062>
- 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.
- Безручко, О.В., Черкасов, В.Ф. та Шютів, Т.М., 2023а. Критерії та показники формування готовності до творчої діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва та виробництва. В: *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т. 10, с.5-27.
- Венгер, О. та Ямбор, Х-М., 2024. Ведучий у сучасному документальному кіно: в кадрі та поза ним. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 7 (1), с.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302754>
- 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>
- Гусакова, Н.М. та Штефюк, В.Д., 2020. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [e-journal] 2, с.286-289. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220595>
- Енська, О.Ю., Максименко, А.І. та Ткаченко, І.О., 2020. *Композиція танцю та мистецтво балетмейстера*. Суми: Цьома С.П.
- Іващенко, І.В. та Стрельчук, В.О., 2018. Новаційні методики психофізичного тренінгу Є.Готовського. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*, [e-journal] 23, с.178-184. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216830>
- Кнебель, М.Й., 2020. *Про дієвий аналіз п'єси і ролі*. [e-book] Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. Доступно: <<https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/02/Knebel-Stanislawsky-DRUK.pdf>> [Дата звернення 10 січня 2025].
- Кравченко, Т.О., 2018. Особливості використання мови під час роботи на сцені та в кадрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*, [e-journal], 23, с.35-40. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216651>
- Кузьменко, А.М., 2021. *Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ - початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму*. Кандидат мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Матвієнко, О.В., Коленко, А.В. та Полянська, К.В., 2020. Практичні аспекти мотивації формування риторики та роль тренінгів професійної адаптації у вищій школі. В: Н.М.

- Рідей та Л.М. Панченко, ред. *Стратегія післядипломної освіти для сталого розвитку*. Київ: Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, с.285-301.
- Недін, Л.М., 2021. Особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки в гумористичних передачах постановочно-ігрового характеру. *Радіомистецтво. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 27-28, с.41-44. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238775>
- Совгира, Т.І. та Татаренко, М.Г., 2018. Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, [e-journal] 1, с.61-72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144949>
- Сосіна, В., 2018. *Теорія і практика акторської майстерності*. Львів: Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського.
- Стадніченко, Н.В., 2010. Формування системи професійної підготовки майбутнього актора та розвитку його індивідуального творчого потенціалу. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 2, с.236-239.
- Сурміна, Г.Ю., 2016. *Ціннісно-сміслові репрезентації функціонування й розвитку театру опери та балету України*. Кандидат соціологічних наук. Класичний приватний університет.
- Barytska, O., Gavran, I., Hutsal, R., Turovska, N. and Tsaruk, S., 2021. The use of digital technologies in the professional training of bachelors of arts in the context of distance learning. *Revista on line de Política e Gestão Educacional*, [e-journal] 25 (3), pp.1629-1646. <https://doi.org/10.22633/rpge.v25iesp.3.15582>
- Bezruchko, O., Cherkasov, V. and Shiutiv, T., 2023b. Formation of Readiness for Creative Activity in the Field of Audiovisual Art and Production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.38-46. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279232>
- 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>
- Kotliar, S., Butko, O. and Krochak, N., 2020. Author's Programs on Contemporary Television and their Peculiarities. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.222-228. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217650>
- Medvedieva, A. and Chernenko, S., 2021. Issues of the Interview Genre in Contemporary Media Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.11-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235059>

REFERENCES

- Alisher, A., 2021. Mystetstvoznavcha dynamika teatralnoi stsenohrafii [Art history dynamics of theater scenography]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, [e-journal] 2, pp.170-175. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240004>
- Barnych, M. and Horbachuk, N., 2021. Aktorska maisternist: vid uiavy do perevtilennia [Acting: From Imagination to Transformation]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series*

in *Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.21-27. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235062>

Barytska, O., Gavran, I., Hutsal, R., Turovska, N. and Tsaruk, S., 2021. The use of digital technologies in the professional training of bachelors of arts in the context of distance learning. *Revista on line de Política e Gestão Educacional*, [e-journal] 25 (3), pp.1629-1646. <https://doi.org/10.22633/rpge.v25iesp.3.15582>

Bezruchko, O., Cherkasov, V. and Shiutiv, T., 2023a. Kryterii ta pokaznyky formuvannia hotovnosti do tvorchoi diialnosti u sferi audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva [Criteria and indicators for the formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production]. In: *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo: dosvid, problemy ta perspektyvy* [Audiovisual art and production: experience, problems and prospects]. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Vol. 10, pp.5-27.

Bezruchko, O., Cherkasov, V. and Shiutiv, T., 2023b. Formation of Readiness for Creative Activity in the Field of Audiovisual Art and Production. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.38-46. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279232>

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>

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* [Television presenter skills as an academic discipline and methods of its teaching]. Kyiv: Kyiv International University.

Enska, O.Iu., Maksymenko, A.I. and Tkachenko, I.O., 2020. *Kompozytsiia tantsiu ta mystetstvo baletmeistera* [Dance composition and the art of the choreographer]. Sumy: Tsoma S.P.

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>

Husakova, N.M. and Shtefiuk, V.D., 2020. Tekhnika aktora yak fundamentalnyi oriiientyr piznannia ta udoskonalennia pryrody profesiinoi diialnosti [Actor's technique as a fundamental guideline for cognition and improving the nature of the professional activity]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, [e-journal] 2, pp.286-289. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220595>

Ivashchenko, I.V. and Strelchuk, V.O., 2018. Novatsiini metodyky psykhyfizychnoho treninhu Ye. Hrotovskoho [Novation methods of psychophysical training of Ye. Hrotovskiy]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, [e-journal] 23, pp.178-184. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216830>

Knebel, M.I., 2020. *Pro diievyi analiz piesy i roli* [On the effective analysis of the play and the role]. [e-book] Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. Available at: <<https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/02/Knebel-Stanislavskyy-DRUK.pdf>> [Accessed 10 January 2025].

Kotliar, S., Butko, O. and Krochak, N., 2020. Author's Programs on Contemporary Television and their Peculiarities. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in*

Audiovisual Art and Production, [e-journal] 3 (2), pp.222-228. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217650>

Kravchenko, T.O., 2018. Osoblyvosti vykorystannia movy pid chas roboty na stseni ta v kadri [Specificities of use of language in work on stage and in cinema]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, [e-journal], 23, pp.35-40. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216651>

Kuzmenko, A.M., 2021. *Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoï tretyni XX – pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturі filmu* [Music in Ukrainian feature films of the last third of the 20th – early 21st centuries: specifics of functioning in the artistic structure of the film]. PhD Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Matviienko, O.V., Kolenko, A.V. and Polianska, K.V., 2020. Praktychni aspekty motyvatsii formuvannia rytoryky ta rol treninhiv profesiinoï adaptatsii u vyshchii shkoli [Practical aspects of motivation for rhetoric formation and the role of professional adaptation trainings in higher education]. In: N.M. Ridei and L.M. Panchenko, eds. *Stratehiia pislidyplomnoi osvity dlia staloho rozvytku* [Strategy of postgraduate education for sustainable development]. Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University, pp.285-301.

Medvedieva, A. and Chernenko, S., 2021. Issues of the Interview Genre in Contemporary Media Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.11-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235059>

Nedin, L.M., 2021. Osoblyvosti vnutrishnoi i zovnishnoi aktorskoï tekhniki v humorystychnykh peredachakh postanovochnoihrovoho kharakteru. Radiomystetstvo [Specificities of inner and outer acting technique in comedy shows of feature character. Radio art]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, [e-journal] 27-28, pp.41-44. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238775>

Sosina, V., 2018. *Teoriia i praktyka aktorskoï maïsternosti* [Theory and practice of acting]. Lviv: Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj.

Sovhyra, T.I. and Tatarenko, M.H., 2018. Spetsyfika roboty aktora teatru i kino: pryroda isnuvannia ta zasoby umovnosti [The Specifics of the Actor in the Theatre and Cinema: the Means of Conventionality and the Nature of Existence]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, [e-journal] 1, pp.61-72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144949>

Stadnichenko, N.V., 2010. Formuvannia systemy profesiinoï pidhotovky maibutnoho aktora ta rozvytku yoho individualnoho tvorchoho potentsialu [The necessity of the professional training system for the individual creative abilities of the actor's department students]. *Bulletin of Zaporizhzhia National University. Pedagogical Sciences*, 2, pp.236-239.

Surmina, H.Iu., 2016. *Tsinnisno-smyslovi reprezentatsii funktsionuvannia y rozvytku teatru opery ta baletu Ukrainy* [Value-semantic representations of the functioning and development of the Opera and Ballet Theater of Ukraine]. PhD Dissertation. Classic Private University.

Venher, O. and Yambor, Kh-M., 2024. Veduchyï u suchasnomu dokumentalnomu kino: v kadri ta poza nym [Presenter in Modern Documentary Cinema: On and Off Screen]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.8-19. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302754>

Надійшла: 03.02.2025; Прийнято: 19.03.2025;

Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025

PSYCHOLOGICAL STRATEGIES OF ACTORS IN THE PROCESS OF ROLE IMPLEMENTATION IN THEATRE AND CINEMA

Iryna Havran^{1a}, Yehor Polovko^{2a}

¹ PhD in Pedagogy, Associate Professor;

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

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: plvkbusiness@gmail.com; ORCID: 0009-0003-7041-7469

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

Abstract

The purpose of the article is to explore the psychological context of acting, focusing in particular on the ways in which a performer adapts to a role in theatre and cinema. It also considers the particularities of embodiment in different stage environments, and the psychotechnics of the artist in adapting to the role. **Research methodology.** The following methods were used: theoretical – analysis of film material, information sources, scientific works on acting and role embodiment in different screen environments. The application of this method involved the analysis of film material and role embodiment in different screen environments. The comparative method is a comparison of different acting techniques and approaches in the process of role performance to compare American and European styles. The synthesis method is the formation of a generalised view of the influence of acting techniques on the perception of roles by integrating the data obtained and combining theoretical approaches with practical examples to form a holistic picture. **Scientific novelty.** For the first time, the psychological aspects of the creation of acting skills in cinema and theatre are analysed. A detailed analysis of the actor's adaptation to the stage in cinema. The study also includes methods of psychological training that help an actor adapt to the constantly changing conditions on stage and on set, particularly in terms of emotional regulation and maintaining professional concentration, as well as interacting with the technical elements of filming. **Conclusions.** The article explores the complexity of psychotechnics and actor adaptation in cinema and theatre. By analysing the information space of the actor's skill, the psycho-techniques of the actor in different screen environments have been studied in detail. The importance of improvisation as one of the key techniques of the film actor is analysed.

Keywords: film actor; cinema; opera; actor; theatre; stage action; transformation



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332386

УДК 070:654.19:355.098]:316.774(477)

**УКРАЇНЬСЬКА ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА
ЯК ІНФОРМАЦІЙНА ЗБРОЯ В УМОВАХ ВІЙНИ****Володимир Данилюк^{1а}, Нікіта Філоненко^{2б}**

¹ магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва,
здобувач вищої освіти ОС «доктор філософії», спеціальність 034 «Культурологія»;
e-mail: vovovavava078@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7210-4827

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: philonenkonikita@gmail.com; ORCID: 0009-0008-4359-7341

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

^б Київський університет культури, Київ, Україна

Ключові слова:

наслідки;
новини;
інформація;
інформаційна війна;
гарячі точки;
воєнкор

Анотація

Мета статті – дослідити особливості роботи воєнних тележурналістів, правила, можливості та заборони в сучасному інформаційному полі, проаналізувати аспекти впливу їхньої діяльності на суспільство, довести важливість роботи спеціалістів під час війни та озброєних конфліктів. **Методологія дослідження.** У статті застосовано такі методи: теоретичний – проведено розбір і перегляд з подальшим аналізом, виявлено важливі аспекти впливу та реакції людей, зіставлено якість і значущість роботи спеціалістів у різних часових проміжках, виявлено ключові події, які вплинули на роботу воєнкорів і воєнну тележурналістику в цілому; систематичний – покроково переглянуто та ретельно досліджено події, які були висвітлені різними медіа, що пов'язані з діяльністю медійників у небезпечних місцях, зокрема в Україні; порівняльний – проведено паралелі між роботою спеціаліста та діями цивільних. **Наукова новизна.** Вперше проведено дослідження, яке охоплює не один часовий проміжок розвитку та падіння воєнної тележурналістики, детально проаналізовано роботу спеціалістів. Завдяки цьому дослідженню можна застерегти майбутніх тележурналістів, які хочуть стати воєнними кореспондентами, що це небезпечно, а відповідальність є великою. Водночас стаття може слугувати ознайомчим матеріалом для майбутніх спеціалістів у цій галузі. **Висновки.** У статті проаналізовано різні публікації, документи, посібники, книги. Завдяки дослідженню можна зрозуміти важливість навчання майбутніх воєнних кореспондентів. Встановлено, що самоцензурування є надважливим під час війни або озброєних конфліктів. Також аналіз надав можливість зрозуміти, що іноді доведеться робити складний вибір, у якому може стояти на кону життя людей.

© Володимир Данилюк, Нікіта Філоненко, 2025

Як цитувати:

Данилюк, В. та Філоненко, Н., 2025. Українська тележурналістика як інформаційна зброя в умовах війни. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8 (1), с.32-43.

Формулювання проблеми

Під час написання статті все ще триває війна в Україні проти агресора Росії, яка не шкодує своїх ресурсів і методів, щоб отримати перевагу та перемогу. Фальсифікація, пропаганда, контент ворога, викривлені факти – все це зброя сучасної війни під назвою інформація.

Для боротьби потрібно навчати спеціалістів у галузі медіа. Завдяки роботі тележурналістів стає можливе фіксування воєнних злочинів з підвищеною безпекою через знання і навички, якими вони володіють, інакше цивільні громадяни можуть опублікувати інформацію у мережі, надавши ворогові бажані дані.

Тому варто зазначити, що потреба в спеціалістах є, бо завдяки цьому громадяни отримають правдиву інформацію, водночас ворог не матиме бажаного результату у своїй медіадіяльності, а докази, які зібрані, будуть надані для міжнародного суду задля покарання винних.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

К. Акопян (2023) розглядала специфіку роботи воєнних журналістів під час війни на території України.

І. Земляна (2016) досліджувала, які небезпеки загрожують журналісту під час роботи в гарячих точках, а також надала поради та правила, які збільшать шанси на виживання працівника медіа.

С. Котляр та І. Сіренко (2019) аналізували проблематику модернізації тележурналістських практик. А. Медведєва та С. Черненко (Medvedieva and

Chernenko, 2021) вивчали особливості жанру інтерв'ю на сучасному українському телебаченні.

С. Гончарук, В. Марусенко (2023), О. Безручко, Ю. Шевчук, Д. Андрієвський (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022) досліджували вплив розвитку технологій на медіа.

Д. Золотухін (2022) розглядав вплив і причини цензурування інформації під час війни. Автор акцентує, що саме фахівці повинні керувати публікацією в інфопросторі.

О. Безручко, І. Гавран, О. Грабарчук, Н. Костюк і Г. Кот (Bezruchko, Gavran, Hrabarchuk, Kostyuk and Kot, 2020) досліджували важливість ідеологічного складника парадигми екранних мистецтв, а О. Безручко та Н. Степаненко (Bezruchko and Stepanenko, 2024) вивчали формування сучасної національної ідентичності.

Л. Дементьєва та Д. Сукова (2023) розглядали важливість боротьби з фейковою інформацією і наслідки, до яких може призвести бездіяльність (2023).

У контексті сучасного українського спротиву під час повномасштабного російського вторгнення в Україну стає актуальним дослідження феномену хомо вілікус, який висвітлили в публікаціях Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко (2024) та Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко, Н. Жукова (Chmil, Korablova, Bezruchko and Zhukova, 2024).

В. Король (2016) розглядав комунікаційно-контентну агресію кремлівських технологів, що мають значний вплив на свідомість пересічних громадян нашої країни.

У контексті дослідження української воєнної тележурналістики важливим елементом є аналіз фіксації фото- та відеоматеріалу. С. Котляр, В. Михальов, Д. Переяславець (Kotliar, Mykhalov and Pereiaslavets, 2022) довели важливість операторської роботи в сучасних українських медіа. О. Безручко та Д. Аліфанов (2024) проаналізували сучасні технології операторської роботи.

О. Левченко, О. Білан (2023) розглянули телевізійну журналістику в умовах воєнного стану та наголошували на важливості опанування професійних навичок медійниками.

П. Куляс (2018) досліджував гібридну війну в сучасному світі. Автор надає інформацію, яка може стати в пригоді журналісту та редактору.

Мета статті – дослідити особливості роботи военкорів, правила, можливості та заборони в сучасному інформаційному полі, проаналізувати аспекти впливу їхньої діяльності на суспільство, довести важливість роботи спеціалістів під час війни та озброєних конфліктів між державами.

Основний матеріал дослідження

Воєнна тележурналістика є вагомим складником медіа, однак спеціалісти отримали свій розвиток лише після вторгнення Росії. Попри зародження медіа ще в 1991 році, коли Україна стала не просто державою, а незалежною країною, що мало спонукати розвиток і відокремлення національного від закордонного. Варто акцентувати, що національні медіа мали не такий значний розвиток, як російські.

В. Король (2016, с.136) у своєму дослідженні «Комунікаційно-контентні агресії кремля: характеристика, тенденції, організація спротиву» наголо-

шує: «Комплексне багаторівневе просування різноформатних проблем, тем, ідей, фундаментальним підґрунтям яких є ідеологічний концепт "руського мира", здійснювалося для комунікативного проникнення в різні соціальні верстви України з метою унеможливити національний спротив та повернути її на орбіту російської імперії». У своїй роботі «Гібридна війна в сучасному світі. Що про неї повинен знати журналіст і редактор?» П. Куляс (2018, с.19) зазначив, що «війну з Україною керівництво Росії готувало принаймні 10 років». Зі сказаного вище можна зрозуміти, що від самого початку існування України як незалежної держави відбувається інформаційна війна, в якій, на жаль, до 2014 року національний контент програвав ворожому.

Перший важливий поштовх у розвитку воєнної тележурналістики припав на час Антитерористичної операції (АТО) і операції Об'єднаних сил (ООС). Засоби масової інформації (ЗМІ) були вимушені розпочати пошук военкорів, які до вторгнення не мали такого попиту, через що професійність і працездатність спеціалістів могла постраждати. Звернемо увагу на те, що К. Акоюн (2023, с.6) у своєму дослідженні «Медіаєтика воєнного часу: військова журналістика в українсько-російській війні» зазначала: «До 2014 року Україна не була країною, що воює. Тож багато чому українських журналістів у погонах навчала "чужа" війна, а саме участь у миротворчих контингентах, зокрема у Югославії чи Грузії. А головною їх зброєю були знімальна техніка, аркуш паперу та гостро заточений олівець».

Також К. Акоюн (2023, с.6) стверджує, що не всі мали змогу отримати практичний досвід роботи в екстре-

мальних умовах, навіть коли розпочалася війна у 2014 році. Були й ті, хто створював новини, спираючись на звіти Генерального штабу, а 24 лютого 2022 року вперше стали свідками збройної агресії з власних домівок.

Доцільно зауважити, що існування поняття воєнної журналістики сягає періоду Женевських конвенцій. Так, станом на 2023 рік у Міжнародному Комітеті Червоного Хреста зазначається, що представники ЗМІ, знаходячись у загрозованих професійних відрядженнях, у зонах бойових дій, визначаються І. Додатковим протоколом до Женевських конвенцій від 12 серпня 1949 року. Це також стосується захисту жертв міжнародних збройних конфліктів від 8 червня 1977 року як цивільних осіб у значенні пункту 1, статті 50 згаданого документа Міжнародного Комітету Червоного Хреста (Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949, 2010, p.9). Тележурналісти користуються захистом згідно з Конвенцією про захист цивільного населення під час воєнних дій за умови, що вони не чинять несумісного зі статусом цивільних осіб, а саме: не беруть участь у веденні бойових дій, не застосовують зброю, не займаються розвідувальною діяльністю (2010, с.9).

Важливо розглянути загальні принципи та певні правила конвенції, а саме: «Високі Договірні Сторони зобов'язуються поважати і забезпечувати дотримання цього Протоколу за будь-яких обставин; у випадках, не охоплених цим Протоколом або іншими міжнародними угодами, цивільні особи та комбатанти залишаються під захистом і владою принципів міжнародного права, що впливають із встановлених звичаїв, принципів

гуманності та величчя суспільної свідомості» (Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949, 2010, p.10). Також слід розглянути додаткову частину протоколу, в якій зазначено, що «ситуації, згадані в попередньому пункті, включають озброєні конфлікти, в яких народи борються проти колоніального панування і чужоземної окупації та проти расистських режимів у здійсненні свого права самовизначення, як це закріплено в Статуті Організації Об'єднаних Націй і Декларації про принципи міжнародного права, що стосуються дружніх відносин і співробітництва» (Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949, 2010, p.10).

Отже, захист тележурналіста на світовому рівні є важливим актом задля збереження життя в разі екстремальних і непередбачуваних ситуацій, які можуть виникнути в будь-який момент їхнього професійного відрядження.

Варто погодитися з висновками Міжнародної федерації журналістів (МФЖ), українських творчих і професійних спілок, наведених у роботі М. Буроменського, С. Штурхецького, Е. Бліз (2016, с.21) «Безпека журналіста під час роботи у зоні конфлікту та висвітлення бойових дій», у якій наголошено, що «жоден репортаж не вартує життя журналіста». Часто медійники йдуть на самопожертву заради того, щоб люди знали правду і розуміли всі події навіть попри ворожу пропаганду, але є методи, які можуть підвищити шанси на виживання.

У дослідженні «Журналіст і (не) безпека» І. Земляна (2016, с.107) зазначає, що не можна брати нічого, що має камуфльований принт, щоб медійника не ідентифікували як представника військових структур. Як зауважує ав-

торка, робота журналіста супроводжується постійною небезпечкою і для того, щоб зберегти життя, особливо в екстрених ситуаціях, потрібно діяти за вказаними порадами та правилами.

Д. Золотухін (2022) у статті «Що конкретно (і чому) не можна повідомляти і показувати в медіа під час війни» зазначав, що коли відбувається удар по території, є ймовірність того, що це хтось може зафіксувати і опублікувати в інтернеті, давши ворогу інформацію про влучання. Завдяки таким діям агресор отримує дані влучання, що полегшує їм роботу та збільшує шанси на повторну атаку вже з більшою силою і шкодою.

Варто погодитися із твердженнями О. Левченко та О. Білан (2023, с.23), висловленими у статті «Телевізійна журналістика в умовах воєнного стану», що вміння тримати себе в руках, додавши до цього власне цензурування, допоможе медійнику: «Краще затверджувати та узгоджувати публікації, коли йдеться про наслідки ударів ворога, із регіональним військовим керівництвом, а також із редакторами телеканалу. Тоді погодження на публікацію інформації означатиме, що ситуація під стовідсотковим контролем і більше шкоди не буде завдано. <...> обов'язково має бути дозвіл на зйомку і доступ від командира підрозділу».

Висвітлення новини, що не пройшла етапи дозволів і перевірок, може допомогти агресору в зборі та аналізі даних, які надалі будуть використовуватися проти України.

О. Левченко та О. Білан (2023, с.24) також зауважують: «У світі є надмірна кількість інформації, що не відповідає дійсності. Йдеться про тексти та відео, які не перевіряються або ж навмисно спотворюються. Існують системні дії організацій, що мають на меті вплинути

на масову свідомість, і це стає небезпечним». Протягом цього часу працюють медійники, які, ризикуючи своїм життям, збирають важливу інформацію, фіксують воєнні злочини, порушення закону, щоб громадяни України і люди інших країн, які спостерігають за всіма діями обох сторін, знали, що відбувається. С. Гончарук та В. Марусенко (2023, с.172) у своєму дослідженні «Вплив технологій на розвиток екранного мовлення» зазначали: «Інтернет має перевагу в оперативності передачі інформації. Інтернет дає змогу миттєво перемикає відтворення відео з одного пристрою на інший».

Слід зазначити, що сучасна воєнна тележурналістика отримала набагато більше можливостей через розвиток технологій, оскільки звичайний гаджет може зафіксувати воєнні злочини та іншу важливу інформацію. Також була проведена робота зі створення комітетів, правил, засобів захисту, щоб професійно навчені та підготовлені люди мали змогу збирати, обробляти та висвітлювати інформацію. Тому що пересічний громадянин може зашкодити роботі медійника і навіть призвести до невідомих наслідків, опублікувавши інформацію в інтернеті.

Н. Підмогильна та А. Наурузов (2019, с.62) у статті «Українська військова преса: відповідність часу» наголошували: «З 2014 р. в Україні надзвичайно затребуваними є матеріали та видання, зміст яких пов'язаний з воєнним конфліктом на Сході України. Станом на 2018 рік – за результатами соціологічних опитувань – головною проблемою сучасної України респонденти назвали саме конфлікт на Донбасі та Луганщині».

Варто звернути увагу на думку С. Горвалова та Н. Зикун (2013, с.250),

що розвиток і вплив засобів масової інформації відіграє важливу роль, оскільки стає засобом досягнення воєнної безпеки держави, посилення демократії в суспільстві, а також є важливим компонентом комунікації. Автори стверджують: «Інформація в умовах військової діяльності набуває особливого сенсу». Варто погодитися з думкою Н. Підмогильної та А. Наурузова (2019), висвітленою в роботі «Українська військова преса: відповідність часу», що до 2014 року велику частку ефіру займав саме російський контент, крім того, в ефірі дуже рідко звучала рідна мова. Після 2014 року почало з'являтися більше незалежних студій, які займалися розвитком і публікацією унікального українського продукту, який згодом почали транслювати і за кордоном.

К. Акопян (2023 с.17) також стверджує, що «війна, яка триває з 2014 року, перетворила чимало українських журналістів на воєнних кореспондентів. Збройні конфлікти вивели воєнну журналістику на абсолютно новий щабель розвитку, де до справжніх воєнних журналістів у погонах долучилася когорта цивільних представників засобів масової інформації, які працюють на війні».

З огляду на зазначене слід звернути увагу, що Україна не є винятком з правил і також дотримується світових стандартів захисту тележурналістів, що знаходяться у зонах бойових дій, які написані в І. Додатковому протоколі до Женевських конвенцій від 12 серпня 1949 року.

Головним етапом розвитку став час, коли розпочалося повномасштабне вторгнення Росії в Україну. Завдяки працівникам медіа було зафіксовано і висвітлено воєнні злочини, тому світ знає правду. Наразі тележурналісти

займають важливу роль у цій війні, бо завдяки їм є розуміння того, що відбувається на фронті.

У сучасному світі війни ведуться не тільки за допомогою військової техніки і солдатів, а також через інформацію, зокрема контент, яким починають заповнювати медіапростір. Відповідно, з'являються величезні обсяги неперевіреного матеріалу, викривлені факти, пропаганда, що змушують суспільство тривожитися, сумніватися і навіть не розуміти, де саме правда. Такий специфічний вид збройних конфліктів існує давно, і щоб боротися з ним і перемагати, потрібно не тільки спростовувати дані, які публікує ворог, а також створювати власний контент, який стане якісним заміником ворожому (Bezruchko and Stepanenko, 2024).

Варто звернути увагу на дослідження Ю. Бабенко (2006) «Інформаційна війна – зброя масового знищення!», у якому зазначено: «Мета інформаційної війни – послабити моральні і матеріальні сили супротивника або конкурента та посилити власні. Вона передбачає заходи пропагандистського впливу на свідомість людини в ідеологічній та емоційній галузях». Крім того, авторка зазначає, що «руйнування, яких завдають інформаційні війни у суспільній та психології особи, за масштабами і за значенням цілком співмірні, а часом і перевищують наслідки збройних війн». Отже, сучасна агресія побудована не лише на діях армії, а залучає велику кількість різних медійників, які за допомогою створеного ними контенту маніпулюють інформацією і вводять в оману цивільне населення і солдатів. Через що громадяни можуть розпочати диверсійну діяльність проти власної країни, навіть не розуміючи, що їх використали вороги.

Слід погодитися з тим, що важливу роль відіграє саме дезінформація і присутність в російсько-українській війні великої кількості фейкової інформації. У нинішніх реаліях протидіяти їй дуже важко. Зокрема, Л. Дементьєва та Д. Сукова (2013, с.11) зазначають, що «для України дезінформація залишається серйозною загрозою, адже саме вона стала одним із головних інструментів Російської Федерації під час гібридної війни. Інформаційний вплив може бути настільки потужним, що за його допомогою Росії вдається не лише змінювати настрої українців, а й впливати на суспільство Європи та США».

Медійники, створюючи контент для телебачення з метою дезінформації, порушують норми журналістської етики і висвітлення інформації в цілому. К. Акопян (2023, с.11) зазначає: «Журналістська етика – це насамперед внутрішні переконання тих, хто обрав собі це ремесло, їхнє розуміння того, що можна і чого не можна робити». До сказаного слід додати, що «журналістські етичні норми мають на меті захищати суспільство від зловживань ЗМІ, а також розв'язувати конфлікти в середовищі журналістів. Щодо журналістської етики, то вона передбачає насамперед відповідальність перед аудиторією за правдивість, повноту й об'єктивність оприлюдненої інформації» (Акопян, 2023, с.11).

Також окремої уваги заслуговує журналістська етика, яка є вагомою частиною воєнної тележурналістики і мас-медіа в цілому. Важливо розглянути декілька її правил: «свобода слова та висловлювань є вагомим складником діяльності журналіста; журналіст не повинен використовувати незаконні методи отримання інформації; безпідставні звинувачення – серйозне

порушення, журналіст має з повагою ставитися до приватного життя людини; факти мають бути чітко відокремлені від суджень і припущень, погляди опонентів мають бути представлені збалансовано» (Акопян, 2023, с.12).

Можна стверджувати, що інформація – це потужна зброя, якою в сучасному світі вороги активно користуються, порушуючи всі відомі етичні норми і розгойдуючи стабільність в нашій країні. Україна є прикладом того, як легко втрапити в пастку ворожих країн, які починають через різні ток-шоу, програми, новини розповсюджувати маніпулятивні меседжі та впливати на суспільство, якщо роками не розвивати власний медіапростір. На жаль, український медіапростір отримав свій бурхливий розвиток лише в часи повномасштабного російського вторгнення.

Висновки

Отже, війна в Україні показала важливість професії тележурналістів, які можуть стати «зброєю» в інформаційній війні з Росією. Станом на 2024 рік медійники відіграють важливу роль у боротьбі за правдиве висвітлення подій, тому що машина пропаганди та дезінформації ворога розповсюджує свій вплив не тільки на українців, а й на весь світ, намагаючись приховати правду.

Варто зазначити, що професія воєнного тележурналіста і робота безпосередньо у зонах бойових дій пов'язана з високими ризиками отримати поранення. Небезпека, на яку наражає себе працівник медіа, може забрати його життя, але саме завдяки цій діяльності світ дізнається про злочини, які відбуваються, і це може стати доказом у майбутньому суді.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Акопян, К., 2023. Медіаетика воєнного часу: військова журналістика в українсько-російській війні. In: *Functioning of the Ukrainian media during martial law in Ukraine*. [e-book] Riga: Baltija Publishing, pp.5-18. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-270-8-1>
- Бабенко, Ю., 2006. Інформаційна війна – зброя масового знищення! *Українська правда*, [online] 20 квітня. Доступно: <<https://www.pravda.com.ua/articles/2006/04/20/3098087/>> [Дата звернення 21 листопада 2024].
- 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*, [e-journal] 7 (2), с.315-327. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014>
- Буроменський, М., Штурхецікий, С. та Білз, Е., 2016. Безпека журналіста під час роботи у зоні конфлікту та висвітлення бойових дій. В: *Журналістика в умовах конфлікту: передовий досвід та рекомендації*. [e-book] Київ: ВАІТЕ, с.15-43. <https://www.osce.org/files/f/documents/9/3/254531.pdf>
- Гончарук, С. та Марусенко, В., 2023. Вплив технологій на розвиток екранного мовлення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (2), с.166-176. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289285>
- Горевалов, С. та Зикун, Н., 2013. Військові ЗМК в інформаційному просторі України: завдання й перспективи розвитку. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*, 38, с.250-256.
- 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>
- Земляна, І., 2016. *Журналісти(НЕ)безпека. Посібник для журналістів, які працюють в небезпечних умовах*. [e-book] Київ: Інститут масової інформації. Доступно: <<https://imi.org.ua/wp-content/uploads/2017/06/Zhurnalist-i-nebezpeka.pdf>> [Дата звернення 21 листопада 2024].
- Золотухін, Д., 2022. Що конкретно (і чому) не можна повідомляти і показувати в медіа під час війни. *Детектор медіа*, [online] 30 березня. Доступно: <<https://detector.media/infospace/article/197960/2022-03-30-shcho-konkretno-i-chomu-ne-mozhna-povidomyaty-i-pokazyvaty-v-media-pid-chas-viyny/>> [Дата звернення 21 листопада 2024].
- Король, В., 2016. Комунікаційно-контентні агресії кремля: характеристика, тенденції, організація спротиву. *Суспільно-політичні процеси*, 4, с.128-146.
- Котляр, С. та Сіренко, І., 2019. Особливості модернізації тележурналістських практик в новинному онлайн контенті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2 (2), с.137-144. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185687>
- Куляс, П., 2018. Гібридна війна в сучасному світі. Що про неї повинен знати журналіст і редактор? В: *Гібридна війна і журналістика. Проблеми інформаційної безпеки*. Київ: Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, с.12-27.
- 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>

Підмогильна, Н. та Наурузов, А., 2019. Українська військова преса: відповідність часу. *Communications and Communicative Technologies*, [e-journal] 19, с.62-69. <https://doi.org/10.15421/291909>

Чміль, Г., Кораблєва, 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.

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., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, 1, pp.669-690.

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>

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 Chernenko, S., 2021. Issues of the Interview Genre in Contemporary Media Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.11-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235059>

Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949, 2010. [online] Geneva: International Committee of the Red Cross. Available at: <https://www.icrc.org/sites/default/files/external/doc/en/assets/files/other/icrc_002_0321.pdf> [Accessed 21 November 2024].

REFERENCES

Akopian, K., 2023. Mediaetyka voiennoho chasu: viiskova zhurnalistyka v ukrainsko-rosiiskii viini [Media ethics in wartime: military journalism in the Ukrainian-Russian war]. In: *Functioning of the Ukrainian media during martial law in Ukraine*. [e-book] Riga: Baltija Publishing, pp.5-18. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-270-8-1>

Babenko, Yu., 2006. Informatsiina viina – zbroia masovoho znyshchennia! [Information War – a Weapon of Mass Destruction!]. *Ukrainska pravda*, [online] 20 April. Available at: <<https://www.pravda.com.ua/articles/2006/04/20/3098087/>> [Accessed 21 November 2024].

Bezruchko, O. and Alifanov, D., 2024. Tekhnolohii videoziomky ta dopomizhni tekhnichni zasoby operatora yak nevidiemna skladova dosiahnennia tvorchoho zadumu v audiovizualnomu mystetstvi [Video Recording Technologies and Cameraman Auxiliary Equipment as an Integral Part of Achieving a Creative Idea in Audiovisual Art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (2), pp.315-327. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014>

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., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, 1, pp.669-690.

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>

Buromenskyi, M., Shturkhetsikiy, S. and Bilz, E., 2016. Bezpeka zhurnalista pid chas roboty u zoni konfliktu ta vysvitlennia boiovykh dii [Journalist safety while working in a conflict zone and covering hostilities]. In: *Zhurnalistyka v umovakh konfliktu: peredovyi dosvid ta rekomendatsii* [Journalism in conflict situations: best practices and recommendations]. [e-book] Kyiv: BAITE, pp.15-43. Available at: <<https://www.osce.org/files/f/documents/9/3/254531.pdf/>> [Accessed 21 November 2024].

Chmil, H., Korablova, N. and Bezruchko, O., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyshchi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: *Mystetstvozhnavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art Studies. 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>

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>

Honcharuk, S. and Marusenko, V., 2023. Vplyv tekhnolohii na rozvytok ekrannoho movlennia [Impact of Technology on Electronic Broadcasting Development]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (2), pp.166-176. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289285>

Horevalov, S. and Zykun, N., 2013. Viiskovi ZMK v informatsiinomu prostori Ukrainy: zavdannia y perspektyvy rozvytku [Military media in the Ukrainian information space: Tasks and perspectives of development]. *Visnyk of the Lviv University. Series Journalism*, 38, pp.250-256.

Korol, V., 2016. Komunikatsiino-kontentni ahresii kremlia: kharakterystyka, tendentsii, orhanizatsiia sprotyvu [Kremlin communicative content aggression: characteristics, trends and counter measures]. *Socio-political processes*, 4, pp.128-146.

Kotliar, S. and Sirenko, I., 2019. Osoblyvosti modernizatsii telezhurnalistskykh praktyk v novynnomu onlain kontenti [Features of the Modernization of Television Journalistic Practices in Online News Content]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (2), pp.137-144. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185687>

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>

Kulias, P., 2018. Hibrydna viina v suchasnomu sviti. Shcho pro nei povynen znaty zhurnalist i redaktor? [Hybrid war in the modern world. What should a journalist and editor know about it?] In:

- Hibrydna viina i zhurnalistyka. Problemy informatsiinoi bezpeky* [Hybrid war and journalism. Problems of information security]. Kyiv: Publishers of State Mykhailo Drahomanov University, pp.12-27.
- 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 Chernenko, S., 2021. Issues of the Interview Genre in Contemporary Media Space. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.11-17. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235059>
- Pidmohylna, N. and Nauruzov, A., 2019. Ukrainska viiskova presa: vidpovidnist chasu [Ukrainian military press: correspondence to lifetime]. *Communications and Communicative Technologies*, [e-journal] 19, pp.62-69. <https://doi.org/10.15421/291909>
- Protocols additional to the Geneva Conventions of 12 August 1949*, 2010. [online] Geneva: International Committee of the Red Cross. Available at: <https://www.icrc.org/sites/default/files/external/doc/en/assets/files/other/icrc_002_0321.pdf> [Accessed 21 November 2024].
- Zemliana, I., 2016. *Zhurnalist i (NE) bezpeka. Posibnyk dlia zhurnalistiv, yaki pratsiuiut v nebezpechnykh umovakh* [Journalist and (non)security. A guide for journalists working in dangerous conditions]. [e-book] Kyiv: Institute of Mass Information. Available at: <<https://imi.org.ua/wp-content/uploads/2017/06/Zhurnalist-i-nebezpeka.pdf>> [Accessed 21 November 2024].
- Zolotukhin, D., 2022. Shcho konkretno (i chomu) ne mozhna povidomliaty i pokazuvaty v media pid chas viiny [What specifically (and why) cannot be reported and shown in the media during war]. *Detector.media*, [online] 30 March. Available at: <<https://detector.media/infospace/article/197960/2022-03-30-shcho-konkretno-i-chomu-ne-mozhna-povidomlyaty-i-pokazuvaty-v-media-pid-chas-viyny/>> [Accessed 21 November 2024].

UKRAINIAN TV JOURNALISM AS INFORMATION WEAPON IN WARTIME

Volodymyr Danyliuk^{1a}, Nikita Filonenko^{2b}

¹ Master of Audiovisual Arts and Production, PhD student
of Higher Education OS "Doctor of Philosophy" specialty 034 "Culturology";
e-mail: vovovovavava078@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7210-4827

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: philonenkonukita@gmail.com; ORCID: 0009-0008-4359-7341

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

^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to explore the peculiarities of military TV journalists' work, rules, opportunities and prohibitions in the modern information field, to analyse aspects of their impact on society, and to prove the importance of the work of specialists during war and armed conflicts. **Research methodology.** The article uses the following methods: theoretical – analysis and review with subsequent analysis, identification of important aspects of the impact and reactions of people, comparison of the quality and significance of the work of specialists in different time periods, identification of key events that influenced the work of military commanders and military television journalism in general; systematic – the events covered by various media related to the activities of media professionals in dangerous places, in particular in Ukraine, were reviewed step by step and thoroughly investigated; comparative – parallels were drawn between the work of a specialist and the actions of civilians. **Scientific novelty.** For the first time, a study was conducted that covers more than one time period of the development and decline of military television journalism, analyzing in detail the work of specialists. This study can be used to warn future TV journalists who want to become war correspondents that it is dangerous and the responsibility is great. At the same time, the article can serve as introductory material for future specialists in this field. **Conclusions.** The article analyzes various publications, documents, manuals, and books. The study helps to understand the importance of training future war correspondents. It has been established that self-censorship is crucial during wartime or armed conflicts. The analysis also made it possible to understand that sometimes difficult choices will have to be made, in which people's lives may be at stake.

Keywords: consequences; news; information; information warfare; hot spots; military commander



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332387

UDC 792.02:791.633-051]:792.8:7.097

LIFE AND CREATIVITY OF LESIA UKRAINKA THROUGH THE PRISM OF CHOREOGRAPHIC ART: SCREEN AND STAGE DISCOURSE**Halyna Pohrebniak***Doctor of Study of Art (DrSc), Professor,
Professor at the Department of Directing and Acting, named after Larysa Khorolets;
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8846-4939
National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine***Keywords:**screen arts;
stage culture;
director;
choreography;
dance;
ballet;
music**Abstract**

The purpose of the article is to show the close ties between Lesia Ukrainka's literary works and choreographic, musical, stage, and audiovisual arts and outline the directorial means of adapting poetic texts by means of screen, musical, stage, and choreographic arts. **Research methodology.** The article uses general scientific methods (induction, deduction, comprehensive art historical analysis, synthesis). This made it possible to comprehensively analyze the historical and cultural background of the problem under study. The study used the methods of systematization and generalization to argue for the originality of the phenomenon of choreography in the context of the stage, music, and screen arts. **The scientific novelty** of the research is to clarify the specifics of directorial activity through the coverage of the film adaptation of Lesia Ukrainka's literary works using the means of choreographic art. **Conclusions.** It is substantiated that the use of expressive means by directors and choreographers that provide the chronology of image creation (long shots, intra-frame editing, acoustic, light and shadow effects) is evidence of a high degree of skill in screen, stage, and choreographic art. It is proved that the screen creativity of directors contributes to the wide popularization of ballet, stage, and musical art.

For citation:

Pohrebniak, H., 2025. The life and creativity of Lesia Ukrainka through the prism of choreographic art: screen and stage discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 8 (1), pp.44-59.

Problem Statement

The lively interest in the life and work of Lesia Ukrainka has not disappeared for many decades. The creative heritage of

the poetess and her unique personality are of interest to the general public, scientists, and representatives of various types of art, in particular, stage, screen, and choreography. Another proof of the

© Halyna Pohrebniak, 2025

significant attention paid to the figure of the writer is the ballet performance "Lesia", created by "Ukrainian choreographer Artem Shoshin to Franz Schubert's music" (Kachkovska, 2025). The premiere of the performance took place in January 2025.

It should be noted that dance (despite the writer's poor health) has always occupied a significant place in Lesia Ukrainka's life. Therefore, in many of her works, the characters are related to choreography and have their own bodily "code of expressiveness" (Zabuzhko, 2007, p.178). The study of this problem, in our opinion, requires new scientific explorations in the field of stage, screen and choreographic art. After all, the poetess's literary works were adapted to the plane of the stage and screen using the expressive means of these arts.

Recent research and publications analysis

O. Afonina, V. Aksiutina, O. Babii, L. L. Dolkhov, M. Korostelova, I. Morozova, A. Pashchenko, A. Pidlipska, M. Pohrebniak, D. Sharikov L., K. Stanislavska, Yu. Stanishevskiy L. Tarasenko Vyshotravka devoted their research to the problems of adapting ballet performances in screen and stage space. Over the 130 years of cinema's existence, artists from many countries worldwide have created dozens of films dedicated to the work of ballet premieres, prominent choreographers, and ballet troupes. M. Korostelova (2018, p.1) points out that "an important direction of modern research is to consider the relationship between traditions and innovations in the context of the general development of choreography (phylogenetic perspective) and the specific process of interpretations in reconstructions, revisions, and productions by postmodernist ballet masters (onto-

genetic perspective)". The researcher is convinced that "a detailed understanding of various artistic processes that have taken place in the ballet theatre in recent decades will contribute to the identification of modern trends in choreographic art and the prediction of vectors for its further development" (Korostelova, 2018, p.1). V. Aksiutina (2021), in the article "The Aesthetic Category of the Comic in the Musical Characterization of Characters (on the Example of Yuri Shevchenko's Ballet "Pinocchio and the Magic Violin")" examines the synthetic nature of ballet in the context of musical, stage, and screen arts. O. Afonina (2020), in the article "The Musical Basis of Modern Ukrainian Ballets", writes that composer Volodymyr Shevchenko, in the new ballet "Chasing Two Hares", chooses "as the leitmotif of the ballet the song by Vadym Homoliaka to the words of Yevhen Kravchenko A. Canary Flies in the Sky from the famous film Chasing Two Hares.

L. Vyshotravka (2020, p.136), in the article "On the history of the film adaptation of the first Ukrainian television ballet film Lilia, explores the historical and cultural origins of the appearance of ballet on the screen. The author points out that "in the era of silent cinema, the first experience recording dance movements on film belonged to choreographers L. Myasin, M. Grekhm, V. Koralli. In 1908, cinematographer O. Drankov filmed a performance by I. Chistyakov's troupe and released it for wide distribution under "Pierre and Pieretta." The researcher notes that "with the development of television, dance was actively involved in developing a new means of mass communication." The researcher also adds that "from the Soviet television experience, it is known that the first dance numbers appeared on television in documenta-

ry recordings as early as the turn of the 1930s and 1940s. Scenes and fragments from ballet performances were recorded primarily for newsreels. In Ukraine, these were "Soviet Ukraine", "Youth of Ukraine", "Art of Ukraine", "Ukraine Today", "Mill", and "Pioneer" produced by the Ukrkinokhronika studio (Vyshotravka, 2020, p.137).

A. Pashchenko (2014), in the article "Motives and Images of the Kobzar", writes that Lilia is the first Ukrainian film ballet that became a model of the genre and gained recognition in the USSR and abroad". The author analyzes ballet productions adapted for the screen, in particular, the film-ballet Lilia, and also points out that despite the fact that "the film quite successfully conveyed the dance using cinematic means: a change of plans, a beautifully shot nature, a successful colour solution <...>, Lilia did not avoid the phoney elements of the landscape – a painted sky, an artificial tree on the heroine's grave, etc.; individual scenes are marked by theatricality, in particular, the episode of the uprising" (Pashchenko, 2014).

The purpose of the article To identify connections between the literary works of Lesia Ukrainka and choreographic, musical, stage and audiovisual art and to determine directorial methods of adapting poetic texts through the means of ballet, theater and screen.

Main research material

In the early years of cinema, filmmakers tried to capture dances, ballets, or choreographic numbers on film. In 1894, T. Edison filmed the story The Snake Dance performed by dancer A. Whitford-Moore and demonstrated it using a Kinetoscope of his production. J. Melies invited the Italian ballerina P. Legnani to the filming

of the film Cinderella in 1899. He successfully used fragments from the ballet of the same name in the experimental film. Despite the low mobility of the camera and the difficulty in synchronizing the dance and musical accompaniment, throughout the history of silent cinema, artists often included choreography and ballet in films.

For the first time in Ukraine, ballet culture was presented on screen in 1956 in the film Lilia. The film was based on such poetic works by T. Shevchenko as the ballad Lilia and the ballads and poems Mermaid, Drowned, Osika, and Nevolnyk. The film ballet became "a model of the genre, gaining recognition both in the USSR and abroad" (Pashchenko, 2014).

The ballet Lilia was created in 1939 by composer K. Dankevych and laid the foundations for the integration into ballet art of "national literary classics, in particular, the works of Taras Shevchenko, Lesia Ukrainka, Ivan Franko, Mykhailo Kotsiubynskyi, Oles Honchar. In different interpretations, the performance Lilia was embodied on the Kyiv stage several times: 1940 – the first production by Halyna Berezova; 1945 – a revival with scenery by Anatolii Petrytskyi" (Tarasenko, 2014, p.82). The famous ballet master V. Vronskyi, director V. Lapoknysh, and prominent ballet dancers E. Ershov, R. Kliavina, A. Arkadyev, V. Kalinovska, and O. Segal were involved in the film adaptation of the 1956 ballet work.

After the film-ballet Lilia was released, Lilia's ballet performance appeared on stage many times. Let us recall that "the last production was carried out by ballet master Valeryi Kovtun during the independence of Ukraine, in 2003, and the renewal of the performance took place now" (Tarasenko, 2014, p.83). This performance stands out significantly from the previ-

ous ones in terms of dance dramaturgy and ideological content. The directors highlighted the lyricism of the ballet music, which corresponds to the beauty and grandeur of Taras Shevchenko's romantic poetry. The choreographer changed the ballet aesthetics, "saw the work from a different angle and emphasized the folk poetic melody that permeates K. Dankovysh's music" (Tarasenko, 2014, p.83).

Dance occupied a significant place in Lesia Ukrainka's life and work. O. Kosach-Kryvyniuk (1970, p.42), in the monograph "Lesia Ukrainka: Chronology of Life and Creativity", wrote that in her childhood, Lesia "loved dancing very much <...> later she often said that when she heard music for dancing, she felt very sad". O. Zabuzhko, in the monograph "Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies", shares her observations that "dance does not appear by chance in the works of the outstanding poetess, but is an expression of the inner expression of her characters. These include, in particular, Nerissa's Bacchic dance before Maecenas (Orgy), Anna's fandango with Don Juan at the ball at the de Alvarez's (The Stone Master), Oksana's solo "sanzharivka" (Boiaryna), Mavka's "wild dances" with Perelesnyk (Forest Song), the "krutiak" and "buckwheat" dances of the servants in the manor's yard (Pryazn), Liuba Hoshchynska's waltz with a veil Blue Rose in the madness scene (As You Said: Love is a Ballerina! So, I am a Ballerina)" (Zabuzhko, 2007, p.178).

The verse play *Forest Song* by Lesia Ukrainka has been shown many times (with the involvement of choreography) both on the Ukrainian theatre stage and the screen. In 1936, the composer M. Skorulskyi created a ballet score for three acts based on a libretto by the ballerina N. Skorulska. The poetic text of the writer

also aroused the interest of film directors. Filmmakers have been interested in this work for the 20th and 21st centuries. The work of the outstanding poetess is so full of precise and capacious cinematic visions that until a specific time, filmmakers successfully conveyed the unique atmosphere and spirit of drama-extravaganza in screen images-interpretations using plastic screen means.

In 1961, theatre director V. Ivchenko successfully adapted the play *Forest Song*, but he initially staged it at the M. Zankovetska Ukrainian Drama Theater. While working on the play *Forest Song*, the director recalled that he was afraid of "transforming a dream into a prop" and thought about translating the work into cinematic language (Pashchenko, 2013). To work on the film, the director invited the young ballerina R. Nedashkivska to play the leading role. The young actress did not yet have the proper acting experience; she was replaced by the graceful ballet plastic of the young dancer, which became key in creating Mavka's artistic image. The ballet choreography in the adaptation of the poetic text for the screen and the exquisite skill of the operator, O. Prokopenko, determined the film's success with viewers and critics. It was a kind of screen hymn to the art of ballet. A. Pashchenko (2013), in the article "Viktor Ivchenko as an Expressor of the Moods of the Thaw and Stagnation", writes that this director is "one of the iconic figures in Ukrainian cinema, the educator of an entire cinematic generation <...>". The film versions of the plays *Nazar Stodolia* and *Forest Song* belong to a peculiar trend that combined two arts – cinema and theatre – and which was criticized as a combination of their shortcomings: "theatricality" (primarily the conventionality of acting, scenery) on the one hand and the lack of live contact with the viewer –

on the other". The researcher articulates the idea that "in domestic cinema, it flourished due to the lack of creative personnel, so the cinema space was filled with filmed concerts, performances, even circus performances <...> If at first performances with such attributes unsuitable for cinema, such as harsh makeup and theatrical scenery, were transferred to film, then later they began to use the possibilities of cinema: full-scale filming, different shooting points, etc." (Pashchenko, 2013).

Later, animators turned to Lesia Ukrainka's poetic work, and for a good reason, because from Latin – *anima* translates as soul, and in the French language – *animation* means animation. This corresponds to the spirituality of the outstanding poetess's poetry. In 1976, Alla Hrachova, director of the Kyivnaukfilm studio, took up the animated film adaptation. She tells a tragic love story in a short animated film and initially uses the so-called "translation technique". The animated story is powerfully saturated with numerous episodes based on ballet choreography (incendiary dances of forest dwellers, a whirlwind-like dance of Mavka and Perelesnyk, various ballet movements of the main character in different frames and Mavka's passionate dance, romantic and tragic dances of Mavka and Lukash). The director presents an animated film, where he makes the characters' ballet plasticity key, not the play's poetic text. Moreover, it is no coincidence that O. Zabuzhko (2007, p.178), in the monograph "Notre Dame d Ukraine: Ukrainian Woman in the Conflict of Mythologies", indicates that the poetess deliberately uses the bodily code of expressiveness of the characters in her works. The researcher is convinced that "all this is in no way decorative scenes to enliven the action, but the most direct body language of the characters, without reading

the semantics of which, one cannot hope for a full understanding of the text".

Yuriy Illienko, one of the founders of the Ukrainian directorial model of auteur cinema, also turns to the philosophical, poetic work of Lesia Ukrainka. Starting work on the film *Forest Song. Mavka* in 1981, the director manifested his creative tasks in the following way: "In Lesia Ukrainka's drama, I am primarily interested in the moral and philosophical aspect. I want to reveal the reality of the world of an abandoned farm, a forest, and people's lives as if from the inside. The element of people and the element of the forest in our film should be merged; nature will be the environment for the dramatic arguments of the characters' behaviour. That is why it is so important that the director himself be near the camera" (Illienko, 1982, p.4). Working on the film *Forest Song. Mavka*, the director, also shows a special interest in the fundamental categories of being "Life", "Death", and "Immortality". The director tried to convey on the screen the drama of life and spirit, their eternal confrontation, their fatal duel. Henri Bergson (2010, p.146) wrote that "the life of the spirit", "the life of the body" is inaccessible to the intellect. However, if having gathered courage, the intellect touches the living, then here it acts with the cruelty, steadfastness and rudeness of a tool that is not at all adapted for such use".

In the context of our reflections, let us analyze the scene of Uncle Lev's death. The director's solution of the episode is as close as possible to the poet's writing style. An older man feels the approach of death and comes to an equally old tree – an oak. Nature in the image of the Forester helped Uncle Lev: he died with a smile on his face, but at the last minute, he became young. The image of a person who entered the cycle of nature with

dignity works flawlessly for the content of the film work, for the disclosure of the eternal theme of Death – Immortality for philosophy and art. According to the director's plan, Mavka will often save her beloved Lukash from death.

In the film *Forest Song*. Mavka, the director, deliberately violated the canons of drama and transformed the genre of Lesia Ukrainka's literary work into a cinematic parable-drama about transformation, the purification of a person through love, and his path to responsibility for his feelings and actions. In the monograph "Paradigm of Cinema", Y. Illienko wrote that "genre (as a type of artistic work – dramatic, lyrical, epic and all their varieties) is the code that forms the symbolic material and the system of meaning when implementing the script on the stage of the play" (Illienko, 1999, p.179).

In the prologue of the film *Forest Song*. Mavka, the director, also changes the plot of the literary work. He will force the forest beauty to pull the drowning Lukash from the swamp. Mavka will fearlessly rush towards danger on a spring night to save Lukash's weak, vulnerable life. Closer to the finale, the author-director will again unfold the action in the swamp, but already in a snowy one. The role of the material environment here is equivalent to the function performed by the characters. The natural environment dissolves the characters' dramas and experiences them together. O. Musiienko (2009, p.211), in the monograph "Ukrainian Cinema: Texts and Contexts", indicates that "critics have repeatedly reproached the director for the lack of a "dialogue" between nature and the heroes of the film". In the sad winter season, Lukash transforms into a werewolf, wanders around a frozen pond, and atones for his betrayal of Mavka's love. In the finale of the film, the au-

thor-director gives the news of the closeness and inevitability of compassion and mercy; he shows how a flowering branch flies across the entire gloomy landscape – this is the eternally alive Mavka, reborn and rushing to the one she still loves.

In the film *Forest Song*. Mavka, the director-author, demonstrates the moral rebirth of Lukash, who lived and did not pay for his actions with spiritual efforts. Thanks to the sacrifice of the forest princess, he wakes up and sees clearly because the awakening of the soul cannot but give rise to pangs of conscience. The hero dies because he cannot bear the constant guilt before Mavka, whom he betrayed. It seems that the director could have ended this – death is the payment for a sin committed by a person. However, the master introduces a seemingly "random" episode into the film's finale. In fact, he makes it a key, supporting one, designed to carry the philosophical pathos of the work. The Forester appears in the snowy thickets. He mysteriously beckons a boy sitting in a cart. With childlike trust, the little one steps towards the Spirit of the Forest takes Lukash's flute from him, and, not yet skillfully but willingly, tries to play – life continues.

In the film *Forest Song* Mavka, Y. Illienko was sensitive to the sound of each frame and their combination. The director consciously gave the role of a decisive factor to colour plasticity. Sometimes, the feeling of screen reality disappeared, and the characters appeared as picturesque action elements next to nature. At first glance, the author seems to rely entirely on his artistic and aesthetic sense and presents such an improvisation of film colours that does not require any preliminary tests. Hence, the spontaneity of expression and fluidity of the image, which is characteristic of his films, behind which lies the master's re-

fined perfection and sensitivity to the subtlest shades of the colour scale, which become the most important components of the dramatic action (Pohrebniak, 2012, pp.80-81). A. Pashchenko (2010, p.19) in the article "The Mythological Dimension of Illienko's Films" indicates that "the cosmos of Y. Illienko's works is built around the figures of the heroes: their internal state determines the colour scheme, the landscape".

Y. Illienko tried to present the plasticity of the film *Forest Song. Mavka* combines the elements of human existence and the elements of the forest's colours. The director wanted the forest in each frame to be either intensely saturated with colours or sinister and to represent an organic environment for the existence of dramatic arguments for the characters' behaviour. Moreover, this corresponded to his creative style. O. Musiienko (2011, p.211), in the article "Landscape in the figurative system of the cinema of Y. Illienko", writes that, as in the poetic play by Lesia Ukrainka, "four seasons pass on the screen. These are the seasons of human life – bright, hopeful youth, the exuberant flowering of mature feelings, their sad autumn fading and the fierce cold of winter, which nevertheless carries the promise of revival and renewal". However, we note that the author-director's immersion in the development of the characters of the aforementioned film did not allow the colour to gain the power of polyphonic sound to become a stimulus, a catalyst for audience interest. It is a pity, but the director "did not optimally synchronise the colour and semantic solution for the visual and semantic culture of the film. The deeply philosophical content of the work artificially and, contrary to the filmmaker's efforts, separately dominates over its external form" (Pogrebnyak, 2012, p. 81).

In the film *Forest Song. Mavka*, the characters do not perform ballet movements or dance, but they are immersed by the director-author and the cameraman in ballet-choreographic compositions performed by the camera. Once, Polish film theorist Janusz Gazda (1980, p.131) noted the filigree camera work of Yuri Illienko in the film "Shadows of Forgotten Ancestors": "The camera dances at a crazy pace, falls from a tree, flies through the forest thickets, bleeds together with the hero, penetrates the mist, is a pendulum, a dancer, a spinning top that spins without memory. Moreover, sometimes the camera suddenly freezes – always in a pretentiously composed frame, to allow the viewer to think in the beautiful landscape, decorated with a village fence, the interior of a Hutsul hut or inn". The master gives the camera the same "crazy" pace of dance technology in the film *Forest Song. Mavka*.

Unfortunately, most experts who wrote about the film believed that the creative declarations of the director-author were not implemented by him properly. In particular, L. Briukhovetska (2006, p.51), in the article "Directing by Yuri Illienko", wrote that the film *Forest Song. Mavka* became an example of a lack of contact with the literary source: Illienko was closer to the epic, not the lyrics. In the end, it was the director's feeling that changed – the image and the plasticity of his "Forest Song" were a shadow of "The Evening Before Ivan Kupala", "The White Bird with a Black Sign".

In the 21st century, Ukrainian feature film and animation directors are addressing the poet's poetic play *Forest Song*. Thus, in 2020, viewers were treated to an unexpected reading of Lesia Ukrainka's famous work in Olesia Shliakhtych's ballet film "Forest Song" (directed by Volodymyr Tykhyi). The new key to interpreting the neo-romantic ide-

al of the poetic play "Forest Song" was "not music (Lukash's flute), but dance, passionate and energetic" (Drozdovskyi, 2020). It is worth noting that "the directors combined three locations: recordings of the performance, filming of rehearsals and dances in a real forest. Everything so that the viewer could feel the main characters and completely immerse themselves in the atmosphere of the theatre" (In Kyiv, 2020). It is indicative and highly gratifying that the ballet film (a syncretic and relatively rare genre in the modern screen space) impresses with its incredible "play of bodies, the energy of dancers, who are presented in three locations, the film reflects three dimensions of physical and metaphysical existence: choreography rehearsal, performance in the "black square" of the Opera Theater stage, and reincarnation in the mystical world of the "Volyn primaeval forest" by Lesia Ukrainka" (Drozdovskyi, 2020). In our opinion, this unique ballet film should definitely be presented at international film festivals, where the world art community will undoubtedly appreciate it.

In 2023, the animated film *Mavka. Forest Song* will finally be released on the world screen (Animatsiynyi film, 2023). The animators tried to create a high-tech feature film that would find its fans both in Ukraine and abroad. They sought to appear in the world's leading film markets and obtain the right to wide international distribution, and they succeeded. After all, despite the problematic war conditions, the Animagrad studio (FILM.UA Group) continued to work on the cartoon. While working on the screen project, the participants recorded a video message for the world community "with personal stories about where and under what conditions the war caught them and how they were able to return to creating cartoons" (Po-

pry viinu, "Mavka. Lisova pisnia", 2022). It is important to add that in the difficult conditions of wartime hardship, the film project *Mavka. Forest Song* was a priority in the distribution package of FILM.UA Group. The information that "since the beginning of work on the project, the rights to show the animated film have been purchased by distributors in more than 20 countries in Europe, the Middle East and North Africa" is extremely valuable, and in addition, the team of filmmakers is currently "actively negotiating the sale of rights to other territories, seeking to cover the markets of the USA and China, as well as conclude agreements with the largest streaming platforms so that "Mavka" would be known all over the world" (Popry viinu, "Mavka. Lisova pisnia", 2022).

One of the film's producers, I. Kostyuk indicated in an interview that in 2023, the project *Mavka. Forest Song* became "the most successful film in the history of independent Ukraine; it collected about 150 million hryvnias at the national box office. The cartoon was released in 148 countries alongside Hollywood films, and almost four million viewers saw it abroad" (Multifilm "Mavka. Lisova pisnia", 2024). The producer added that it is impossible to overestimate the contribution of this cartoon to the process of exporting Ukrainian culture abroad. We brought our unique heroine from our mythology, from our literature to 148 countries <...> All these countries saw our cultural heritage" (Multifilm "Mavka. Lisova pisnia", 2024).

Let us recall that the idea of producing such an animated film based on the famous drama extravaganza (in which, in addition to the characters created by Lesia Ukrainka, the authors introduce other mythological heroes) arose among the producers (I. Kostyuk, A. Yeliseeva, E. Olesov) back in 2014. However, only

at the end of 2020 did the project win the ninth competition for financial support from the State Agency of Ukraine for Cinema of Ukraine and the United States Agency for International Development (USAID) (Animation film, 2023). According to the leading animation publication "Animation Magazine", the project was presented at the most significant animation forum in Europe, Cartoon Movie, in which Ukrainian filmmakers were involved for the first time and received several positive reviews and suggestions. In addition, the main character of the animated film Mavka graced the March cover of this publication (the official partner of the event), which was widely distributed at the forum, particularly in Bordeaux, France. It is gratifying to note that this approach was part of a "thought-out campaign that provided the team of Ukrainian filmmakers with an effective pitch and impetus for project development" (Ideiu multfilmu "Mavka. Lisova pisnia", 2015) because the project was presented at the pitching within the framework of the Kyiv Media Week media forum (Ukrainskyi multfilm vrazyv, 2017).

Let us recall that while the work on the animation project was ongoing (and primarily in close cooperation with the ballet dancers), the filmmakers constantly reported to the future audience that "real Ukrainian nature reserves became the prototypes of the main locations of the cartoon: the village of Vylkove, the Tunnel of Love in Klevan, the Butsky Canyon and the Carpathians" (Ideiu multfilmu "Mavka. Lisova pisnia", 2015). The production studio "Animagrad (FILM.UA Group)" presented a backstage video from the filming of the animated film "Mavka. Forest Song", which combined the modern and the eternal, the Slavic and the universal, a piercing love story and humour, action and fantasy (Ideiu multfilmu "Mavka.

Lisova pisnia", 2015) with the participation of the prima ballerina of the National Opera, People's Artist of Ukraine Kateryna Kukhar. After all, it is known that "Kateryna Kukhar performs the role of Mavka in the production of the classical ballet "Forest Song" on the stage of the National Opera of Ukraine, so the image of the forest nymph has long been familiar to her" (Komanda multfilmu, 2021). It is not surprising that it was this "famous dancer who added grace to the main character of the cartoon," transferring "her plasticity, ballet gait, facial expressions and gestures" to the animated Mavka (Ideiu multfilmu "Mavka. Lisova pisnia", 2015). Let us recall that "they worked so conscientiously on the character of Mavka that they created an unprecedented creative collaboration around her for animation. Three Ukrainian artists joined the incarnation of Berehynia Lis on the screen. Actress Natalka Denysenko voiced the main character, singer Khrystyna Soloviy, and sang in two official film soundtracks. Prima ballerina of the National Opera and People's Artist of Ukraine, Kateryna Kukhar, endowed Mavka with movements and plasticity (Animated Film, 2023).

In one of the interviews, Kateryna Kukhar said that she loves Lesia Ukrainka's drama-extravaganza, which is a diamond of the national code. The ballerina said that during the filming of the video references, she had to combine three images, the first of which was Mavka, disembodied, balletic, with a special grace (because she is the soul of the forest, something completely elusive, such that you can "see" only in your imagination). In the second image, a convinced dancer, Mavka, is more alive and spiritualized and should be endowed with a human essence. In the end, the third image of Mavka, the performer, was supposed to

play as a dramatic actress, organically presenting facial expressions and gestures. The dancer noted that emotions are usually exaggerated in ballet performances, so the audience notices them even on the third tier. When the camera is very close, the performer has to find a fine line between clearly expressed emotion and naturalness (Kateryna Kukhar, 2019).

We would like to point out that the ballerina, invited by the filmmakers to the set, carefully "recreated Mavka's movements and emotions required by the cartoon script, which the project's animators later reconstructed in a "3D model of the main character." It is noteworthy that the aforementioned project was truly the first "case in the history of Ukrainian animation when a professional ballet dancer participated in the work on the image of a cartoon character" (Komanda multfilmu, 2021). Another producer of the film *Mavka*. Forrest Song Anna Yeliseeva believes that "the bright collaboration between the creative team of "Mavka" and Kateryna Kukhar (2019) is a unique example of the joint work of two similar branches of art, which, surprisingly, very rarely launch partnership projects. Moreover, the fact that the ballet *Mavka* has turned into an animated one adds to the cartoon the real charm of refined ballet plasticity. It turns the ballet into an incredible creative manifestation of *Mavka's Universe* in our real world".

The premiere in 2025 of the ballet performance "Lesia" by Artem Shoshin once again proves the importance of dance in the life and work of Lesia Ukrainka, where choreographic episodes "are in no way decorative scenes to enliven the action, but the most direct body language of the characters, without reading the semantics of which, one cannot hope for a full understanding of the text" (Zabuzhko, 2007, p.178).

The premiere in 2025 of the ballet performance "Lesia" by Artem Shoshin once again proves the importance of dance in the life and work of Lesia Ukrainka, where choreographic episodes "are in no way decorative scenes to enliven the action, but the most direct body language of the characters, without reading the semantics of which, one cannot hope for a full understanding of the text" (Zabuzhko, 2007, p.178).

It is no coincidence that using Franz Schubert's Fourth and Eighth Symphonies (perhaps his most emotional works), choreographer Artem Shoshyn managed to subtly convey the various emotions and feelings of the main character, Lesia Ukrainka, and in the language of neoclassical ballet and music, tell about "significant events of her fate and creativity" (Holynska, 2025). Let us recall that Lesia Ukrainka was once fascinated by the music of this Austrian composer. The production designer installed three large mirror screens on the stage, which reflected real and imaginary life, real heroes and fictional symbolic characters, particularly *Mavka*, *Rusalka*, and *Death* (performed by the soloist of the National Opera Ilya Morozov). These characters reflect the close relationship between the poetess's life and work. O. Golynska (2025), in the article "The premiere of the ballet-biography "Lesia" by Art Ballet Company took place in Kyiv", indicates that in the exquisite ballet performance "the main role of Lesia (Larysa Kosach) was stunningly performed by Natalia Matsak, prima ballerina of the National Opera of Ukraine <...> It should be noted that the emotional-romantic duet of Lesia – Serhiy (Nataliya Matsak – Serhiy Kryvokon) is the decoration of the ballet. However, the performance, full of tenderness and hope, gradually displays

the heroine's bitter experience. This loss <...> The birth of the poem "Obsessed". A. Shoshyn said in one of his interviews that "ballet is the perfect way to tell this story because the language of dance can convey absolutely everything: emotions, passions, the dynamics of life" (Kachkovska, 2025). The choreographer is convinced that the language of dance is the most emotional of all artistic languages. The choreographer also points out that through the beauty of movement, music and stage art, ballet dancers can reveal the outstanding figure of Lesia Ukrainko in a new way (Kachkovska, 2025). Such considerations of the ballet master confirm the opinion of O. Zabu-zhko (2007, p.178) that "dance in Lesia Ukrainka is always symbolic, in her discourse it plays the same role as gesture – signum in knightly medieval culture – it is just as "complementary" to the word (the word itself is not enough!) and just as eloquently points to "ritualised corporeality", or rather to the generic cultural belonging of the dancing body".

Conclusions

The article outlines the features of the art of directing as a universal and multi-vector variety of artistic and aesthetic activity, and this is demonstrated by the researcher using the example of the work of such directors as V. Lapoknysh, V. Ivchenko, A. Hrachova, Yu. Illienko, O. Shlyakhtych, O. Ruban, V. Tykhyi, A. Shoshyn. The researcher clarified the mutual influence and mutual enrichment of stage, musical, choreographic, screen arts and literature in the use of visual and expressive means, in particular, the use in screen directing of a palette of stage art techniques (facial expression; character plasticity; direct appeals of heroes to

the viewer; a hypothetical "fourth" wall between the audience and performers; frontal mise-en-scene; in-frame editing to create coherent chronologically consecutive episodes).

It is proven that the adaptation of literary works on the screen using ballet art is currently reaching a new level in Ukraine, touching not only on the artistic and aesthetic principles of creating a cultural product but also on the business aspects of modern creative industries. Proof of this is the success of the distribution of the full-length animated film *Mavka in Ukraine* and abroad. *Forest Song*, directed by O. Ruban. It is shown that this success was facilitated by a broad promotional campaign of the project, built in accordance with the interaction set up by the producers with such influential participants in the animation market as The Walt Disney Company (Germany, Switzerland and Austria), the Annecy International Animated Film Festival, CANAL +, TF1 International, Super RTL). It is argued that choreographer "Kateryna Kukhar is a symbol of modern Ukrainian ballet, a star of the National Opera participated in the filming of a social art video dedicated to the presentation of the "Mavchyn Oberig" pendant, the director and author of the idea of which was the famous Ukrainian designer Olga Navrotska. Moreover, this video was a successful start to the cooperation between the ballerina and *Mavka* as a brand". All this convincingly proves the undeniable fact of the organicity and urgent need to use ballet tools in screen directing and once again testifies to the limitless possibilities for developing screen aesthetics through the subtle interaction of literature, music, stage, screen, and choreographic art.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Аксютіна, В.В., 2021. Естетична категорія комічного у музичній характеристиці персонажів (на прикладі балету Юрія Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка»). *Мистецтвознавчі записки*, [e-journal] 40, с.153-158. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250381>
- Анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» виходить у вітчизняний кінопрокат 2 березня, 2023. *Державне агентство України з питань кіно*, [online] 17 січня. Доступно: <<https://usfa.gov.ua/press-center/animaciynyy-film-mavka-lisova-pisnya-vykhodyt-u-vitchyznyanyy-kinoprokat-2-bereznya-i12638>> [Дата звернення 26 лютого 2025].
- Афоніна, О.С., 2020. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [e-journal] 3, с.121-126. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220114>
- Берґсон, А., 2010. *Творча еволюція*. Переклад Р. Осадчук. Київ: Видавництво Жупанського.
- Брюховецька, Л., 2006. Режисура Юрія Іллєнка. *Кіно-Театр*, 2, с.49-55.
- Вишотравка, Л.І., 2020. До історії екранізації першого українського телевізійного фільму-балету «Лілея». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [e-journal] 2, с.135-139. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220419>
- Дроздовський, Д., 2020. Мистецьке свавілля тіла: у Києві представили фільм-балет «Лісова». *Україна молода*, [online] 27 жовтня. Доступно: <<https://umoloda.kyiv.ua/number/3653/164/151298/>> [Дата звернення 23 лютого 2025].
- Забужко, О., 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. 2-ге вид. Київ: Факт.
- Ідею мультфільму «Мавка. Лісова пісня» придумали Созановський і Костюк, 2015. *Детектор медіа*, [online] 30 вересня. Доступно: <<https://detector.media/rinok/article/111741/2015-09-30-ideyu-multfilmu-mavka-lisova-pisnya-prydumaly-sozanovsky-i-kostyuk/>> [Дата звернення 26 лютого 2025].
- Іллєнко, Ю., 1982. Режисер представляє фільм «Лісова пісня. Мавка». *На екранах України*, 6 березня, с.4.
- Іллєнко, Ю., 1999. *Парадигма кіно*. Київ: Абрис.
- Катерина Кухар стає частиною Всесвіту «Мавка»!, 2019. *Мавка. Лісова пісня*, [online] 23 жовтня. Доступно: <<https://mavka.ua/uk/news/text/134-kateryna-kukhar-is-about-to-become-a-part-of-mavkas-universe>> [Дата звернення 26 лютого 2025].
- Качковська, Я., 2025. Леся Українка мовою танцю: як поєднали музику Франца Шуберта з віршами Лесі Українки. *Суспільне Культура*, [online] 29 січня. Доступно: <<https://suspilne.media/culture/935623-lesa-ukrainka-movou-tancu-ak-poednali-muziku-franca-suberta-z-virsami-lesi-ukrainki/>> [Дата звернення 26 лютого 2025].
- Команда мультфільму «Мавка. Лісова пісня» і Катерина Кухар розкривають секрети творчої колаборації, 2021. *Film.Ua*, [online] 11 березня. Доступно: <<https://film.ua/uk/news/2450>> [Дата звернення 23 лютого 2025].
- Коростельова, М.Д., 2018. *Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Косач-Кривинюк, О., 1970. *Леся Українка: хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук.
- Мультфільм «Мавка. Лісова пісня» став найуспішнішим за всю історію незалежної України – продюсерка, 2024. *Укрінформ*, [online] 13 жовтня. Доступно: <<https://www.>

ukrinform.ua/rubric-culture/3905354-multifilm-mavka-lisova-pisna-stav-najuspisnism-za-vs-u-istoriu-nezaleznoi-ukraini-produserka.html> [Дата звернення 23 лютого 2025].

Мусієнко, О., 2009. *Українське кіно: тексти і контекст*. Вінниця: Глобус-Прес.

Мусієнко, О., 2011. Пейзаж в образній системі кінематографа Юрія Ілленка. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 9, с.210-216.

Пащенко, А., 2011. Міфологічний вимір Ілленкових фільмів. *Кіно-Театр*, [online] 2, с.19-22. Доступно: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1120> [Дата звернення 23 лютого 2025].

Пащенко, А., 2013. Віктор Івченко як виразник настроїв «відлиги» і «застою». *Кіно-Театр*, [online] 1, с.37-40. Доступно: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1452> [Дата звернення 23 лютого 2025].

Пащенко, А., 2014. Мотиви і образи Кобзаря в кіно. *Кіно-Театр*, [online] 1. Доступно: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1580> [Дата звернення 23 лютого 2025].

Погребняк, Г.П., 2012. *Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Погребняк, Г.П., 2021. *Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Попри війну, «Мавка. Лісова пісня» – на фінальній стадії виробництва й буде представлена у Каннах, 2022. *Державне агентство України з питань кіно*, [online] 20 травня. Доступно: <<https://usfa.gov.ua/press-center/popry-viynu-mavka-lisova-pisnya-na-finalniy-stadii-vyrobnnytva-y-bude-predstavlena-u-kannakh-i12078>> [Дата звернення 23 лютого 2025].

Тарасенко, Л., 2014. Коли квітка стає... пісню. *День*, [online] 08 травня. Доступно: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/koli-kvitka-staie-pisneyu>> [Дата звернення 26 лютого 2025].

Український мультфільм вразив найбільший анімаційний форум Європи, 2017. *Укрінформ*, [online] 17 березня. Доступно: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2194736-ukrainskij-multifilm-vraziv-najbilsij-animacijnij-forum-evropi.html>> [Дата звернення 26 лютого 2025].

Gazda, J., 1980. Cienie zapomnianych przodkowie. In: Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, eds., *Sztuka na wysokości oczu: film i antropologia*. Warszawa: Polska Akademia Nauk, pp.241-246.

Golynska, O., 2025. У Києві відбулася прем'єра балету-біографії «Леся» від Art Ballet Company. *Музика*, [online] 4 лютого. Доступно: <<http://mus.art.co.ua/u-kyievi-vidbulasia-prem-iera-baletu-biohrafii-lesia-vid-art-ballet-company/>> [Дата звернення 26 лютого 2025].

REFERENCES

Afonina, O.S., 2020. Muzychna osnova suchasnykh ukrainskykh baletiv [The musical basis of modern Ukrainian ballets]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, [e-journal] 3, pp.121-126. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220114>

Aksiutina, V.V., 2021. Estetychna katehoriia komichnoho u muzychnii kharakterystytsi personazhiv (na prykladi baletu Yurii Shevchenka "Buratino i Charivna skrypka") [The aesthetic category of the comic in the musical characterization of characters (on the example of Yuri Shevchenko's ballet "Buratino and the Magic Violin")]. *Notes on Art Criticism*, [e-journal] 40, pp.153-158 <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250381>

- Animatsiynyi film "Mavka. Lisova pisnia" vykhodyt u vitchyzniani kinoprokat 2 bereznia [The animated film Mavka. The Forest Song] will be released in Ukraine on March 2], 2023. *Ukrainian state film agency*, [online] 17 January. Available at: <<https://usfa.gov.ua/press-center/animacyyny-film-mavka-lisova-pisnya-vykhodyt-u-vitchyznyanyy-kinoprokat-2-bereznia-i12638>> [Accessed 26 February 2025].
- Bergson, A., 2010. *Tvorcha evoliutsiia* [Creative Evolution]. Translated by R. Osadchuk. Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho.
- Briukhovetska, L., 2006. Rezhysura Yurii Illienka [Directing by Yuri Ilyenko]. *Kino-Teatr*, 2, pp.49-55.
- Drozdovskiy, D., 2020. Mystetske svavillia tila: u Kyievi predstavly film-balet "Lisova" [Artistic arbitrariness of the body: the film-ballet "Lisova" was presented in Kyiv]. *Ukraina Moloda*, [online] 27 October. Available at: <<https://umoloda.kyiv.ua/number/3653/164/151298/>> [Accessed 23 February 2025].
- Gazda, J., 1980. Cienie zapomnianych przodkow. In: Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, eds., *Sztuka na wysokości oczu: film i antropologia*. Warszawa: Polska Akademia Nauk, pp.241-246.
- Golynska, O., 2025. U Kyievi vidbulasia premiera baletu-biohrafii "Lesia" vid Art Ballet Company [The premiere of the ballet-biography "Lesya" by Art Ballet Company took place in Kyiv]. *Muzyka*, [online] 4 February. Available at: <<http://mus.art.co.ua/u-kyievi-vidbulasia-prem-iera-baletu-biohrafii-lesia-vid-art-ballet-company/>> [Accessed 26 February 2025].
- Ideiu multfilmu "Mavka. Lisova pisnia" pryduymaly Sozanovskiy i Kostyuk [The idea for the cartoon "Mavka. The Forest Song" was created by Sozanovsky and Kostyuk], 2015. *Detektor media*, [online] 30 September. Available at: <<https://detector.media/rinok/article/111741/2015-09-30-ideyu-multfilmu-mavka-lisova-pisnya-pryduymaly-sozanovskyy-i-kostyuk/>> [Accessed 26 February 2025].
- Illienko, Yu., 1982. Rezhyser predstavliaie film "Lisova pisnia. Mavka" [The director presents the movie "The Forest Song. Mavka"]. *Na ekranakh Ukrainy*, 6 March, p.4.
- Illienko, Yu., 1999. *Paradyhma kino* [The Paradigm of Cinema]. Kyiv: Abrys.
- Kachkovska, Ya., 2025. Lesia Ukrainka movoiu tantsiu: yak poiednaly muzyku Frantsa Shuberta z virshamy Lesi Ukrainky [Lesya Ukrainka in the language of dance: how Franz Schubert's music was combined with Lesya Ukrainka's poetry]. *Suspilne Kultura*, [online] 29 January. Available at: <<https://suspilne.media/culture/935623-lesa-ukrainka-movou-tancu-ak-poiednali-muziku-franca-suberta-z-virshami-lesi-ukrainki/>> [Accessed 26 February 2025].
- Kateryna Kukhar staie chastynoiu Vsesvitu "Mavka"! [Kateryna Kukhar is about to become a part of Mavka's Universe], 2019. *Mavka. The Forest Song*, [online] 23 October. Available at: <<https://mavka.ua/uk/news/text/134-kateryna-kukhar-is-about-to-become-a-part-of-mavkas-universe>> [Accessed 26 February 2025].
- Komanda multfilmu "Mavka. Lisova pisnia" i Kateryna Kukhar rozkryvaiut sekrety tvorchoi kolaboratsii [The team of Mavka. The Forest Song animated film and Kateryna Kukhar unveil secrets of creative collab], 2021. *Film.Ua*, [online] 11 March. Available at: <<https://film.ua/uk/news/2450>> [Accessed 23 February 2025].
- Korostelova, M.D., 2018. *Khoreohrafichni interpretatsii baletiv P. Chaikovskoho naprykintsi XX – na pochatku XXI stolittia* [Choreographic Interpretations of Tchaikovsky's Ballets in the Late 20th and Early 21st Centuries]. Abstract of PhD Dissertation. Kyiv National University of Culture and Arts.
- Kosach-Kryvyniuk, O., 1970. *Lesia Ukrainka: khronolohiia zhyttia i tvorchosty* [Lesya Ukrainka: chronology of life and work]. New York: Ukrainska Vilna Akademiia Nauk.

Multfilm "Mavka. Lisova pisnia" stav naiuspishnishym za vsiu istoriiu nezaleznoi Ukrainy – prodiuserka [The animated movie Mavka. The Forest Song" became the most successful in the history of independent Ukraine – producer], 2024. *Ukrinform*, [online] 13 October. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3905354-multfilm-mavka-lisova-pisna-stav-najuspishnisim-za-vsu-istoriu-nezaleznoi-ukraini-prodiuserka.html>> [Accessed 23 February 2025].

Musiienko, O., 2009. *Ukrainske kino: teksty i kontekst* [Ukrainian Cinema: Texts and Context]. Vinnytsia: Hlobus-Pres.

Musiienko, O., 2011. Peizazh v obraznii systemi kinematohrafa Yuriia Illienka [Landscape in the figurative system of Yuri Ilyenko's cinema]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 9, pp.210-216.

Pashchenko, A., 2011. Mifolohichnyi vymir Illienkovykh filmiv [The mythological dimension of Ilyenko's films]. *Kino-Teatr*, [online] 2, pp.19-22. Available at: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1120> [Accessed 23 February 2025].

Pashchenko, A., 2013. Viktor Ivchenko yak vyraznyk nastroiv "vidlyhy" i "zastoiu" [Viktor Ivchenko as an Exponent of the Moods of Thaw and Stagnation]. *Kino-Teatr*, [online] 1, pp.37-40. Available at: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1452> [Accessed 23 February 2025].

Pashchenko, A., 2014. Motyvy i obrazy Kobzaria v kino [Motifs and Images of Kobzar in Cinema]. *Kino-Teatr*, [online] 1. Available at: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1580> [Accessed 23 February 2025].

Pohrebniak, H.P., 2012. *Avtorskyi kinematohraf kriz pryzmu mystetskoï osobystosti* [Author's cinema through the prism of an artistic personality]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management.

Pohrebniak, H.P., 2021. *Avtorskyi kinematohraf u khudozhnii kulturi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Author's cinema in the artistic culture of the second half of the 20th – early 21st century]. Abstract of DSc Dissertation. National Academy of Culture and Arts Management.

Popry viinu, "Mavka. Lisova pisnia" – na finalnii stadii vyrobnytstva y bude predstavlena u Kannakh [Despite the war, Mavka. The Forest Song is at the final stage of production and will be presented in Cannes], 2022. *Ukrainian state film agency*, [online] 20 May. Available at: <<https://usfa.gov.ua/press-center/popry-viynu-mavka-lisova-pisnya-na-finalnii-stadii-vyrobnnytstva-y-bude-predstavlena-u-kannakh-i12078>> [Accessed 23 February 2025].

Tarassenko, L., 2014. Koly kvitka staie... pisneiu [When a flower becomes... a song]. *Den*, [online] 08 May. Available at: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/koli-kvitka-staie-pisneyu>> [Accessed 26 February 2025].

Ukrainskyi multfilm vrazyv naibilshyi animatsiinyi forum Yevropy [Ukrainian cartoon impressed the largest animation forum in Europe], 2017. *Ukrinform*, [online] 17 March. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2194736-ukrainskij-multfilm-vraziv-najbilsij-animacijnij-forum-evropi.html>> [Accessed 26 February 2025].

Vyshotravka, L.I., 2020. Do istorii ekranizatsii pershoho ukrainskoho televiziinoho filmu-baletu "Lileia" [In relation towards the history of the first ukrainian television film-ballet "Lileia"]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, [e-journal] 2, 135-139. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220419>

Zabuzhko, O., 2007. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian woman in the conflict of mythologies]. 2nd ed. Kyiv: Fakt.

Received: 27.02.2025; Accepted: 21.04.2025;

The article was first published online: 13.06.2025

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ЕКРАННО-СЦЕНІЧНИЙ ДИСКУРС

Галина Погребняк

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

Анотація

Мета дослідження – показати тісні зв'язки між літературними творами Лесі Українки та хореографічним, музичним, сценічним й аудіовізуальним мистецтвом, окреслити режисерські засоби адаптації віршованих текстів засобами екранного, музичного, сценічного, хореографічного мистецтва. **Методологія дослідження.** В статті було використано загальнонаукові методи (індукція, дедукція, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез), що дало можливість різнобічно вивчити історико-культурне підґрунтя досліджуваної проблеми, а також застосовано методи систематизації та узагальнення – для аргументації самобутності феномену хореографії в контексті сценічного, музичного, екранного мистецтва. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні специфіки режисерської діяльності через дослідження особливостей екранізації літературних творів Лесі Українки з використанням засобів хореографічного мистецтва. **Висновки.** Обґрунтовано, що використання режисерами та хореографами виражальних засобів, які забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні та світлотіньові ефекти), є свідченням високого ступеня майстерності в екранному, сценічному, хореографічному мистецтві. Доведено, що екранна творчість режисерів сприяє широкій популяризації балетного, сценічного, музичного мистецтва.

Ключові слова: екранні мистецтва; сценічна культура; режисер; хореографія; танець; балет; музичне мистецтво



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332389

UDC 791.229.2:[791.21:791.635]

DOCUMENTARY STYLE IN FICTION FILM

Oleksandr Bezruchko^{1a}, Volodymyr Hryftsov^{2b}¹ Doctor of Study of Art, PhD in Cinematographic Art, Television, Professor;
e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388² Master of Audiovisual Arts and Productions;
e-mail: griftsov@gmail.com; ORCID: 0009-0000-8808-3514^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^b Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine**Keywords:**film;
nonfiction;
Dziga Vertov;
avant-garde;
cinéma vérité;
mockumentary;
pseudo-documentary;
sound;
found footage**Abstract**

The purpose of the research is to analyse the genesis and development of the documentary style in fiction film; to investigate the prerequisites for its emergence, its main characteristics and their evolution, and the reasons and peculiarities of its use by various filmmakers in different historical periods; to examine the influence of the significant trends of documentary, television and amateur video content on its formation and application in fiction films; to identify essential trends in modern fiction filmmaking related to the use of the documentary form and its influence on the emergence of new genres and subgenres of this type of cinema. **The research methodology** is based on a comprehensive approach, which includes the analysis of literary sources to form a theoretical basis and define key concepts, historical and cultural analysis to study historical, technical, social and cultural prerequisites, the chronological method to establish the causality of the phenomena under study, the case study method, involving stylistic and critical analysis of selected films as the most expressive examples, as well as comparative analysis to compare different films and cinematic trends. **Scientific novelty.** For the first time, all the most critical aspects related to the formation and evolution of the documentary style in fiction films have been summarised, from the experiments of Soviet avant-garde filmmakers to its use in modern cinema. Based on the study of the most characteristic examples, the standard techniques on which this style is based have been identified and the main reasons and peculiarities of their use. Special attention is given to some prerequisites for the emergence of new genre forms that arose from the exploitation of "documentary" in fiction films. **Conclusions.** The article identifies the role of the main trends in documentary, television content, and, to some extent, amateur videos in establishing and developing the documentary style in fiction film. The direct and indirect influence of the ideas of Soviet director Dziga Vertov on cinema, where it was applied, has been proven. This style's role in forming the hybrid genre mockumentary has been analysed.

© Oleksandr Bezruchko, Volodymyr Hryftsov, 2025

For citation:

Bezruchko, O. and Hryftsov, V., 2025. Documentary style in fiction film. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 8 (1), pp.60-78.

Problem statement

In the postmodern era, the boundaries of the main types of cinema became quite blurred. New hybrid genres appeared, combining elements of documentary and fiction, such as docudrama, docufiction, and mockumentary. A clear example of these transformations is the claim of fiction films to documentary, as demonstrated by many movies and television series "based on true events". However, the stylistic influence of nonfiction cinema on fiction, which is no less obvious, deserves much more attention.

The documentary style has become a rather powerful and popular tool in the arsenal of fiction film directors. It is worth noting its direct connection with such resonant phenomena of classical cinema as Italian neorealism and the French New Wave, or the more modern and equally iconic *Dogma 95* and the relatively new subgenre of horror films "found footage". The popularity of this method is mainly due to many filmmakers' commitment to a realistic approach to filmmaking. Still, the documentary form can also serve as a serious means of manipulating the viewer's consciousness, making it an essential object for in-depth research.

**Recent research
and publications analysis**

In recent years, several scientific works have been published dedicated to the documentary style, particularly its penetration into fiction films and other aspects of the influence of nonfiction on fiction. For instance, in analysing existing definitions of

the term "documentary film" and trying to create his own, M. Przylipiak (2023) not only proved the existence of a documentary style in fiction films, but also drew attention to the fact that nonfiction cinema cannot "disguise" itself as fiction.

B. Nichols and J. Baron (2024) examined documentary film style in their fundamental work, pointing out the stylistic differences among documentary films from different countries, trends, and historical periods. The authors also noted the lack of a fixed set of forms and techniques in this type of cinema. In their view, new approaches are constantly being tested as alternatives and are either spread or rejected.

The impact of technical innovations on changing the visual aesthetics of documentary films over the past three decades was investigated by S. Dux, C. Ise-li and E. Vitija (2020). In particular, they noted that the growing diversity of cameras and filming styles contributed to the emergence of new forms of visual aesthetics and began to offer new ways of perceiving reality.

The usage of documentary style in auteur fiction cinema was examined by G. Pohrebniak (2023). In her opinion, the main reason for the stylisation of fiction films "like *Chronicle*" is the directors' desire for the life-like authenticity of a picture, their desire to film a natural, unconstructed atmosphere. She also noted that the influence of "documentary aesthetics" is primarily manifested in the use of relaxed, unfinished frame compositions and the same approach to the film's lighting atmosphere, for example, creation of "functional overexposure".

Analysing the realism of Thomas Vinterberg's film *The Celebration* (1998) of the Dogma 95 movement, D. R. Bagaskara, M. A. Amri, N. F. Choiron and E. Eliyannah (2022) concluded that the techniques, typical for this film and the movement in general, such as shooting with a hand-held camera, low image quality, absence of decorations, post-processing and non-diegetic sounds, caused the effect of presence within the plot and the sense of involvement for a viewer.

Similar conclusions were made by S. Honcharuk, O. Levchenko and N. Tsimokh (2022), in their study of the forms of artistic embodiment of mockumentary films, noting the increasing penetration of techniques that make a fictional plot leave a realistic impression on the viewer (hand-held camera, natural lighting, location shooting, actors' improvisation and tools for explicating subtext) into auteur cinema, genre fiction films and television series.

P. Carrera (2021) studied fiction films positioned as "based on facts," arguing that documentary techniques in fiction films are used to establish a mode of perception where plausibility is replaced by truthfulness. That is, narrative works appeal to facts not for historical accuracy, but rather for various kinds of indoctrination of the viewer's consciousness.

The documentary style of mockumentary horror films in the context of post-truth was examined by R. Wallace (2021), who concluded that the documentary form in films of this genre refutes the idea that the documentary method of production is more related to "truth" and that this type of filmmaking is insufficient for finding answers or even simply presenting facts.

Therefore, most studies that reflect the issue of documentary style in fiction films consider this phenomenon only within the framework of individual films, genres,

or cinematic trends. On the other hand, works devoted to developing the style of documentary films usually do not analyse their influence on fiction films.

The purpose of the study. To investigate the origin and evolution of the documentary style in fiction cinema. To examine the prerequisites that influenced its emergence, the main formal features and their transformation, as well as the reasons and peculiarities of the use of documentary form by directors of various genres of fiction films. To analyse the impact of significant trends in documentary cinema, television content, and amateur videos on their development and use in fiction films. To determine this style's role in forming new genres and subgenres and its general significance in modern fiction cinema.

Main research material

Renowned film historian R. M. Barsam (1976, p.14), analysing the peculiarities of documentary films, points out that "it is usually filmed at the actual scene, with the actual people, without sets, costumes, written dialogue, or created sound effects. It tries to create the feeling of 'being there,' with as much fidelity to fact as the situation allows". However, the paradox that the author does not consider is that although factual accuracy is not always typical for fiction films (as well as for a significant part of documentary films), all of the aforementioned stylistic techniques have also been exploited in films of this type for a long time, that is, as M. Przyłipiak (2023, p.18) points out, fiction films can simulate documentaries. It is worth emphasising that this "simulation" (the usage of various stylistic peculiarities, typical for documentary films and amateur videos when creating fiction films) is referred to as "the documentary style".

The idea of abandoning actors, scripts, props, sets, costumes, and studio filming was first proclaimed by the Soviet documentary filmmaker Dziga Vertov in a series of radical manifestos (modeled after the Futurists), in which he, along with his followers "kinoks", ruthlessly criticised the cinema of the time and called for a complete rejection of fiction films (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Cherkasova, 2020). This was one of the characteristic attempts of the early years of Soviet power and the early 20th century to deny traditional art and seek a new filmic reality. As the director points out regarding the essence of the movement he initiated: "Kino-eye is an ever-growing movement for influence through facts as opposed to influence through fiction, no matter how strong the imprint of fiction. <...> Kino-eye plunges into the seeming chaos of life to find in life itself the response to an assigned theme" (Vertov, 1984, pp.87-88). Although contemporary critics uncertainly perceived Vertov's work and, despite its political engagement and propagandistic aims, did not always find support from the Soviet authorities, his theoretical ideas and the filming methods he invented (for example, hidden camera shooting and unrehearsed film interviews) significantly influenced the entire subsequent development of world cinema (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Kupriichuk, 2021).

As J. Leyda (1983, p.179) notices: "Willingly or not, Vertov gave new strength to his fictitious 'enemy' – the acted film". The truth of this statement can be proven through the works of one of the leading opponents of the kinoks' ideas, Soviet director Sergei Eisenstein. For instance, the influence of their work can be seen in the propaganda film "October: Ten Days That

Shook the World" (1927), co-directed with Grigori Aleksandrov. The film lacks a straightforward dramatic plot, with few professional actors involved in its creation (some participants even played themselves), most of the filming took place in real locations of events, and the style of camera work resembles the documentary chronicle of that time.

J. Leyda (1983, pp.231-232) points out that the film crew, in preparation for filming, reviewed all available newsreels and news photographs taken in Petrograd during the First World War and the revolutions, even the scene of soldiers shooting the demonstrators was so accurately reproduced from the famous picture that the film footage was sometimes confused with the original. However, N. Drubek (2020, p.9) comes to the opposite conclusion: "Eisenstein seems neither interested in the geographical authenticity of the event nor chronology or historical accuracy". The difference between these two opinions can be explained by the fact that the director was as accurate as possible in the facts that supported the Soviet narrative about the revolutionary events of 1917 and did not contradict artistic expediency, but easily deviated from them when it did not work for the propagandistic or creative intent of the film (Bezruchko, Gavran, Hrabarchuk, Kostyuk and Kot, 2020). It is worth adding that this is not the only film by Sergei Eisenstein that was shot in a documentary style. His previous works, created in tandem with the experienced documentary cameraman Eduard Tisse, "Strike" (1924) and the recognised masterpiece "Battleship Potemkin" (1925) were stylised as a chronicle. Such a method created an illusion of reality, correlating with the director's famous theory of "montage of attractions", which, according to H. Chmil and K. Pshenychna

(2018, p.104), aimed to enhance the emotional impact on a viewer.

Although the film was received rather coldly by Soviet critics and was generally unknown to viewers, some scenes, especially the storming of the Winter Palace, are actively used in documentaries and television programs. The general public often perceives these scenes as real, making the film somewhat pseudo-documentary after its release. It is also worth noting that the re-shooting of archival materials has become widespread in modern cinema and television series, especially those based on real events. For example, a recreation of the famous photograph that captured the train wreck at Montparnasse can be seen in the film "Hugo" (2011) by Martin Scorsese. One of the scenes in the American-British miniseries "Chernobyl" (2019) directed by Johan Renck imitates archival footage of liquidating the disaster at the eponymous station, shot by a television cameraman.

The works of Soviet avant-garde filmmakers significantly influenced the founder of British documentary filmmaking, director John Grierson, who first used the term "documentary" in his review of Robert Flaherty's film "Moana" (1926). In this regard, J. Leyda (1983, p.195) points to the plausibility of the statement that "the British documentary film movement was born from the last reel of Potemkin". Despite criticising some of Vertov's works for being meaningless, Grierson, as well as the Soviet director, rejected fiction film. He gathered a group of filmmakers who, following the kinoks, published a manifesto opposing the use of pavilions and acting.

The influence of "Griersonian" films, the involvement of documentarians in the creation of fiction films, and the propagandistic necessity caused by unsuccessful for Britain start of World War II, became the

preconditions for emergence of an interesting phenomenon in the cinema of this country, which was later called "wartime wedding" – a kind of combination of fiction and documentary cinema. Such films were often based on real events and, as J. Chapman (2019, p.69) points out, they were characterised by socially authentic characters and situations. The usage of documentary approaches and techniques, pared down visual style, and unsensational plots reflected stability and emotional restraint in contrast to melodrama, as well as the emotional excess of Hollywood, as British film critics believed.

One of the typical films of this period is the propaganda film by director and authoritative researcher of Soviet cinema, Thorold Dickinson, "The Next of Kin" (1942), which depicts the work of the network of German spies in the kingdom and the unsuccessful British naval landing caused by their activities. The film was intended to convey to citizens, in the most accessible form, the possible consequences of careless handling of secret information. The plot of the film does not differ much from the rest of the spy films of the time, although it is based on some documented cases of information leaks. However, the exception is the film's last part, which shows the unsuccessful landing of the British marines. It was shot in a somewhat realistic manner, and, as G. Thompson (2016, p.816) notices, it involved professional military personnel and used real military plans instead of a script. Additionally, its documentary nature consisted in using real newsreel footage, location shooting, "sloppy" compositions and naturalistic lighting, absence of famous actors and, most importantly, in breaking the main "taboo" of British cinema at that time – showing a large number of defeated

British soldiers. The scenes showing the death of entire units looked so truthful for the time that, according to the director himself (Thompson, 2016, pp.817-818), some viewers fainted while watching the film, and some were even sure that these were shots of real combat operations.

Although most of the films from the “war-time wedding” period remain relatively unknown outside the English-speaking world, it can be stated that they significantly influenced war fiction cinema worldwide, where the use of documentary form became one of the traditional techniques. Thus, the stylistic echoes of the film “The Next of Kin” and British cinema of that time in general can be seen in the movie “Overlord” (1975) directed by Stuart Cooper, where the Normandy landings are depicted through a masterful combination of documentary chronicle and staged scenes. And we may also recall, as such an example, the more widely known scene in Steven Spielberg’s film “Saving Private Ryan” (1998), dedicated to the same operation.

It is worth emphasising that during the Second World War, not only did British filmmakers adopt the documentary style for creating military propaganda films. However, in particular, in fascist Italy, around the same period, Roberto Rossellini’s debut fiction film *The White Ship* (1941) was released, which, like Dickinson’s work, depicted military operations. Although Rossellini followed the cinematic techniques of the film’s co-author, the ideological fascist Francesco de Robertis, L. Longhi (2016, p.147) also admits the influence of Sergei Eisenstein’s film *Battleship Potemkin*: “It is easy to single out a whole series of shots from a battleship that are a direct tribute to the Soviet director’s masterpiece”. It should be noted that, paradoxically, the film *The White Ship*, aside from its propagandistic

nature, adhered to all the canons of the film movement that would soon conquer cinemas worldwide – Italian neorealism.

But the true example of a picture of this movement is Rossellini’s later film *Paisà* (1946), which, although stylistically resembled his films from the Mussolini period, promoted completely different ideological narratives, showcasing heroic struggle of the Italian people against the Nazis and difficult post-war life of ordinary people. As M. Shiel (2006, p.50) points out: “<...> Rossellini begins to build a new mythology of Italian national identity whose humility contrasts with the bombast and corporatism of the fascist era”. Five of the six episodes of this film begin with newsreel footage, which stylistically does not contrast much with the staged part, shot in a somewhat reportage manner. It should be emphasised that, while in the films *The Next of Kin* and *The White Ship* the use of real combat footage is primarily driven by cost reduction, in the case of “*Paisà*” this technique was aimed at enhancing the realism of the film, creating “the reality effect” according to the concept of R. Barthes (1968). This statement is proved by the fact that the only episode in which the director refrained from using chronicle begins with shots of a real corpse, thus achieving the mentioned effect through other means. Non-professional actors were involved in the film, which was generally typical for films of this movement, and, as S. Kracauer (1960, p.98) points out, along with the “street” quality, it added an element of documentary, as in Eisenstein’s film *Battleship Potemkin*. The stylistic features of the film also include the absence of studio shooting, complex editing and staged mise-en-scènes, while A. Bazin (1971) points out one of the main characteristics of this film and neorealism in general: ac-

tor improvisation and the ability to easily walk away from the script during filming, distinguishing it from high-budget cinema. He notes: "The Italian film has that air of documentary, a naturalness nearer to the spoken than to the written account, to the sketch rather than to the painting" (Bazin, 1971, p.32).

Although films in a style close to neorealism had been released earlier, the reasons that played a significant role in forming the movement included, for example, the influence of French poetic realism and Soviet avant-garde cinema, the adherence of filmmakers of this technique to left-wing ideas and the reaction to fascism. We should emphasise that the difficult economic situation of post-war Italy and destroyed film studios did not allow them to make films differently, and the neorealists only transformed a lack of financial and technical opportunities into an aesthetic approach.

In the late 1950s and early 1960s, Dziga Vertov's films and theoretical works became popular among French filmmakers. Fascination with his ideas, the relatively recent success of neorealist paintings, and the technical evolution of filmmaking techniques are usually considered the main preconditions for the emergence of a new movement in documentary film, initiated by director Jean Rouch and philosopher Edgar Morin – "cinéma vérité". Although R. Armes (1970, p.159) disagrees with this point of view, since in his opinion, the main reason for the appearance of this phenomenon was the influence of television reporting. The name of the direction was French translation of the name of the chronicle series Kino-Pravda / Film Truth (1922–1924), which the group of kinoks produced, and, according to S. Honcharuk and O. Provolovskyi (2020, p.87), its primary goal was to reflect reality and rep-

resent the truth. Although this statement is entirely accurate, it does not explain the main difference between the films of this movement and a significant number of documentaries, whose directors pursued the same goal. In this regard, R. Armes (1970, p.160) notes: "Cinéma-Vérité is in effect a rejection of the whole aesthetic on which the art of the cinema is based. An interesting visual style and stunning effects are rejected as a hindrance to portraying the vital truth". The use of a hand-held camera distinguished these films, the rejection of artificial lighting, made easier by the increased availability of light-sensitive film, and the use of live synchronous sound, which became feasible with the advent of silent cameras and portable sound equipment.

It is worth emphasising that both documentary and fiction films in France underwent revolutionary changes during this period. Influenced by A. Bazin's (1967; 1971) theory of realism, a new film movement emerged in response to the need for revitalising the country's cinema and as a protest against the commercial films of the era. It was called the French New Wave. Unlike neorealist films, the films of this movement did not have a clearly defined everyday style. Still, many of them were characterised by the *cinéma-vérité* style, as, for example, one of the key films of the movement, Jean-Luc Godard's debut work *Breathless* (1960). The rather unoriginal plot of the film tells about the love between a car thief and a young American journalist, reminiscent of American film noir, but, as J. Lourcelles (1992, p.2) notes, "from a visual point of view, its sloppy, rough style, which denies – and this is the main novelty – all the connective techniques of traditional cinematic language <...> will itself become a symbol of the younger generation". However,

the “roughness” of the style was not only in the complete disregard for the editing rules. The picture was shot in a dynamic reportage style with natural lighting by the cameraman and former photojournalist Raoul Coutard, who, a year later, would take part in the creation of the *cinéma vérité* program film *Chronicle of a Summer* (1961). The director’s innovative technique was also a complete rejection of the script, which was invented before the start of the shooting day; the dialogues were improvised directly during the shooting, and the film has no titles.

It should be noted that the documentary nature of the film can be explained not only by the director’s intention, but also by the same reason which the neorealists faced – lack of a significant budget, in this regard J. Lourcelles (1992, p.2) points out that the film “cost 3–4 times less than most contemporary films and achieved instant and great success, providing it with a whole cohort of followers”. Although the avoidance of studio filming, actor improvisation and reporter style of camera work, as in neorealist films, enhances the film’s realism, the abrupt change of scenes, at first glance, contradicts the emergence of this feeling in the audience. However, such editing (most likely accidentally) made the film somewhat akin to dreams, characterised by sudden transitions that unexpectedly bring it closer to the works of surrealists. The director’s innovative approach can partly explain its incredible success, the talented acting of Jean-Paul Belmondo, and somewhat provocative dialogues, but also the simultaneous intensification of realistic and oneiric elements. Thus, C. Metz (1982, p.140) points out in this regard: “If cinematic fabulations are endowed with this sort of credibility, which has struck every <...>, this is at once, and contradictorily, because the psychical situation in which they are re-

ceived involves certain features of the day-dream and the dream, which also belong to the pseudoreal”.

Godard did not stop experimenting with the search for a new filmic reality, and one of his bravest ideas was the establishment, together with other directors, of the politicised cinematographic Dziga Vertov Group, which produced films based on the theory of Soviet cinematographer, leftist political ideas, and in opposition to Eisenstein’s approaches. It is also worth emphasising that the *cinéma vérité* style became widespread in world cinema, mainly due to the popularity of Godard’s work and the French New Wave in general.

However, *cinéma vérité* developed not only in France, but also in the USA, where it is more often called “direct cinema”, a more radical form of the movement that gained popularity. For this variant, according to S. Honcharuk and O. Provolovskiy (2020, p.86): “The idea of non-interference of the author in the direct process of filming is conceptually important <...>”. Meanwhile, new cinematic trends also made an impact in Hollywood. By the late 1960s, the competition for a young audience against television and European cinema led to the abolition of strict censorship restrictions (Hays Code), including young directors, and, most importantly, granting significant creative freedom.

One of the most interesting experiments of the New Hollywood period was the directorial debut of the famous American cinematographer Haskell Wexler in the fiction film *Medium Cool* (1969), shot under the influence of Godard’s work, *cinéma vérité* and the director’s own experience in documentary filmmaking. Through the story of a television cameraman’s work and life, the film draws attention to the issues of journalistic ethics and American television in general,

reflecting the tense political situation in Chicago at that time and, according to K. Moskowitz (1977, p.19), "also considers the pregnant questions regarding film reality which Godard, McLuhan, and others have raised". It should be noted that the film is considered a unique experiment in the history of cinema, as it successfully combines staged scenes shot in a reportage style (sometimes even in an emphasised amateurish one) with the involvement of little-known actors and real people, alongside documentary footage and action scenes set against the backdrop of real political events and protests. Let's note that the stylistic unity of the film sometimes does not allow to immediately distinguish action scenes from non-action ones, and actors from real people, which, according to the director himself, was an attempt to make a film that would become a "marriage" of fiction cinema and *cinéma vérité* (Shatnoff and Corliss, 1969, p.47).

It is worth noting that overall, despite its documentary style, the film is perceived as artistic due to the fictional plot. However, despite professional actors' participation, some scenes involving real people outside the film's context look like ordinary documentary footage. This combination of fictional and non-fictional has found its application in mockumentary films. Thus, the technique of combining real and staged interviews, used in the movie, can be seen in many pseudo-documentaries, for example, in the French television film by William Karel, *Dark Side of the Moon* (2002). And a significant part of Larry Charles's controversial comedy film *Borat! Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006) is built on the reportage-style interactions of the famous British comedian Sacha Baron Cohen, who pretends

to be a foreigner, with real Americans. It is important to emphasise that the above techniques in mockumentary films, as well as probably in Wexler's film, are borrowed from television production methods or serve as a parody of them.

However, from the perspective of mass media's influence on cinema, the late 1990s and early 2000s, marked by a surge in the popularity of reality television, are of greater interest. In this regard, J. Corner (2002) points out that this was the beginning of the "post-documentary" era on television and led to changes in documentary. On the one hand, it made this content more entertaining and stylistically closer to other media formats (advertising, music videos, dramatic fiction films, etc.). On the other hand, it led to the adoption of the "documentary look" by some television programs. Thus, despite the entertainment purpose of the new screen product, the *cinéma-vérité* style has become an integral part of many reality television formats, often associated by modern viewers with the reality show genre.

At the same time, one of the most resonant phenomena in the fiction cinema of this period was undoubtedly the avant-garde cinema movement *Dogme 95*, which, as H. Chmiland and K. Psheynychna (2018, p.103) note, was initiated in 1995 with the proclamation of the manifesto of the same name by two Danish directors Lars von Trier and Thomas Vinterberg, imitating the manifestos of the *Kinoks*. According to the strict rules of the movement, called the "vows of chastity," filming could only take place in real locations without scenery and props, unless they were already present at the location. Musical accompaniment could only be used if it sounded in the scene, and filming was allowed only with a handheld camera, without artificial lighting (except

for on-camera light), filters, or optical effects. Imaginary actions (shootouts, murders, etc.) and temporal and geographical deviations were also prohibited, meaning all events in the film had to occur here and now. According to the founders, such strict restrictions were meant to deprive the movie of this direction of illusoriness. As G. Giralt (2003, p.4) observes in this regard, the movement sought to become the antithesis of high-tech Hollywood, and most of its stylistic elements were borrowed from the films of Italian neorealism and the French New Wave.

One of the most famous films of the Dogme 95 series is Lars von Trier's *The Idiots* (1998), which tells the story of a group of people who shock others by pretending to be individuals with intellectual disabilities. Its release caused a real scandal due to the depiction of unsimulated sex scenes (according to the movement's rules) and the overall controversial theme of the film. However, the discussion within the world cinema community was caused not only by the depiction of explicit scenes, but also by the emphatically amateur style of the film. Regarding this, K. Pandža (2018, pp.86-87), notes that the absence of point-of-view shots in the film, i.e., first-person shots, forces the viewer to identify not with the characters, but with the camera, whose shaky movements and following of the actors without prior choice of the angle, occasional appearance of the microphone in the frame, jump cuts, and, importantly, the absence of temporal and geographical transitions enhance the feeling of direct presence. But the author does not pay attention to an important aspect – all the listed techniques, at the time of the film's creation, had become an integral part of specific reality television programs, which, to some extent, are per-

ceived by viewers as reality. That is, the feeling of realism in the film is caused not only by the method of filming itself, but also by association with a television product filmed in the same manner, with the participation of real people, which also explains the director's imitation of another typical reality television technique – interviews with participants, as well as the abandonment of film in favor of the then still quite imperfect digital image. Zs. Gyenge (2009, p.74) also points to the stylistic proximity of Dogme 95 films to television products, as he notes that the "poor" video quality of the films in this movement demonstrates a desire to break with the traditional style of fiction films and corresponds to the trends of simplifying the visual sequence in news reports, namely, abandoning "professionalism" in favor of "spontaneity". According to J. Corner (2003, p.96), this is a tendency toward the literalism of representation, that is, a complete rejection of style, which is part of the conventional grounds for trust and credibility in documentary material.

It is worth adding that this is not Trier's first attempt to shoot a film in an amateur manner: the miniseries *The Kingdom* (1994–1997) he directed and the movie *Breaking the Waves* (1996) resemble the Dogme 95 style, but only the film *The Idiots* looks truly amateurish. This effect was achieved by refusing to involve a professional cameraman to shoot most of the scenes, which the director himself shot. From the perspective of applying the documentary style, his early work *Epidemic* (1987) also deserves attention, where most of the screen time is occupied not by the film about a terrible epidemic itself, but by a pseudo-documentary depiction of the process of writing its script. In addition, the musical scenes of

his movie *Dancer in the Dark* (2000) are also worth noting, which were shot with a hundred cameras set up in advance to imitate the style of a concert recording.

Although *Dogme 95* ceased its official existence ten years after proclamation of the manifesto, its radical rejection of many conventional techniques of fiction film and the provocative plots of some films attracted considerable attention from both viewers and world film critics, inspiring directors worldwide to make new attempts to make feature films more realistic using documentary methods. Moreover, this approach to filmmaking, like that of their predecessors, the neorealists and French New Wave filmmakers, significantly reduced production costs, allowing actors (often non-professionals) to more easily get into character and improvise. And the absence of complex visual techniques encouraged the search for interesting dramaturgical solutions. The influence of films from this film movement remains quite noticeable in modern cinema, especially in the drama genre. Examples of this can be seen in the works of contemporary Belgian directors, the Dardenne brothers, or Austrian cinematographer Ulrich Seidl.

However, even the radical style of *Dogma 95* doesn't imitate documentary films to the level typical for films of the hybrid genre of mockumentary or pseudo-documentary, which, according to the definition of D. Jacobs (2000, p.1): "Has the shape, content and formal components of pure documentary. Yet, it is known, or revealed, to have been scripted and acted in the manner of a fictional film" That is, mockumentary films can use all the arsenal of documentary film tools, but they do not claim authenticity in any way, unlike, for example, scenes of documentary films, recreated with the help of acting. A sig-

nificant portion of films in this genre are practically indistinguishable in form from ordinary documentary films and have not particularly influenced the evolution of the documentary style. Still, the exception is mockumentary horror films, most belonging to the "found footage" subgenre. Its main difference is the positioning of all or a part of the film's video sequence as filmed by a character (or characters) and found after some time. Regarding this, J. Baron (2014, p.17) notes:

"This 'foundness' of the archival document exists in contradistinction to documents that we perceive as produced by the filmmaker specifically for a given film, and this sense of 'foundness' <...> is part of what lends the archival document in the appropriation film its aura of 'authenticity' and enhances its seemingly evidentiary value".

Thus, such a relatively simple technique allows for the creation of a sense of authenticity in the film's events, which, in turn, intensifies the viewer's emotions of horror.

It can be argued that the style and popularity of these films were influenced by the advent of inexpensive and easy-to-use digital cameras, which, on the one hand, led to the creation of countless amateur videos (mostly of poor quality), but on the other hand, simplified the production of low-budget films. In turn, disguising the modest technical capabilities of low-budget films as amateur or semi-professional shoots prompted creating a whole series of films in the "found footage" subgenre. One of the first among them is the innovative pseudo-documentary horror film by Stefan Avalos and Lance Weiler, *The Last Broadcast* (1998), which shows the investigation of the mysterious murder of an amateur film crew of a cable TV channel. The film uses stand-

ard techniques such as documentaries, interviews with witnesses and experts, archival materials, voice-over by the author, etc. Still, a significant part of the picture consists of found, partially damaged footage that the victims shot on the eve and at the time of the crime, restoration of which is the key to solving the mystery.

It is the imitation of damaged or poorly shot first-person video (low resolution, underexposed, out of focus, etc.), bad angles or incorrectly directed camera, or even a black screen due to destruction or failure of filming equipment, especially in the climax, that will become the main stylistic feature of pseudo-documentary horror films. On this subject, R. Wallace (2021, pp.12-13) notices: "There is a profound paradox at work here, because the documentary form's perceived function is turned on its head. Instead of the documentary-like textures signifying a process of showing and illuminating, they act to disguise and distort". It is worth adding that such films are usually shot with a point-of-view camera. However, there are exceptions (video surveillance cameras, webcams, etc.), and the technology of shooting itself is often part of the plot. They usually avoid complex editing, use minimised non-diegetic music and special effects or none of them, and post-processing, if used, is only for stylisation (for example, like VHS) or to deteriorate the image quality. The other standard technique in creating these films involves non-professional actors and their improvisation during filming.

Besides its innovative approach, *The Last Broadcast* is also interesting for its reflections on the role of documentary film and information technology, which, together with its showing the work of television, connects it with Wexler's film *Medium Cool*. However, the in-

fluence of Wexler's work on the film is proven not only by the common theme and presence of pseudo-documentary scenes, but also by the last frame of the film, which is preceded by the revelation of the hoax through the transition from a point-of-view camera to an objective camera. Thus, it shows the author of the film filming himself, and resembles the finale of "Medium Cool" – appearance of the cameraman who directs his camera at the viewer, which is also at the exact time imitation of the corresponding technique of metacinema and a kind of "revelation" through "breaking the fourth wall". Although the film, like Wexler's work, did not have commercial success, it greatly influenced the film *The Blair Witch Project* (1999) by Daniel Myrick and Eduardo Sánchez, the wild success of which could be attributed to the popularity of pseudo-documentary horror films and, to some extent, mockumentary in general. A significant number of films shot in the subgenre of "found footage" are still being released even today, which, as A. Heller-Nicholas (2014, p.4) points out, is due to the growth in popularity of amateur media caused by the emergence and development of the YouTube platform.

It can be stated that the application of Dziga Vertov's ideas in fiction films, which according to the author's plan were aimed at finding "film truth", has undergone fascinating evolution (Myslavskyi, Chmil, Bezruchko and Markhaichuk, 2020). Thus, repeatedly becoming either a tool for searching for a new filmic reality or an instrument of propaganda, they became an overt means of mockery in mockumentary films in the era of postmodernism. Let's compare two rather radical phenomena in cinema of the late 20th and early 21st centuries. Despite some noticeable differences, the *Dogma 95* movement and

the "found footage" horror films' main feature is the almost complete rejection of visual imagery because of the radical simplification of their style. This is a specific confirmation of J. Baudrillard's (1981, p.80) idea that cinema gradually ceases to be an image (a myth, a thing that has something of a delusion, a fantasy, a mirror, etc.) due to the infection of television, which no longer carries any imaginary. Although nowadays, considering the decline in television's popularity, it is more appropriate to consider the "infection" of cinema not so much by television as amateur media products, which evoke a special trust in the modern viewer, being perceived as "more real than reality". This also correlates with the author's opinion: "Cinema, which seeks to eliminate itself in the absolute of the real, the real, which has long been absorbed by the cinematic (or television) hyperreal" (Baudrillard, 1981, p.76).

Considering the trend towards mediatisation of society and the rapid evolution of technical means, we can state that the documentary style continues to change actively (Bezruchko and Chai-kovska, 2020). The improvement of existing and the emergence of new filming equipment (for example, inexpensive drones and action cameras), proliferation of cameras, development of social networks (including video hosting), evolution of video communication tools are just some of the aspects that are already influencing nowadays or will do so shortly (Havran and Botvyn, 2020). In this context, the study by C. Iseli, S. Dux and M. L. Loertscher (2020) is noteworthy, which found that videos with considerable depth of field are no longer perceived as more authentic by the modern viewer, but rather the opposite, unlike a similar experiment conducted in 2012. That is, this

proves that not only is the documentary style itself changing rapidly, but also its perception by a viewer. All this indicates the broad spectrum for further research on this topic.

Conclusions

We can conclude that the emergence and further development of the documentary style in fiction film are determined by the formation and evolution of the documentary itself, and later by television products and amateur videos. However, it is worth emphasising that using this style in fiction films was influenced by non-fiction films and attempts to imitate narrative films, in which documentary stylistics had already been used before.

The impulse for its active usage was the work and ideas of Soviet director Dziga Vertov, who greatly influenced world cinema. This influence was often indirect, for example, through one of the most famous films of Soviet avant-garde cinema, *Battleship Potemkin* by Sergei Eisenstein, or the films of Vertov's followers from the *cinéma vérité* movement.

The documentary style in fiction film was actively used as a propaganda tool, sometimes driven by limited financial resources. Still, the main reason was the desire to make films more realistic, expand the means of cinematic language and the search for a new filmic reality. It should also be noted that pseudo-documentary scenes in such films as *The Next of Kin*, *Medium Cool* and to some extent some fragments of the film *October: Ten Days That Shook the World* became the forerunners of the hybrid genre of cinema–mockumentary. Thus, this proves that the documentary style in fiction films influenced the formation of this relatively new genre.

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 Проволовський, О., 2020. Постановча 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>
- 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>
- Погребняк, Г., 2023. Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. Конструювання авторської кіномови в режисурі фільмів Юрія Ілленка. *Культура і сучасність*, [e-journal] 1, с.42-48. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286780>
- 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] 1 (2), с.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Armes, R., 1970. *French cinema since 1946. Vol. 2. The Personal Style*. 2nd ed. London: A. Zwemmer Ltd.
- Bagaskara, D., Amri, M., Choiron, F. and Eliyanah, E., 2022. The Celebration: Analyzing realism in Dogme 95 Manifesto film. *Bahasa dan Seni: Jurnal Bahasa, Sastra, Seni, dan Pengajarannya*, [e-journal] 50 (2), pp.196-208. <https://doi.org/10.17977/um015v50i22022p196>
- Baron, J., 2014. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Barsam, R.M. ed., 1976. *Nonfiction film: Theory and criticism*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Barthes, R., 1968. L'effet de réel. *Communications*, [e-journal] 11, pp.84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- Baudrillard, J., 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Bazin, A., 1967. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, Vol.I.
- Bazin, A., 1971. *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press, Vol.2.
- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, 1, pp.669-690.
- Carrera, P., 2021. Based on actual facts: Documentary Inscription in Fiction Films. *Studies in Documentary Film*, [e-journal] 15 (1), pp.1-19. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1854072>
- Chapman, J., 2019. British Cinema and the Second World War. In: J. Hill ed. *A Companion to British and Irish Cinema*. Blackwell: John Wiley & Sons, pp.67-83. <https://doi.org/10.1002/9781118482889.ch4>
- Corner, J., 2002. Performing the Real: Documentary Diversions. *Television & New Media*, [e-journal] 3 (3), pp.255-269. <https://doi.org/10.1177/152747640200300302>

- Corner, J., 2003. Television, documentary and the category of the aesthetic. *Screen*, [e-journal] 44 (1), pp.92-100. <https://doi.org/10.1093/screen/44.1.92>
- Drubek, N., 2020. Exegi Monumentum Revolutionis – On Eisenstein's October (1927). In: Ch. Balme, B. Dogramaci, Ch. Hilgert, R. Nicolosi and A. Renner, eds. *Culture and Legacy of the Russian Revolution Rhetoric and Performance – Religious Semantics – Impact on Asia*. [e-journal] München, pp.1-32. <https://doi.org/10.17613/61g8-mj38>
- Dux, S., Iseli, C. and Vitija, E., 2020. The Impact of Camera Innovations on Visual Aesthetics in Documentary Films – A Filmmakers' Perspective. In: *The European Conference on Media, Communication & Film 2020. Official Conference Proceedings*. London, United Kingdom, 24–26 July, 2020. [e-book] London: The International Academic Forum, pp.39-50. <https://doi.org/10.22492/issn.2188-9643.2020.4>
- Giralt, G., 2003. Dogme 95 and the Reality of Fiction. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, [e-journal] Fall 2003, pp.1-6. <https://doi.org/10.15353/kinema.vi.1009>
- Gyenge, Zs., 2009. Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the Representation of Reality. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 1, pp.69-79. Available at: <<https://acta.sapientia.ro/content/docs/illusions-of-reality-and-fiction-on-the-pdf>> [Accessed 12 December 2024].
- Heller-Nicholas, A., 2014. *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*. Jefferson: McFarland.
- Iseli, C., Dux, S. and Loertscher, M.L., 2020. The Aesthetics and Perception of Documentary Film: A mixed methods approach and Its implications for Artistic Research. *International journal of Film and Media Arts. GEECT Special Issue: Mapping Artistic Research in Film*, [e-journal] 5 (2), pp.27-48. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v5.n2.02>
- Jacobs, D., 2000. *Revisioning Film Traditions: The Pseudo-Documentary and the Neo-Western*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Kracauer, S., 1960. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Leyda, J., 1983. *Kino: A history of the Russian and Soviet film*. Princeton: Princeton University Press.
- Longhi, L., 2016. la nave blanca (Roberto Rossellini, 1941) que sana las camisas negras. *Revista de Filología Románica*, [e-journal] 33, pp.141-149. <https://doi.org/10.5209/RFRM.55843>
- Lourcelles, J., 1992. *Dictionnaire du cinema. Les Films*. R. Laffont.
- Metz, C., 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Translated by C. Britton, A. Williams, B. Brewster and A. Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.
- Moskowitz, K., 1977. Media Events, Cool Media, and «Medium Cool». In: B. Lawton and J. Straiger, eds. *Explorations in National Cinemas. The 1977 Film Studies Annual: Part One*. Pleasantville: Redgrave Publishing Company, pp.18-26.
- 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>
- 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. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>

- Nichols, B. and Baron, J., 2024. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pandža, K., 2018. The Effect of the Handheld Camera on Narration and Ocularization in the Dogme 95 Film. *AM Journal of Art and Media Studies*, [e-journal] 15, pp.83-92. <https://doi.org/10.25038/am.v0i15.232>
- Przylipiak, M., 2023. Defining documentary. *Panoptikum*, [e-journal] 29, pp.11-38. <https://doi.org/10.26881/pan.2023.29.01>
- Shatnoff, J. and Corliss, R., 1969. Review: Medium Cool by Haskell Wexler, Jerrold Wexler. *Film Quarterly*, [e-journal] 23 (2), pp.47-57. <https://doi.org/10.2307/1210522>
- Shiel, M., 2006. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*. London: Wallflower Press.
- Thompson, G., 2016. The Next of Kin: Propaganda, realism or a film with a purpose? *Public Relations Review*, [e-journal] 42 (5), pp.812-820. <http://doi.org/10.1016/j.pubrev.2016.10.003>
- Vertov, D., 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Translated by K. O'Brien. London: University of California Press.
- Wallace, R., 2021. Documentary Style as Post-Truth Monstrosity in the Mockumentary Horror Film. *Quarterly Review of Film and Video*, [e-journal] 38 (6), pp.519-540. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1780107>

REFERENCES

- Armes, R., 1970. *French cinema since 1946. Vol. 2. The Personal Style*. 2nd ed. London: A. Zwemmer Ltd.
- Bagaskara, D., Amri, M., Choiron, F. and Eliyanah, E., 2022. The Celebration: Analyzing realism in Dogme 95 Manifesto film. *Bahasa dan Seni: Jurnal Bahasa, Sastra, Seni, dan Pengajarannya*, [e-journal] 50 (2), pp.196-208. <https://doi.org/10.17977/um015v50i22022p196>
- Baron, J., 2014. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Barsam, R.M. ed., 1976. *Nonfiction film: Theory and criticism*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Barthes, R., 1968. L'effet de réel. *Communications*, [e-journal] 11. pp.84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- Baudrillard, J., 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Bazin, A., 1967. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, Vol.I.
- Bazin, A., 1971. *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press, Vol.2.
- 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., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *Astra Salvensis*, 1, pp.669-690.
- Carrera, P., 2021. Based on actual facts: Documentary Inscription in Fiction Films. *Studies in Documentary Film*, [e-journal] 15 (1), pp.1-19. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1854072>
- Chapman, J., 2019. British Cinema and the Second World War. In: J.Hill ed., *A Companion to British and Irish Cinema*. Blackwell: John Wiley & Sons, pp.67-83. <https://doi.org/10.1002/9781118482889.ch4>

- 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] 1 (2), pp.98-106. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151823>
- Corner, J., 2002. Performing the Real: Documentary Diversions. *Television & New Media*, [e-journal] 3 (3), pp.255-269. <https://doi.org/10.1177/152747640200300302>
- Corner, J., 2003. Television, documentary and the category of the aesthetic. *Screen*, [e-journal] 44 (1), pp.92-100. <https://doi.org/10.1093/screen/44.1.92>
- Drubek, N., 2020. Exegi Monumentum Revolutionis – On Eisenstein's October (1927). In: Ch. Balme, B. Dogramaci, Ch. Hilgert, R. Nicolosi and A. Renner, eds. *Culture and Legacy of the Russian Revolution Rhetoric and Performance – Religious Semantics – Impact on Asia*. [e-journal] München, pp.1-32. <https://doi.org/10.17613/61g8-mj38>
- Dux, S., Iseli, C. and Vitija, E., 2020. The Impact of Camera Innovations on Visual Aesthetics in Documentary Films – A Filmmakers' Perspective. In: *The European Conference on Media, Communication & Film 2020. Official Conference Proceedings*. London, United Kingdom, 24–26 July, 2020. [e-book] London: The International Academic Forum, pp.39-50. <https://doi.org/10.22492/issn.2188-9643.2020.4>
- Giralt, G., 2003. Dogme 95 and the Reality of Fiction. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, [e-journal] Fall 2003, pp.1-6. <https://doi.org/10.15353/kinema.vi.1009>
- Gyenge, Zs., 2009. Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the Representation of Reality. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 1, pp.69-79. Available at: <<https://acta.sapientia.ro/content/docs/illusions-of-reality-and-fiction-on-the-.pdf>> [Accessed 12 December 2024].
- 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>
- Heller-Nicholas, A., 2014. *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*. Jefferson: McFarland.
- Honcharuk, S. and Provolovskiy, O., 2020. Postanovcha realnist 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>
- Honcharuk, S., Levchenko, O. and Tsimokh, N., 2022. Zhanr mokumentari 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>
- Iseli, C., Dux, S. and Loertscher, M.L., 2020. The Aesthetics and Perception of Documentary Film: A mixed methods approach and Its implications for Artistic Research. *International journal of Film and Media Arts. GEECT Special Issue: Mapping Artistic Research in Film*, [e-journal] 5 (2), pp.27-48. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v5.n2.02>
- Jacobs, D., 2000. *Revisioning Film Traditions: The Pseudo-Documentary and the Neo-Western*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Kracauer, S., 1960. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

- Leyda, J., 1983. *Kino: A history of the Russian and Soviet film*. Princeton: Princeton University Press.
- Longhi, L., 2016. la nave blanca (Roberto Rossellini, 1941) que sana las camisas negras. *Revista de Filología Románica*, [e-journal] 33, pp.141-149. <https://doi.org/10.5209/RFRM.55843>
- Lourcelles, J., 1992. *Dictionnaire du cinema*. Les Films. R. Laffont.
- Metz, C., 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Translated by C. Britton, A. Williams, B. Brewster and A. Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.
- Moskowitz, K., 1977. Media Events, Cool Media, and "Medium Cool". In: B. Lawton and J. Straiger, eds. *Explorations in National Cinemas. The 1977 Film Studies Annual: Part One*. Pleasantville: Redgrave Publishing Company, pp.18-26.
- 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>
- 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. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Nichols, B. and Baron, J., 2024. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pandža, K., 2018. The Effect of the Handheld Camera on Narration and Ocularization in the Dogme 95 Film. *AM Journal of Art and Media Studies*, [e-journal] 15, pp.83-92. <https://doi.org/10.25038/am.v0i15.232>
- Part 1. Constructing Author's Cinematic Language in Directing by Yuriy Illenko's Films]. *Culture and Contemporaneity*, [e-journal] 1, pp.42-48. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286780>
- Pohrebniak, H., 2023. Dyzain kadru v zobrazhalnii kulturi suchasnoi avtorskoj rezhysury. Chastyna 1. Konstruiuvannia avtorskoj kinomovy v rezhysuri filmiv Yurii Illienka [Frame Design in Visual Culture of Contemporary Filmmaking.
- Przylipiak, M., 2023. Defining documentary. *Panoptikum*, [e-journal] 29, pp.11-38. <https://doi.org/10.26881/pan.2023.29.01>
- Shatnoff, J. and Corliss, R., 1969. Review: Medium Cool by Haskell Wexler, Jerrold Wexler. *Film Quarterly*, [e-journal] 23 (2), pp.47-57. <https://doi.org/10.2307/1210522>
- Shiel, M., 2006. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city*. London: Wallflower Press.
- Thompson, G., 2016. The Next of Kin: Propaganda, realism or a film with a purpose? *Public Relations Review*, [e-journal] 42 (5), pp.812-820. <http://doi.org/10.1016/j.pubrev.2016.10.003>
- Vertov, D., 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Translated by K. O'Brien. London: University of California Press.
- Wallace, R., 2021. Documentary Style as Post-Truth Monstrosity in the Mockumentary Horror Film. *Quarterly Review of Film and Video*, [e-journal] 38 (6), pp.519-540. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1780107>

Received: 11.11.2024; Accepted: 02.01.2025;

The article was first published online: 13.06.2025

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ В ІГРОВОМУ КІНО

Олександр Безручко^{1а}, Володимир Грифцов^{2б}¹ доктор мистецтвознавства, професор;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва і виробництва;

e-mail: griftoz@gmail.com; ORCID: 0009-0000-8808-3514

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

Анотація

Мета статті – проаналізувати генезис і розвиток документального стилю в ігровому кіно, дослідити передумови його появи, основні характеристики та їх еволюцію, а також причини й особливості використання цього стилю кінематографістами в різні історичні періоди. Розглянути вплив основних напрямів документалістики, телебачення та аматорського відеоконтенту на його формування та застосування в художніх стрічках. Встановити важливі тенденції сучасного ігрового кінематографа, пов'язані з використанням документальної форми, та окреслити її вплив на появу нових жанрів і піджанрів цього виду кіно. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, який охоплює аналіз літературних джерел – для формування теоретичної бази та визначення ключових понять, історико-культурний аналіз – для вивчення історичних, технічних, соціальних і культурних передумов, хронологічний метод – для встановлення каузальності досліджуваних явищ, метод кейс-стаді, який полягав у стилістичному та критичному аналізі обраних фільмів як найбільш виразних прикладів, а також компаративний аналіз – для порівняння різних картин і кінематографічних течій. **Наукова новизна.** Вперше узагальнено всі найважливіші аспекти, пов'язані з формуванням та еволюцією документального стилю в ігрових стрічках у період від експериментів радянських кіноавангардистів до його використання в сучасному кінематографі. На основі дослідження найбільш характерних прикладів визначено поширені засоби, на яких базується цей стиль, а також основні причини та особливості їх використання. Окрему увагу приділено деяким передумовам появи нових жанрових форм, що виникли внаслідок експлуатації «документальності» в художніх картинах. **Висновки.** У статті визначено роль основних тенденцій документалістики, телевізійного контенту та, зокрема, аматорських відео у становленні та розвитку документального стилю в ігровому кіно. Доведено прямий та опосередкований вплив ідей радянського режисера Дзиги Вертова на картини, в яких вони застосовувалися. Проаналізовано роль зазначеного стилю у формуванні гібридного жанру мок'юментарі.

Ключові слова: кіномистецтво; документалістика; Дзига Вертов; кіноавангард; сінема веріте; мок'юментарі; псевдодокументалістика; звук; знайдений кадр

DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332390

УДК 791.632:792.026]:[316.64:7.073

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ЗМІСТ ЕКРАНА ЯК ОСНОВА ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ЗАДУМУ

Олександр Бутко^{1а}, Вікторія Арустамова^{2а}

¹ доцент кафедри тележурналістики, заслужений журналіст України;
e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: arustamovavika@gmail.com; ORCID: 0009-0004-5497-5767

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

Ключові слова:

режисерський задум;
режисер;
сценарій;
монтаж;
кіномистецтво;
суспільна свідомість;
аудіовізуальне
мистецтво

Анотація

Мета статті – проаналізувати вплив аудіовізуальних творів на суспільну свідомість, встановити роль сценарію у конструюванні ідейно-художнього осердя фільму, дослідити особливості використання монтажу задля утримання уваги аудиторії. Проаналізувати праці науковців і систематизувати складники аудіовізуального змісту екрана з метою впливу на глядача. Окреслити методи та засоби, які можуть бути використані для втілення режисерського авторського задуму. **Методологія дослідження.** Було застосовано такі методи: теоретичний – для аналізу та систематизації наявних інформаційних джерел і вивчення методів впливу на глядача, дослідження монтажних засобів в екранних творах; науковий – для опрацювання технічно-наукового матеріалу; емпіричний – для систематизації власного досвіду. Також застосовано системно-аналітичний підхід щодо визначення цілей і стратегій наукового дослідження, а саме: за допомогою спеціальних методів проаналізовано аудіовізуальний зміст екрана як основу втілення режисерського задуму, окреслено можливості впливу аудіовізуальних творів на суспільну свідомість. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано аудіовізуальний зміст екрана як основу втілення режисерського творчого задуму з метою впливу на глядача; за допомогою теоретичного аналізу систематизовано компоненти екранних мистецтв як складники режисерського задуму, визначено можливості цих складників у потенційному впливі на аудиторію. **Висновки.** У статті проаналізовано вплив аудіовізуальних творів на суспільну свідомість, за допомогою аналізу робіт науковців встановлено роль сценарію у конструюванні ідейно-художнього осердя фільму. Детально досліджено особливості використання монтажу з метою впливу на глядача. Узагальнено компоненти аудіовізуального змісту екрана як основи втілення режисерського задуму.

Як цитувати:

Бутко, І. та Арустамова, В., 2025. Аудіовізуальний зміст екрана як основа втілення режисерського творчого задуму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8 (1), с.79-91.

Формулювання проблеми

Кіно і телебачення є вагомою частиною культури суспільства. Аудіовізуальні твори з часу їх появи використовувалися для впливу на масову свідомість глядача. Телевізійні шоу, кінофільми, музичні кліпи та інші конфігурації екранних мистецтв здатні формувати світогляд, відігравати роль інформатора, провідника чи вчителя. Вони мають незліченні можливості засобів виразу, які швидко розвиваються і потребують детального вивчення.

Аудіовізуальний зміст екрана визначається режисерським задумом. Автор за допомогою спеціальних методів і засобів на різних етапах створення фільму, кліпу чи телепрограми має незліченні можливості впливу на аудиторію. Ключовими фазами формування твору з погляду режисерського задуму є написання та редактура сценарію як базису для ідейно-художнього осердя майбутнього кіно, кліпу чи телепередачі, а також монтаж – як завершальний, часто визначальний етап у формуванні аудіовізуального змісту екрана.

Науковий підхід до аналізу, систематизації та подальшого дослідження окресленої проблематики є актуальним для багатьох науковців, режисерів, продюсерів та авторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Г. Шиллер (Schiller, 1973) детально проаналізував вплив аудіовізуальних творів на суспільну свідомість і визна-

чив кіномистецтво як найдієвішу форму культурного імперіалізму.

В. Галлезе та М. Гьерра (Gallese and Guerra, 2020) досліджували вплив екранних мистецтв на аудиторію, а також вивчали реакції глядача на аудіовізуальні твори за допомогою інших наук – нейронауки, психології, соціології.

М. Кацуба (2013) осмислив кіно як засіб формування масової свідомості та затвердив фільм як важливий елемент у формуванні політичного ландшафту.

Вплив ЗМІ на сучасну аудиторію вивчали Л. Дементьева та Д. Сукова (2023). Авторки довели, що потужності медіа зробили їх четвертою гілкою влади в сучасному світі.

К. Грубич та А. Гичка (2020) визначили, що конфлікт є запорукою залученості глядача. Також автори вивчали драматичну зв'язку дія-протидія у контексті впливу на аудиторію.

В. Федоренко та Н. Суліма (2023) розглянули базис успішного кінопроекту з погляду компонентів візуального дискурсу та провели фундаментальне дослідження послідовності елементів дискурсу та їх природи.

Дослідженню особливостей втілення режисерського задуму екранного твору присвячено роботу Р. Ширмана та Д. Сиз (2020). Автори виявили проблеми пошуку виразності ідеї у фільмі, сформулювали принципи втілення задуму режисера та виокремили особливі способи впливу на глядача.

Р. Ширман та Д. Бердніков (Shyrman and Berdnikov, 2022) дослідили прояви драматургії в ігровому кіно та розгля-

нули основні аспекти формування інтересу в глядачів.

Аналіз процесів створення сучасної кінопродукції та встановлення ролі режисера у формуванні медіапродукту для сучасних споживачів зробили Л. Сванідзе та О. Верченко (2024). Вони довели важливість уміння режисера орієнтуватися в різних типах контенту, мати необхідні навички, знання та уявлення про тонкощі професії, знаходити правильні рішення для створення кіно-, телепродукції.

О. Ковш та О. Копачинський (2023) проаналізували феномен сприйняття людською свідомістю поєднання кінозображень у різному просторі й часі та з різною дією, визначили роль поєднання аудіо та відео. І. Гавран та Я. Попова (2019) визначили важливість розуміння психології монтажу для ефективної маніпуляції глядацьким сприйняттям.

У своїй роботі А. Медведева та В. Кука (Medvedieva and Kuksa, 2024) визначили монтаж як творчий режисерський метод. Вони вивчали редагування як один із сегментів створення професійного аудіовізуального продукту.

К. Станіславська (2012) досліджувала та систематизувала властивості кліпового монтажу та його вплив на глядача.

Г. Чміль і К. Пшенична (2018) вивчали історію та теорію монтажу (від радянського кіноавангарду до сучасних практик), проаналізували монтаж як вузькоспеціальний кінематографічний засіб, дослідили його можливості та принципи.

Феномен «homo villicus» в екранному середовищі досліджували Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко (2024), Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко, Н. Жукова (Chmil, Korablova, Bezruchko and Zhukova, 2024); у постмодерній культурі – І. Гавран, С. Стоян, М. Рогожна, І. Вільчинська, Х. Плещан (Gavran et al., 2023).

У статті Б. Генцлер (2023) монтаж визначено як жест медіації та освіти, розглянуто педагогічні, естетичні, культурні та кінематографічні аспекти практики монтажу.

Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії досліджували О. Безручко, Ю. Шевчук, Д. Андрієвський (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022) та О. Вагнер, М. Коцький (2023).

Мета статті – проаналізувати вплив аудіовізуальних творів на суспільну свідомість. Визначити роль режисерського задуму у творенні аудіовізуального змісту екрана. Вивчити сценарій як базовий компонент у конструюванні ідейно-художнього осердя фільму. Дослідити особливості використання монтажу з метою впливу на глядача.

Основний матеріал дослідження

Кінематограф і телебачення з часу їх появи використовувалися для впливу на масову свідомість глядача, зокрема, аудіовізуальні твори здатні формувати світогляд, відігравати роль інформатора, провідника чи вчителя. Режисер майбутнього фільму, кліпу чи телепрограми має свій авторський задум, ідею, які прагне донести до глядача. За допомогою незліченних засобів вираження аудіовізуальний зміст екрана визначає ідейно-художнє ядро проєкту та ключ до сприйняття аудиторією (Bezruchko and Stepanenko, 2024).

Слід сказати, що важливими етапами формування твору з погляду режисерського задуму є створення сценарію як основи майбутнього проєкту та монтаж – фінальна фаза втілення думки автора з метою впливу на глядача.

Екранні мистецтва – це дієвий спосіб маніпуляцій масами, що використову-

ється не лише для розваги, але й для формування поглядів та ідеологій. Від самого початку свого існування, як зазначали О. Безручко, І. Гавран, О. Грабарчук, Н. Костюк та Г. Кот (Bezruchko, Gavran, Hrabarchuk, Kostiuk and Kot, 2020) у статті «Ідеологічні концепції у кінематографі міжвоєнного періоду», екранні мистецтва здобули репутацію не тільки як вияв творчості, але і як потужний інструмент пропаганди. Вплив аудіовізуальних творів на маси був визнаний і використаний політичними лідерами та соціальними рухами по всьому світу. Історія кіно показує, як воно стало засобом масової комунікації, здатним формувати та змінювати суспільні настрої. Г. Шиллер (Schiller, 1973, p.186) у своїй праці «Маніпулятори свідомості» розкриває ідею про те, що кіно має глибокий ідеологічний вплив: «Думати, що продукція кінопромисловості слугує тільки для розваги і не містить ідеологічного навантаження, значить свідомо ігнорувати одну з найдієвіших форм культурного імперіалізму». Науковець також зауважує, що «для досягнення найбільшого успіху маніпуляція має залишатися непомітною. Успіх маніпуляції гарантований, коли маніпульований вірить, що все, що відбувається, є природним і неминучим. Інакше кажучи, для маніпуляції потрібна фальшива дійсність, в якій її присутність не буде відчуватися» (Schiller, 1973, p.11). Очевидно, що кінопродукція – це не просто розвага, а й частина широкого культурного імперіалізму.

Кіно здатне створювати ілюзію реальності, що дає змогу глядачам сприймати подані ідеї як власні. Це робить кіно не лише дзеркалом суспільства, але й чинником формування його ідентичності. Зокрема, М. Кацуба (2013, с.139) зазначає, що «кожен фільм є по-

літичним документом, який відображає державну політику та ідеологічні установки. Так, кіно стає не просто засобом розваги, але й важливим елементом у формуванні політичного ландшафту».

Окрім вивчення впливу аудіовізуальних творів на масову свідомість через дослідження у психології та соціології, науковці вдалися до нейронауки. В. Галлезе та М. Гьерра (Gallese and Guerra, 2020, p.46) у своїй роботі «Емпатичний екран. Кінематограф і нейронаука» описують, «...як фізіологи, психологи, філософи та режисери вивчали мозок і тіла глядачів, намагаючись оцінити нашу схильність до зображень у русі, з одного боку, а також особливості та майбутні перспективи цього нового масового явища, з іншого». Вивчення впливу з погляду мозкової активності людини ще більше поглибило можливості авторів в аудіовізуальному виробництві.

Екранні мистецтва наразі набирають обертів як спосіб досягнення цілей щодо роботи з аудиторією у ЗМІ. Так, Л. Дементьєва та Д. Сукова (2023, с.9) у роботі «Вплив фейкових новин та дезінформації в аудіовізуальних медіа» описали можливості медіа: «Інформаційна революція перетворила ЗМІ в надзвичайно потужний інструмент – віртуальну четверту гілку влади, вплив якої на споживачів і так зване колективне несвідоме важко переоцінити».

Режисер визначає, як саме аудіовізуальний твір буде впливати на аудиторію. Ядро авторського задуму формується у декілька етапів – від початкової ідеї до моменту монтажно-ї візуалізації. Сценарій має одну з найвагоміших ролей у створенні ідейно-художнього осердя фільму. Цей документ містить не лише сюжетну лінію, але й переко-

глядача. Сценарій є мапою для всієї кінокоманди, вказуючи напрямок творчого процесу. Кожен персонаж, діалог і поворот сюжету формується з цього фундаментального документа. Історія, розказана через кіно, має резонувати з глядачем, залишаючи тривалий вплив і створюючи емоційний досвід. Л. Сванідзе та О. Верченко (Svanidze and Verchenko, 2024, р.79) зазначають, що «робота режисера, після того, як він погодить проєкт, починається із співпраці зі сценаристом. Йому потрібно ретельно вивчити матеріал, з яким йому доведеться працювати, а також внести необхідні корективи».

Доцільно сказати, що під час роботи режисера зі сценарієм формується емоційний відгук кіно, впливаючи на сприйняття глядача. Через діалоги та описи сценарій передає підтексти і теми, які резонують із соціальними та культурними контекстами. Він також визначає візуальний стиль фільму, вказуючи на ключові моменти для кінематографічного акценту. На етапі драматургії фільму автор формує своє бачення. Режисерський задум стає ідейно-художнім ядром проєкту. Так, Р. Ширман і Д. Сиз (2020, с.76) зазначили, що «режисерське вирішення екранного твору є чи не найважливішим елементом режисерської роботи. Правильно підібрані інструменти для реалізації стають ключем до глядацького сприйняття».

Режисерський задум найкращих митців екрана, зокрема Олександра Довженка (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Markhaichuk, 2020; Bezruchko, 2024), Дзиги Вертова (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Cherkasova, 2020), Івана Кавалерідзе та ін. (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Kupriichuk, 2021), може виражатися через художні об-

рази, цитування інших режисерів або мистецьких творів. Р. Ширман і Д. Сиз (2020, с.76) підкреслюють, що є багато способів втілення авторського задуму, і саме вибір режисера визначає, як він вплине на глядача.

В. Федоренко та Н. Суліма (2023, с.216), вивчаючи процес конструювання ідейно-художнього осердя фільму та базис успішного кінопроєкту з погляду компонентів візуального дискурсу, наголошують, що «першим елементом дискурсу є реальність, тобто обставини та факти, які пов'язані між собою». Авторки зазначають, що текст є одним із найважливіших компонентів дискурсу, адже без нього не може існувати сценічне й аудіовізуальне мистецтво, та доводять, що «саме літературний текст є основоположником "природного конфлікту"». Наступним, на їхню думку, складником є режисерський задум, який об'єднує всі попередні компоненти в цілісний образний механізм, що уособлює зародження головної ідеї, а останнім – художній образ кінофільму. Тобто вдала робота з кожним елементом фільму і є основою для успішного звукозорового продукту.

Погоджуються з тезою про основоположність конфлікту й Р. Ширман та Д. Бердняков (Shyrman and Berdnikov, 2022, р.201) і, зокрема, називають «концепцію конфлікту» ключовим принципом визначення теорії драми: «конфлікт від латинського "conflictus" означає зіткнення».

К. Грубич та А. Гичка (2020, с.22) зазначили: «У кінематографі важливо, щоб на екрані між героями зароджувався якомога гостріший конфлікт». Важливість конфлікту вони підкреслили тим, що саме складність ситуації змушує глядача бути залученим у те, що відбувається на екрані.

Так, О. Венгер і М. Коцький (2023, с.88) у своїй роботі «Художні та технічні засоби реалізації режисерського задуму в сучасній кіноіндустрії» зазначають, що від початку розробки аудіовізуального твору автор має зауважити, як максимально змістовно використати драматургію фільму для подальшого втілення ідейно-художнього задуму режисера. Варто погодитись і з тезою авторів, що «механізми реалізації творчого задуму, ретельно підібрані стосовно кожного практичного випадку, є основою вибудовування глядацького сприйняття саме під тим кутом, що потрібен режисеру, а відтак стають незамінним творчим інструментарієм в арсеналі творців фільмів» (Венгер та Коцький, 2023, с.86). Окрім цього, автори наголошують на тому, що з появою сучасних технологій у нашому житті посилюється і розповсюдженість маніпулятивних практик за допомогою монтажних засобів. Варто погодитися з дослідниками в тому, що редагування дає різноманітні можливості впливу на аудиторію та нові методи втілення режисерського задуму.

Від технічної функції монтажу – збирати шматки плівки в єдине ціле, він все більше стає інструментом автора у створенні творчої візуалізації думки. Так, А. Медведєва і В. Кукса (Medvedieva and Kuksa, 2024, p.45) у роботі «Монтаж як творчий режисерський метод у сучасній аудіовізуальній культурі» зазначають, що професійно створений аудіовізуальний продукт, одним із сегментів якого є редагування, підводить глядача до розкриття теми, прояву емоцій, співпереживання з героями фільму та розуміння перебігу подій.

Доцільно зауважити, що А. Покулевська (2022, с.167) виокремлює такі кі-

нематографічні засоби, як монтажний принцип, кадри та плани різної крупності, ракурси, ритм, мізансцени. Можна погодитися з визначенням терміна «монтаж», який пропонують Г. Чміль та К. Пшенична (2018, с.101): «Монтаж – це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяв на озброєння кінематограф і користується ним у найрізноманітніших художніх цілях».

Б. Хенцлер (Henzler, 2023, p.144) у своїй роботі «Монтаж як жест медіації та освіти» визначає цей етап постпродакшну як аналітичний і конструктивний процес в аудіовізуальному середовищі фільму, який може конструювати значення кожного кадру. Тобто автор трактує монтаж як естетичну композицію.

Слід сказати, що механічне та цифрове редагування – це творчий технічний процес, що містить низку кроків, які спрямовані на побудову аудіовізуального повідомлення, незалежно від того, чи це здійснюється через маніпулювання фрагментами плівки, перевірки запису на плівку або перенесення цифрових фрагментів із системи нелінійного монтажу. Від початку кінематографа і протягом усього часу існування це мистецтво було єдиним способом відтворення дійсності в русі. Монтаж був і є останнім і часто визначальним етапом створення фільму. З розвитком технологій запису та аудіовізуальної передачі операційні функції та професійні профілі значно зблизилися до такої міри, що розрізнити їх практично неможливо.

На відміну від методу зв'язування зображень, кінематографічний монтаж має в основі більше, ніж принцип порівняння – тобто операцію, яка виконується прагматично. Це пояс-

нюється тим, що фільм є візуальним засобом, основним елементом якого є зображення як просторове розташування, яке, однак, розвивається лінійно. Це означає, що кіномонтаж насамперед функціонує синтагматично, як визначена послідовність зв'язків. Ці зв'язки базуються не лише на відмінності та подібності, а й на наративній чи аргументаційній логіці, або навіть на музичних відповідностях. Людина в процесі еволюції сприймала візуальну реальність безперервним потоком зображення, а з появою монтажу зустрілася з новим явищем – розкадрованою сценою. Так, В. Мерч (Murch, 2001, р.18) у статті «У мить ока: погляд на монтаж фільму» зазначає, що наявність різкого перенесення з однієї реальності в іншу могло дезорієнтувати глядача. На щастя, все вийшло навпаки. Глядачі не лише швидко сприймали граматику нового кіно, але й чекали новизни в ній.

Над створенням і виготовленням аудіовізуальних творів, реклами, музичних кліпів, фільмів, роликів працює велика команда: сценаристи, режисери, оператори, декоратори, диктори, співаки, актори, дизайнери та ін. Роль візуальних і музичних засобів у досягненні успіху величезна, але все залежить від звукозорового повідомлення. Вагомим складником монтажної конструкції для створення нової художньої якості у багатьох творців стає укрупнення унікальної деталі, що має естетичну цінність і осмисленість завдяки включеності до цілого. Так, для проникнення в сутність явища не обов'язково знімати об'єкт в цілому, достатньо відібрати елементи, а потім уже з них, асоціюючи, стисло передати інформацію про ціле. Швидкість зміни планів є одним з найпоширеніших за-

собів задля загострення напруги. Найчастіше цей метод використовується в екшн-фільмах. Наприклад, коли на екрані відбувається активна сцена: бійка протагоніста та антагоніста або запальна суперечка подружжя, або погоня маніяка за жертвою – ритм і «пульс» сцени прискорюється, тривалість кадрів зменшується, крупність планів збільшується, використовується метод «рухомої камери». Коли сцена закінчується, темпоритм уповільнюється, і глядач «видихає». Так, К. Станіславська (2012, с.227) стверджує, що для кліпового монтажу характерні «швидкість (кадри тривають секунди чи долі секунди), ритмічність (задане співвідношення з ритмом музики, що звучить) і різкість (жодні правила класичного монтажу, що забезпечують глядачу єдність простору і часу, тут не виконуються».

О. Ковш та О. Копачинський (2023, с.113) у статті «Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи» вказують на те, що розуміння психології монтажу надає змогу митцям максимально ефективно маніпулювати сприйняттям їхніх аудіовізуальних творів і, як наслідок, змушувати глядача переживати емоції під час перегляду, що і є, на думку авторів, ключовою опцією кіно. Р. Ширман і Д. Сиз (2020, с.78) також вважають, що монтаж є вирішальним етапом у формуванні майбутнього емоційного досвіду аудиторії: «яким засобом буде закодована інформація, за допомогою якого синтезу зображальних семіотичних маркерів буде викладена історія кожен автор обирає самостійно відповідно до задачі екранного твору».

Режисер створює оригінальні кінообрази завдяки маніпуляціям з кадра-

ми й у такий спосіб демонструє найвищі прояви культури думки, творчої інтуїції. Але, з іншого боку, постійно генеруючи нові сенси, ідеї в монтажному ланцюзі, досягаючи межі конструювання образів, автор пов'язаний з постійним ризиком зайти занадто далеко у візуальних експериментах. У такому разі облік діалектики естетичного та морального в акті створення нового дасть можливість сформувати режисеру монтажу установку, близьку до ідеї єдності філософського мислення та творчого, чуттєвого та раціонального, морального та матеріального. Так, творча думка автора, вловивши загальну картину, схоплює дискретні елементи, частинки та встановлює такі зв'язки між ними, які більш ніж достатньо дають змогу проникнути коротким шляхом у сутність загальної картини. Вибір вирішальної деталі є інтуїтивною здогадкою або залежить від свідомого пошуку, але це той процес, який вирізняє великого майстра, що демонструє свої домінуючі ідеали у створенні нових евристичних поєднань образів. Цю думку підтверджують і Г. Чміль та К. Пшенична (2018, с.102): «Монтаж, можливо, тому і є одним з ключових понять сучасної естетики, що це найбільш яскрава метафора вільної конструктивної творчості та її рефлексії».

Отже, варто наголосити на тому, що які б засоби виразу не використовував режисер, сутність його роботи має базуватися на поставлених цілях у взаємодії з глядачем та візуалізації ідейно-художнього задуму.

Висновки

Кінематограф і телебачення постають не лише як джерело розваги, але і як потужний інструмент соціального

впливу, здатний формувати ідеології, впливати на масову свідомість і навіть непомітно маніпулювати глядачами в межах культурного імперіалізму. Історичні лідери використовували аудіовізуальне мистецтво для поширення своїх ідеологій, що свідчить про його здатність слугувати зброєю пропаганди, впливаючи на суспільні переконання та настрої. Фільм може як документ відображати ситуацію в державі. Відповідно, кіно та телебачення стають важливими елементами у формуванні політичного ландшафту та відіграють ключову роль у культурному житті суспільства, впливаючи на його ідентичність і цінності. Так, аудіовізуальне мистецтво є не просто творчим виявом автора, але й інструментом соціальної інженерії.

Режисер як творець аудіовізуального змісту має незліченні можливості засобів виразу взаємодії з аудиторією. Майбутнє ідейно-художнє ядро фільму конструюється на етапі ідеї, втіленої у сценарії, та остаточно формується у своїй естетизації під час постпродакшну. Драматургія аудіовізуального твору слугує фундаментом для розкриття режисерського задуму, розвитку конфлікту та образної візуалізації.

Монтаж як один із найефективніших виражальних засобів маніпулювання увагою глядача є важливим складником втілення ідейно-художньої візуалізації авторської думки. Режисер використовує ритмічність, швидкість зміни планів чи укрупнення унікальної деталі з метою маніпулювання аудиторією. Аудіовізуальний зміст екрана має ключову роль у визначенні емоційного досвіду глядача та ствердженні автора в успішності використання інструментів та засобів виразу у досягненні поставленої мети.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- 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>
- Грубич, К. та Гичка, А., 2020. Драматичний конфлікт: дія-протидія. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202650>
- 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>
- Кацуба, М., 2013. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. *Політичний менеджмент*, 1-2, с.136-144.
- Ковш, О. та Копачинський, О., 2023. Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (1), с.105-117. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255>
- Покулевська, А., 2022. Становлення та теоретичне осмислення поетики монтажу і кадру в кінематографі. *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, [e-journal] 3, с.165-173. DOI: 10.15804/PPUSN.2022.03.18
- Станіславська, К.І., 2012. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Федоренко, В. та Суліма, Н., 2023. Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (2), с.213-223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289308>
- 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. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: *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>
- 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., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18 (3), pp.291-308. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>
- 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.
- 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. *Revista Convergências*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Gallese, V. and Guerra, M., 2020. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.
- 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>
- Henzler, B., 2023. Montage as a gesture of mediation and education. *Film Education Journal*, [e-journal] 6, pp.141-161. <https://doi.org/10.14324/FEJ.06.2.06>
- 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>
- Murch, W., 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd ed. New York: Silman-James 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>
- 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. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Schiller, H., 1973. *The Mind Managers*. Boston: Beacon Press.
- Shyrman, R. and Berdnikov, D., 2022. Manifestations of Drama in Feature Films. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.199-206. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269528>
- Svanidze, L. and Verchenko, O., 2024. Director in Modern Content: From Idea to Implementation. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.77-86. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302766>

REFERENCES

- 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., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18 (3), pp.291-308. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>
- 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.
- 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. 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. *Revista Converências*, [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, 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>
- Fedorenko, V. and Sulima, N., 2023. Ekranizatsiia v suchasnomu audiovizualnomu vyrobnytstvi [Screen Adaptation in Modern Audiovisual Production]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (2), pp.213-223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289308>
- Gallese, V. and Guerra, M., 2020. *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.
- 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 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>
- Henzler, B., 2023. Montage as a gesture of mediation and education. *Film Education Journal*, [e-journal] 6, pp.141-161. <https://doi.org/10.14324/FEJ.06.2.06>
- Hrubych, K. and Hychka, A., 2020. Dramatychnyi konflikt: diia-protydiia [Dramatic Conflict: Action-counteraction]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202650>
- Katsuba, M., 2013. Khudozhnie kino yak zasib formuvannia masovoi politychnoi svidomosti [Feature Cinema as a Means of Forming Mass Political Consciousness]. *Politychnyi menedzhment*, 1-2, pp.136-144.

- Kovsh, O. and Kopachynskiy, O., 2023. Osoblyvosti montazhu v suchasnomu audiovizualnomu vyrobnytsvtvi: spetsefekty ta perekhody [Features of Editing in Modern Audiovisual Production: Special Effects and Transitions]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.105-117. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255>
- 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>
- Murch, W., 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd ed. New York: Silman-James 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>
- 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. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Pokulevska, A., 2022. Stanovlennia ta teoretychne osmyslennia poetyky montazhu i kadru v kinematohrafi [Formation and theoretical understanding of the poetics of editing and frame in cinematography]. *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*, [e-journal] 3, pp.165-173. DOI: 10.15804/PPUSN.2022.03.18
- Schiller, H., 1973. *The Mind Managers*. Boston: Beacon Press.
- Shyrman, R. and Berdnikov, D., 2022. Manifestations of Drama in Feature Films. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.199-206. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269528>
- Shyrman, R. and Syz, D., 2020. Osoblyvosti spetsyfyky vtilennia rezhyserskoho zadumu ekrannoho tvor [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>
- Stanislavska, K.I., 2012. *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Artistic and spectacular forms of contemporary culture]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management.
- Svanidze, L. and Verchenko, O., 2024. Director in Modern Content: From Idea to Implementation. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.77-86. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302766>
- Venher, O. and Kotskiy, M., 2023. Khudozhni ta tekhnichni zasoby realizatsii rezhyserskoho zadumu v suchasni kinomistrui [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>

Надійшла: 11.11.2024; Прийнято: 02.01.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025

AUDIOVISUAL SCREEN CONTENT AS A BASIS FOR THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR'S CREATIVE IDEA

Oleksandr Butko^{1a}, Viktoriia Arustamova^{2a}

¹ Associate Professor at the Department of Television Journalism Honored Journalist of Ukraine;
e-mail: butko2016@ukr.net; ORCID: 0000-0002-5054-284X

² Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: arustamovavika@gmail.com; ORCID: 0009-0004-5497-5767

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

Abstract

The purpose of the article is to analyse the impact of audiovisual works on the public consciousness, to establish the role of the script in constructing the ideological and artistic core of the film, and to explore the peculiarities of using editing to hold the audience's attention. To analyse the works of scholars and systematise the components of the audiovisual content of the screen in order to influence the viewer. To outline the methods and means that can be used to realize the director's author's idea. Research methodology. The following methods were used: theoretical – to analyse and systematise available information sources and study methods of influencing the viewer, study of editing tools in screen works; scientific – to process technical and scientific material; empirical – to systematise one's own experience. The author also applied a systematic and analytical approach to define the goals and strategies of scientific research, namely: using special methods, the audiovisual content of the screen was analyzed as the basis for the realization of the director's idea, and the possibilities of the influence of audiovisual works on public consciousness were outlined. **Scientific novelty.** For the first time, the audiovisual content of the screen is analyzed as the basis for the implementation of the director's creative idea in order to influence the viewer; with the help of theoretical analysis, the components of the screen arts as components of the director's idea are systematized, the possibilities of these components in potentially influencing the audience are determined. **Conclusions.** The article analyses the influence of audiovisual works on the public consciousness, and by analysing the works of scholars, the role of the script in constructing the ideological and artistic core of the film is established. The peculiarities of using montage to influence the viewer are studied in detail. The components of the audiovisual content of the screen, as the basis for the realisation of the director's intention, are generalised.

Keywords: director's idea; director; script; editing; cinema art; social consciousness; audiovisual art



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

DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332395

УДК 659.148:791.43'06

PRODUCT PLACEMENT У СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

Світлана Котляр^{1а}, Аліна Бучма^{2а}¹ доцент, заслужений діяч мистецтв України;

e-mail: ilanit1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: buchmaalina@gmail.com; ORCID: 0009-0009-0746-6659

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**реклама;
піар;
продакт-плейсмент;
інформація;
фінанси;
бюджет;
кіно;
фільм;
product placement;
герой;
персонаж;
кіноіндустрія;
бізнес**Анотація**

Мета статті – проаналізувати роль product placement у сучасному кіномистецтві. Дослідити ефективність реклами в кінофільмах, визначити її фінансовий вплив на бюджети фільмів, розглянути способи взаємодії героїв фільмів з рекламними продуктами для розкриття їхнього впливу на сприйняття аудиторією. **Методологія дослідження.** Були застосовані такі методи: аналіз – для ознайомлення з літературою та електронними ресурсами з теми дослідження, порівняння – для зіставлення реклами світових брендів у зарубіжному та українському кіно, спостереження – для перегляду різних стрічок, де використовується принцип імплементації продукту в стрічку, дослідження фінансових аспектів, включаючи витрати на рекламу, прибуток від угод з рекламодавцями та вплив на загальний бюджет фільмів. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано продакт-плейсмент як самостійний і унікальний вид реклами, що застосовується в українській кіноіндустрії. Розглянуто нові тенденції у фінансуванні стрічок і маркетингових планах. Здійснено оновлений огляд сучасних тенденцій і стратегій використання продакт-плейсменту. Визначено роль товарних інтеграцій у сприйнятті глядачами кінофільмів, що зумовили нове розуміння ефективності реклами в кіноіндустрії та її впливу на споживачів. **Висновки.** У статті проаналізовано роль і вплив product placement у сучасному кіномистецтві в різних контекстах. Завдяки вивченню фінансових аспектів, взаємодії героїв з товарами та ефективності реклами у кінофільмах було виявлено, що product placement є значущим феноменом у сучасній кіноіндустрії. У дослідженні розширено розуміння ролі product placement у сучасному кіномистецтві та осмислено нові підходи до подальших досліджень цього напрямку.

Як цитувати:

Котляр, С. та Бучма, А., 2025. Product placement у сучасному кіномистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 8 (1), с.92-105.

© Світлана Котляр, Аліна Бучма, 2025

Формулювання проблеми

У статті досліджується проблема ефективності продакт-плейсменту в сучасному українському кінемистстві. Однією з ключових проблем є його фінансовий вплив на бюджет кінофільмів. Хоча залучення додаткових коштів через продакт-плейсмент може значно знизити виробничі витрати, наявне питання, наскільки це впливає на якість кінопродукції та чи виправдовує такий підхід себе з погляду комерційного успіху стрічок. Важливо оцінити, як саме ці фінансові вкладення перетворюються на покращення технічних і художніх аспектів фільмів.

Друга проблема стосується взаємодії героїв і персонажів з рекламними продуктами. Часто продакт-плейсмент впроваджується невдало, що призводить до штучності та зниження автентичності сюжету. Дослідження спрямоване на виявлення найефективніших методів інтеграції продуктів у фільми так, щоб це не відволікало глядачів, а, навпаки, додавало глибини персонажам і реалістичності подіям. Це включає аналіз психологічних аспектів сприйняття глядачами продакт-плейсменту та його впливу на популярність товарів після виходу стрічок.

Ціль дослідження полягає в розробці рекомендацій для кіновиробників щодо оптимального використання технології прихованої реклами в українських фільмах, що охоплює аналіз фінансових моделей, які дають змогу максимізувати вигоди від продакт-плейсменту та не погіршувати якість кінопродукції. Крім того, дослідження має на меті визначити кращі практики органічної інтеграції продуктів у сюжет та взаємодії з ними героїв, щоб підвищити ефективність реклами

і популярність товарів серед глядачів. Залучення прикладів успішних кейсів з українського кіномистецтва допоможе окреслити конкретні стратегії, які можуть бути застосовані у майбутніх проектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Питання продакт-плейсменту вивчали такі дослідники, як А. Кульчицька, О. Мисковець (2013). Зокрема, вони визначили класичний прояв цієї технології в аудіовізуальному мистецтві.

Продакт-плейсмент може мати різні форми – від простого показу логотипа або назви бренду до активного використання продукту одним або декількома героями. Раніше це питання вивчали М. Барнич та А. Полтавцев (2018) та акцентували на емоціях героїв: як їх поведінка впливає на споживачів, чому їх обирає публіка і потім хоче наслідувати.

Окрім реклами, проблемою нових медіа та традиційних ЗМІ, які теж входять у сегмент соціальних комунікацій, займалися такі вчені, як М. Михайлишин, І. Благун (2023). Автори вивчали саме питання взаємодії медіа та інших компаній – потенційних спонсорів, які можуть давати як інформаційну, так і матеріальну підтримку, збільшуючи свій фінансовий вплив на кіноіндустрію з метою досягнення власних маркетингових цілей.

С. Гончарук та А. Шурипа (2019) досліджували взаємодію між новими медіа та традиційними засобами масової інформації, особливо в контексті сучасного комунікативного простору. В дослідженні також акцентовано на тому, що традиційні ЗМІ адаптуються до нових викликів, інтегруючи цифрові плат-

форми та використовуючи мультимедійні ресурси для утримання аудиторії.

Д. Данилюк (2021) досліджувала механізми роботи продакт-плейсменту, а також особливості використання цього інструменту в сучасній медіаіндустрії для інтеграції брендів у медійний контент. Авторка аналізувала приклади застосування продакт-плейсменту в кіно, на телебаченні та в інших візуальних медіа, підкреслюючи важливість такого підходу для створення ненав'язливої, але ефективної реклами.

У своїй статті К. Іванова (2021) розглядала інтерес українських брендів до розміщення своєї продукції в українському кінематографі; аналізувала фінансові аспекти продакт-плейсменту у вітчизняних фільмах, що було важливим чинником для оцінки ефективності цього маркетингового інструменту.

В. Лапіна (2012) досліджувала явище прихованої реклами в межах сучасної типології рекламних практик. Вона акцентувала на тому, як прихована реклама використовувалася для створення ненав'язливої присутності брендів у різноманітних медіа, а також на впливі такої реклами на сприйняття аудиторії. Ця праця слугувала основою для подальшого розуміння ролі прихованої реклами у формуванні нових рекламних стратегій.

О. Легкий та О. Марцінковська (2013) у своїй публікації досліджували продакт-плейсмент як актуальний маркетинговий інструмент, особливо фокусуючись на юридичних аспектах і проблемах ефективності. Вони аналізували правові виклики, пов'язані з продакт-плейсментом, а також труднощі, які виникали у забезпеченні ефективності цього інструменту в різних контекстах.

Мета статті – проаналізувати роль product placement у сучасному кіномистецтві, окреслити взаємодію персонажів і продукту на психологічно-емоційному рівні (як цей синтез впливає на глядача та як герой сюжету стрічки відображається у формуванні поведінки споживачів). Визначити, як бюджет фільмів та їх фінансування залежить від продакт-плейсменту, які чинники обумовлюють вибір компаніями картин. На конкретних прикладах з українського кіномистецтва переглянути вдалі інтегрування товарів у фільм, визначити чинники, що впливають на ефективність спонсорських програм. Відстежити динаміку успішності нативної реклами, її переваги та ключові аспекти у використанні продакт-плейсменту.

Основний матеріал дослідження

Спираючись на статтю Д. Данилюк (2021) «Як працює продакт-плейсмент», можна стверджувати що, продакт-плейсмент – це форма реклами, за якої брендовані товари або послуги стають частиною сюжету фільму, серіалу, відеогри або іншого медіапродукту. Ця технологія може мати різні форми – від простого показу логотипа або назви бренду до активного використання продукту одним або декількома героями.

Як стверджує Н. Скригун (2023, с.34) у роботі «Product placement як інструмент маркетингових комунікацій. Комунікативні маркетингові стратегії в умовах обмеженого бюджету»: «Продакт-плейсмент забезпечує згадку бренду в контексті шоу чи фільму. Завдяки цьому глядач не відволікається від того, що відбувається, як у традиційній рекламі. Ймовірність почути та запам'ятати споживачем

маркетингове повідомлення зростає, а впізнаваність бренду підвищується».

Одним із ключових чинників, що впливають на ефективність рекламного залучення, є роль героїв – тих, хто виконує основні дії у сюжеті, та персонажів – тих, хто допомагає або заважає героям у фільмі. Дійові особи можуть мати різні характеристики, такі як вік, стать, особистість, мотивація, цінності, емоції, ставлення тощо. Глядачі можуть ідентифікуватися з учасниками сюжету, співпереживати їм, наслідувати або уникати їх. У роботі М. Барнича та А. Полтавцева (2018, с.75) «Глядацькі переваги та пріоритети в сучасному контенті українських телеканалів» схарактеризовано симбіоз стрічки та аудиторії: «Взаємодія фільму та публіки будується не на основі передачі і засвоєння інформації, а на основі співпереживання, активного залучення глядача в екранний світ, який повністю підпорядковує глядача своїм законам і позбавляє його здатності до критичного сприйняття і мислення».

Проаналізуємо вплив ролі персонажів у фільмі на взаємодію героя і рекламного продукту, а також на реакцію глядачів на продакт-плейсмент. Для цього використаємо теорії візуальних практик у постмодерній культурі (Gavran, Stoian, Rohozha, Vilchynska and Pletsan, 2023), хомо вілікус (Чміль, Корабльова та Безручко, 2024; Chmil, Korablova, Bezruchko and Zhukova, 2024) і соціального навчання та впливу (Bandura, 1991).

У праці А. Бандури «Теорія соціального навчання» стверджується, що «...люди навчаються за допомогою спостереження за поведінкою інших, наслідками цієї поведінки та уявленням себе в ролі інших» (1991, р. 251). Згідно з цією теорією глядачі можуть мати собі за приклад героїв і персонажів у фільмі, якщо вони

мають чотири умови: увагу, збереження, відтворення та мотивацію.

На думку А. Бандури (Bandura, 1991, р.251): «Увага – це процес, коли глядачі зосереджуються на поведінці кінематографічного образу, який використовує рекламний продукт». Вона залежить від різних чинників, таких як привабливість, авторитет, схожість, новизна, контраст, частота тощо. Також вищезазначений автор стверджує, що «збереження – це процес, коли глядачі запам'ятовують поведінку персонажа, який використовує рекламний продукт. Відтворення – це процес, коли глядачі імітують поведінку героя або персонажа, який використовує рекламний продукт. Мотивація – це процес, коли глядачі мають бажання імітувати поведінку героя, який використовує рекламний продукт» (Bandura, 1991, р.251).

Д. Данилюк (2021) зауважує, що «продакт-плейсмент – це спосіб реклами, коли продукт інтегрується в сюжет фільму або серіалу, ніби він є його органічною частиною». Комерційна інтеграція може мати різні форми, наприклад, використання рекламного продукту героєм, згадування його у діалозі, показ його на екрані або в титрах. У праці О. Полінкевич (2019, с.59) зазначається, що «продакт-плейсмент має багато переваг для рекламодавців, таких як підвищення свідомості про бренд, позитивне ставлення до нього, збільшення продажів і лояльності споживачів».

І. Яковенко (2023) у своїй статті «Продакт-плейсмент у мультфільмах: історія та кейси» вважає, що «одним з найважливіших чинників, що впливають на ефективність реклами, є роль дійових осіб у кіно. Вони використовують, згадують або показують рекламний продукт у фільмі або серіалі. Вони можуть бути головними або другоряд-

ними, симпатичними або антипатичними, реалістичними або фантастичними». Роль героїв і персонажів важлива, тому що вони впливають на сприйняття рекламного товару глядачами, а також на їхню ідентифікацію з ним.

У праці Н. Скригун (2023, с.34-35) зазначено, що аналіз взаємодії героя і товару дає змогу визначити, як герой використовує, згадує або показує рекламний продукт, як він ставиться до нього, як він впливає на його значення та функції, як він відображає свою особистість і стиль життя через нього.

У своєму дослідженні В. Супрун (2021, с.176) пояснює це явище так: «Глядач проєктує екранний спосіб життя, ситуації успіху улюблених героїв чи ведучих на власне існування».

Саме такий аналіз взаємодії фігур сюжету та товарів допомагає зрозуміти, як продакт-плейсмент впливає на глядачів, а також як його можна покращити для досягнення бажаного ефекту. Ця технологія є цікавим та актуальним предметом для подальших досліджень у сфері маркетингу та кінематографії, однак потребує збільшення рекламного інструментарію. Для того щоб герої мали змогу взаємодіяти з товаром, що висвітлюється, піарники бренду підбирають стрічки та сюжет так, аби він збігався із позиціонуванням і місією компаній, які вони представляють. Це також впливає на фінансовий складник українських кінострічок.

За останні 10 років сфера аудіовізуального мистецтва України зазнала значного розвитку, збільшивши кількість вироблених фільмів і підвищивши їхню якість і конкурентоспроможність (Medvedieva and Kuksa, 2024). Це стало можливим завдяки зростанню державної підтримки, залученню приватних інвестицій, розширенню міжнародної

співпраці і, звісно, популяризації через ЗМІ (Bezruchko and Stepanenko, 2024).

С. Гончарук та А. Шурипа (2019, с.60) пропонують такий опис сучасного телебачення: «Протягом своєї історії телебачення переживало численні зміни, пов'язані з відкриттями та винаходами. Револьюційними колись були монтаж, звук, колір. Кожен етап удосконалення техніки сприймався діями телебачення як вершина досягнень, але пізніше розумілося, що впровадження нового – це неодмінний етап розвитку». Така ситуація склалася і з українськими стрічками, які вийшли на великих екранах: кожен новий фільм має свої удосконалення (Безручко та Аліфанов, 2024).

За даними Державного агентства України з питань кіно (2022), у 2020 році у прокат вийшло 32 українські картини, що на рівні попереднього року. Найкасовішим став фільм «Мої думки тихі» (2019 рік, режисер А. Лукіч), який зібрав понад 10 млн грн. У трійці лідерів також «Пекельна хоругва, або Різдво козацьке» (2019 рік, режисер М. Костров) (9,6 млн грн) та воєнна комедія «Наші котики» (2020 рік, режисер В. Тихий) (8,7 млн грн).

За даними статті К. Іванової «Українські бренди помітили українське кіно. Скільки коштує product placement у вітчизняних фільмах?»: «У 2021 році на екрани вийшло близько 20 нових вітчизняних фільмів – від історичних драм до легких комедій» (2021).

Кіновиробництво – це не тільки творчий процес, а й бізнес, який потребує значних фінансових вкладень і ретельного планування (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022). За статистикою, поданою на офіційному сайті Держкіно України: «...середня вартість виробництва одного українського фільму у 2022 р. (до початку повномасштабно-

го вторгнення) становила 5–20 млн грн» (2022). Основними джерелами фінансування аудіовізуальних творів в Україні є державна підтримка, співфінансування з іноземними партнерами, спонсорські внески, ЗМІ та продакт-плейсмент (Гавран та Попова, 2019).

У цьому дослідженні увага зосереджується саме на рекламі, зокрема на аналізі її фінансового впливу на бюджет українських кінофільмів. Спираючись на статтю М. Михайлишин та І. Благун (2023, с.235-237), можна визначити, що продакт-плейсмент – це рекламна технологія, яка полягає в інтеграції брендіваних товарів або послуг у сюжет кінофільму або телепрограми. Цей метод просування дає змогу не тільки показати продукт або послугу, а й сформувати модель споживання, асоціюючи бренд з певними героями, ситуаціями або емоціями. Промоматеріал у стрічках може мати позитивний вплив на бюджет кінофільму, забезпечуючи додаткове фінансування, знижуючи витрати на рекламу або підвищуючи касові збори. Однак ця технологія також має свої недоліки, такі як обмеження творчої свободи, ризик втрати лояльності глядачів або негативний імідж бренду.

Продакт-плейсмент – це не новий феномен для українського кіно. Ще за радянських часів у вітчизняних фільмах можна було побачити ідеологічну рекламу (Bezruchko et al., 2020). Однак у 90-х рр. минулого століття реклама пива, цигарок, мобільних телефонів або автомобілів була скоріше спонтанним процесом, ніж свідомою маркетинговою стратегією. На початку 2000-х рр. ця технологія стала популярною та професійною завдяки зростанню інтересу рекламодавців до кіно як ефективного каналу комунікації з цільовою аудиторією (Котляр та Кузьменко, 2023).

Основними сегментами ринку продакт-плейсменту в Україні є фастфуд, алкоголь, тютюн, автомобілі, мобільний зв'язок, банківські послуги та косметика. Зокрема, М. Михайлишин та І. Благун (2023, с.235) зазначають: «Ця маркетингова тактика допомагає отримати визнання бренду завдяки широкому впливу на споживачів. Коли глядачі помічають певну марку або продукт, що використовуються протягом телевізійного шоу або фільму, вони підсвідомо помічають бренд у реальному житті і частіше купують цей продукт».

Продакт-плейсмент має низку переваг для українського кіно, які можна розглядати з погляду трьох основних зацікавлених сторін: виробників фільмів, рекламодавців і глядачів.

Для перших ця технологія є додатковим джерелом фінансування, яке може зменшити залежність від державної підтримки або іноземних інвестицій. Крім того, спонсорське розміщення може знизити витрати на рекламу стрічки, оскільки бренди, які беруть участь у цій технології, також зацікавлені в її просуванні. Нарешті, продакт-плейсмент може підвищити касові збори фільму, якщо він викликає позитивні асоціації у глядачів та стимулює їхнє бажання скористатися продуктом або послугою, які були показані в картині.

Для рекламодавців інкорпорація їхнього товару у стрічку є ефективним способом досягнення цільової аудиторії, яка стає все більш недоступною для традиційної реклами через зростання конкуренції, фрагментації медіапростору та розвитку технологій, які дають змогу уникати реклами (наприклад, adblock). Він дає можливість замовникам використовувати емоційний потенціал кіно, створюючи позитивний імідж бренду, посилюючи його

впізнаваність і лояльність, а також впливаючи на поведінку споживачів.

Для глядачів просування товару може мати як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, воно може покращити якість фільму, зробивши його реалістичним, сучасним і близьким до життя аудиторії. Брендний контент також може дати глядачам корисну інформацію про продукти або послуги, яких вони можуть потребувати. З іншого боку, він може порушити естетичну цілісність фільму, втручаючись у його сюжет, стиль або атмосферу. Вбудована реклама також може викликати негативні реакції у глядачів, що спричинить зниження залученості до бренду. Відповідно, знизиться і спонсорування.

Продакт-плейсмент є досить перспективним та ефективним способом фінансування та просування українських кінофільмів, що може мати позитивний вплив на їхню якість, касові збори та імідж. Однак він також потребує дотримання певних правил і принципів, щоб не порушувати цілісність картини, не втрачати лояльність глядачів і не шкодити брендам. Тому виробникам фільмів і рекламодавцям слід звертати увагу на використання цієї технології з урахуванням таких чинників, як сумісність компанії та кінострічки, дозування та ненав'язливість реклами, а також взаємовигідність і прозорість угод.

З огляду на це продумане та гармонійне інтегрування рекламних матеріалів у фільми може підвищити їх ефективність і позитивно вплинути на сприйняття глядачами. Звісно, це потребує ретельного планування та врахування особливостей аудиторії.

Українська кіноіндустрія стала не лише платформою для відображення національних традицій і культури, але й ефективним інструментом для ре-

клами та маркетингу. Інтеграція продуктового розміщення та спонсорства у фільмах дає змогу ефективно залучати аудиторію, формуючи позитивний імідж брендів і сприяючи зростанню їх впізнаваності.

Як зазначають О. Безручко та О. Анікіна у своїй роботі «Сучасне аудіовізуальне мистецтво в просторах мережі Інтернет: нові аспекти взаємодії»: «Поєднуючи високоякісні візуальні та звукові компоненти, аудіовізуальне мистецтво демонструє нові рівні технологічного прогресу, які дають змогу користувачеві заглибитися в продукт. З розвитком технологій у цифровій сфері рівень інтерактивності постійно зростає» (Bezruchko and Anikina, 2021, p.44).

У статті К. Вільямса та ін. (Williams et al., 2011, p.3) наголошено, що «реклама та продакт-плейсмент стають важливими компонентами кінематографа, додаючи динаміки, сприяючи популяризації брендів і продуктів серед аудиторії».

Д. Данилюк (2021) вважає, що продакт-плейсмент – це форма відкритої чи прихованої реклами у відеоконтенті, у якій представлена продукція чи послуги бренду, розрахована на широку аудиторію. А. Кульчицька та О. Мисковець (2013, с.93) у роботі «Психолого-економічні особливості використання product placement у засобах масової комунікації» зазначають: «Часто таку рекламу адаптовують під сюжет фільму чи серіалу задля створення ефекту природного, побутового використання».

Спираючись на працю В. Лапіної (2012) «Феномен прихованої реклами в контексті сучасної типології рекламних практик», можна стверджувати, що відкрита реклама втрачає свою актуальність, тому сучасні маркетологи шукають нові шляхи для популяризації власних брендів і все частіше звертаються до новіт-

ніх методів просування, таких як реклама в аудіовізуальних проєктах.

Доречно зазначити, згідно з В. Лапіною (2012), що проблему використання реклами брендів у стрічках так і не було вирішено. Адже дефініція продакт-плейсмент та її практичне застосування у кінематографі – це абсолютні протилежності, а не тотожні поняття. Її теоретичний аспект демонструє глядачам використання реклами, що непомітна для них, представлена у позитивному ключі і не є нав'язливою. На жаль, український кінематограф не завжди дотримується цих правил.

Можна провести порівняльний аналіз двох повнометражних стрічок – «Скажене весілля» (2018 р., режисер В. Климчук) та «Найкращі вихідні» (2022 р., режисер В. Климчук), де була використана технологія продакт-плейсменту. Розглянемо позитивні та негативні способи застосування, а також порівняємо її ефективність.

У фільмі «Скажене весілля» було декілька інтеграцій від українських брендів: «Сан Санич», «Rozetka», «Нова Пошта» та ін. Але цю стрічку можна зарахувати до негативних прикладів використання такого виду реклами, адже дуже явно представлені всі ці компанії. Крупні плани, де герої замовляють речі на сайті «Rozetka», простежування згадки бренду у діалогах дає розуміння глядачу не нативної реклами, а прямої, що суперечить основним правилам використання продакт-плейсменту.

Також брендований автомобіль від «Нової Пошти», який в одному з кадрів займає 70 % екрана, одразу потрапляє у поле зору глядача. Насіння торгової марки «Сан Санич» головні герої постійно демонстративно і неприродно тримають у руках, що викликає більше негативних емоцій, ніж позитив-

них. З'являється відчуття тиску на покупку цього продукту. Всі ці рекламні інтеграції були використані у фільмі штучно, не адаптовані під сюжет і не мають на меті основних принципів продакт-плейсменту – завуальовано продати товар через його використання чи висвітлення позитивних сторін. Але навіть не дуже вдалий приклад інтеграції мав результати: збільшилися продажі у торгової марки «Сан Санич».

Позитивним прикладом використання технології нативної реклами в українському кіно є фільм «Найкращі вихідні» і бренд «Atlas Weekend». Навколо самого дійства і зав'язаний сюжет фільму. Виступи зірок на сцені, баталії і проблеми концертної групи організаторів Атласу наскрізно рекламують майданчик «Atlas Weekend». Через гармонійність і добре прописаний сюжет інтуїтивно глядач хоче побувати на концерті, бути ближче до головних героїв. Відповідно, зберігається прихованість продакт-плейсменту через те, що бренд є частиною фільму.

Результативність цієї рекламної інтеграції не була визначена, однак ефективність залучення аудиторії та її зацікавленість брендом зросла, хоча й не спричинила великої хвилі популярності.

Підсумовуючи, можна визначити декілька переваг використання технології product placement, які, зокрема, представлено у статті Н. Санакоєвої (2015). Перша перевага – органічність сприйняття, що виключає можливість споживача перемкнути чи прибрати рекламу. Відповідно, зростає залученість. Друга – позитивне сприйняття реклами, короткий таймінг і висока ефективність. Якщо технологія застосована правильно. Остання – додаткова фінансова підтримка для виробників кінофільмів, збільшення бюджету завдяки розміщенню реклами у фільмі.

Ця технологія дає можливість режисерам і сценаристам розширити сцени, діалоги та локації під час зйомок, інтегруючи продукти, збільшити бюджет стрічки тощо. Рекламна інтеграція здатна впливати на споживацьку поведінку, сприяти зміні стереотипів і створювати позитивний імідж брендів. Крім того, продакт-плейсмент допомагає підвищити впізнаваність продуктів серед широкої аудиторії, що робить його важливим елементом сучасних кіновиробництв і маркетингових стратегій.

Висновки

Продакт-плейсмент у сучасному українському кіномистецтві відіграє важливу роль у фінансуванні фільмів, надаючи додаткові ресурси для покращення якості кінопродукції. Фінансовий вплив цього маркетингового інструменту є значним, оскільки він дає змогу знизити витрати на виробництво та підвищити рентабельність кінопроектів. Успішні приклади використання продакт-плейсменту демонструють, що взаємодія з рекла-

модавцями може сприяти створенню видовищних і технічно досконалих фільмів, що, відповідно, підвищує інтерес глядачів і касові збори.

Важливим аспектом ефективної нативної реклами є органічна інтеграція товарів у сюжет фільму та взаємодія героїв з ними. Глядачі мають сприймати ці продукти як частину історії, що посилює їхню залученість і довіру до бренду. Вдало інтегровані продукти не тільки не відволікають від сюжету, але й додають йому реалістичності, що є важливим для створення автентичного кінематографічного досвіду. Після виходу стрічки такі товари часто мають попит завдяки асоціаціям з улюбленими героями та емоціями, які викликає фільм.

Підхід до продакт-плейсменту, що наведений у статті, сприяє не лише підвищенню продажів рекламованих товарів, але й зміцненню позицій бренду на ринку завдяки позитивному сприйняттю аудиторією. Це підкреслює важливість стратегічного підходу до маркетингової інтеграції у кіномистецтво для досягнення максимального ефекту.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Барнич, М. та Полтавцев, А., 2018. Глядацькі переваги та пріоритети в сучасному контенті українських телеканалів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2, с.69-78. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151813>
- 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*, [e-journal] 7 (2), с.315-327. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014>
- 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>

- Гончарук, С. та Шурипа, А., 2019. Нові медіа та традиційні ЗМІ у комунікативному полі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2 (1), с.59-66. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170872>
- Данилюк, Д., 2021. Як працює продакт-плейсмент. *Bazilik*, [online] 04 січня. Доступно: <<https://bazilik.media/iak-pratsiue-prodakt-plejsment/>> [Дата звернення 17 лютого 2025].
- Державне агентство України з питань кіно, 2022. *Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2022 рік*. [online] Доступно: <<https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/12/30/63aee7cc5f0a0-derzhkino-2022.pdf>> [Дата звернення 17 лютого 2025].
- Іванова, К., 2021. Українські бренди помітили українське кіно. Скільки коштує product placement у вітчизняних фільмах? *Forbes*, [online] 05 березня. Доступно: <<http://surl.li/srnsq>> [Дата звернення 17 лютого 2025].
- Кульчицька, А.В. та Мисковець, О.В., 2013. Психолого-економічні особливості використання product placement у засобах масової комунікації. *Психологічні перспективи*, 22, с.87-93.
- Лапіна, В.В., 2012. Феномен прихованої реклами в контексті сучасної типології рекламних практик. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*, 15, с.141-148.
- Марцінковська, О. та Легкий, О., 2013. Продакт-плейсмент як сучасний маркетинговий інструмент: юридичні аспекти та проблеми ефективності. *Економічний аналіз*, 13, с.327-333.
- Михайлишин, М. та Благун, І., 2019. Продакт-плейсмент, як сучасний маркетинговий інструмент. В: *Актуальні проблеми соціально-економічного розвитку: регіональні особливості та світові тенденції*. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції студентів та молодих вчених. Івано-Франківськ, Україна, 23 жовтня 2019 р. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, с.235-237.
- Полінкевич, О.М., 2019. Матриця вибору інструментів продакт плейсменту у маркетинговій діяльності підприємств. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Економіка»*, 12 (40), с.58-62.
- Санакоева, Н.Д., 2015. Прихована реклама і Product placement в Україні: сучасні тенденції та зарубіжний досвід. *Молодий вчений*, 2 (6), с.561-563 <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/2/425.pdf>
- Скільки коштує product placement в українському кіно, 2021. *Нове українське кіно*, [online] 09 березня. Доступно: <<http://surl.li/srnsn>> [Дата звернення 17 лютого 2025].
- Скригун, Н.П., 2023. Product placement як інструмент маркетингових комунікацій. В: *Комунікативні маркетингові стратегії в умовах обмеженого бюджету*. Матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації. Одеса, Україна, 28 листопада-8 січня 2023 р. Одеса: Гельветика, с.34-37.
- Супрун, В.М., 2021. Продакт плейсмент в ефірі сучасного українського телебачення. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, [e-journal] 32 (71), 4 (3), с.174-179. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.4-3/29>
- 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.
- Яковенко, І., 2023. Продакт-плейсмент у мультфільмах: історія та кейси. А також перші приклади реклами в анімації. *Bazilik*, [online] 03 листопада. Доступно: <<http://surl.li/srohn>> [Дата звернення 17 лютого 2025].

- Bandura, A., 1991. Self-regulation of motivation through anticipatory and self-reactive mechanisms. In: R.A. Dienstbier, ed. *Nebraska Symposium on Motivation*, 1990. Lincoln: University of Nebraska Press, Vol. 38: Perspectives on Motivation, pp.69-164.
- 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., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuik, N. and Kot, H., 2020. Ideological Concepts in the Cinematography of the Interwar Period. *ASTRA Salvensis*, 1, pp.669-690.
- 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>
- 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>
- Williams, K., Petrosky, A., Hernandez, E. and Page, R.J., 2011. Product placement effectiveness: revisited and renewed. *Journal of Management and Marketing Research*, [online] 7, pp.1-24. Available at: <<https://www.aabri.com/manuscripts/10712.pdf>> [Accessed 12 February 2025].

REFERENCES

- Bandura, A., 1991. Self-regulation of motivation through anticipatory and self-reactive mechanisms. In: R.A. Dienstbier, ed. *Nebraska Symposium on Motivation*, 1990. Lincoln: University of Nebraska Press, Vol. 38: Perspectives on Motivation, pp.69-164.
- Barnych, M. and Poltavtsev, A., 2018. Hliadatski perevahy ta priorytety v suchasnomu kontenti ukrainskykh telekanaliv [Spectator Preferences and Priorities in the Modern Content of Ukrainian TV Channels]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2, pp.69-78. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151813>
- Bezruchko, O. and Alifanov, D., 2024. Tekhnolohii videoziomky ta dopomizhni tekhnichni zasoby operatora yak nevidiemna skladova dosiahnennia tvorchoho zadumu v audiovizualnomu mystetstvi [Video Recording Technologies and Cameraman Auxiliary Equipment as an Integral Part of Achieving a Creative Idea in Audiovisual Art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (2), pp.315-327. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014>
- 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., 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.

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. and Bezruchko, O., 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.

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>

Danyliuk, D., 2021. Yak pratsiuie produkt-pleisment [How product placement works]. *Bazilik*, [online] 04 January. Available at: <<https://bazilik.media/iak-pratsiuie-produkt-pleisment/>> [Accessed 17 February 2025].

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 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>

Honcharuk, S. and Shurypa, A., 2019. Novi media ta tradytsiini ZMI u komunikatyvnomu poli [New Media and Traditional Mass Media in Communicative Field]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (1), pp.59-66. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170872>

Ivanova, K., 2021. Ukrainski brendy pomityly ukrainske kino. Skilky koshtuie product placement u vitchyznianskykh filmakh? [Ukrainian brands have noticed Ukrainian cinema. How much does product placement cost in domestic films?] *Forbes*, [online] 05 March. Available at: <<http://surl.li/srnsng>> [Accessed 17 February 2025].

Kulchytska, A.V. and Myskovets, O.V., 2013. Psykholoho-ekonomichni osoblyvosti vykorystannia product placement u zasobakh masovoi komunikatsii [Psychological and economic features of the use of product placement in mass media]. *Psykholohichni perspektyvy*, 22, pp.87-93.

Lapina, V.V., 2012. Fenomen prykhovanoi reklamy v konteksti suchasnoi typolohii reklamnykh praktyk [The phenomenon of hidden advertising in the context of modern typology of advertising practices]. *Aktualni problemy sotsiologhii, psykholohii, pedahohiky*, 15, pp.141-148.

Martsinkovska, O. and Lehkyi, O., 2013. Produkt-pleisment yak suchasnyi marketynhovyi instrument: yurydychni aspekty ta problemy efektyvnosti [Product placement as a modern marketing tool: legal aspects and efficiency problems]. *Ekonomichnyi analiz*, 13, pp.327-333.

- 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>
- Mykhailyshyn, M. and Blahun, I., 2019. Produkt-pleisment, yak suchasnyi marketynhovyi instrument [Product placement as a modern marketing tool]. In: *Aktualni problemy sotsialno-ekonomichnoho rozvytku: rehionalni osoblyvosti ta svitovi tendentsii* [Current problems of socio-economic development: regional features and world trends]. Materials of the III All-Ukrainian scientific and practical Internet conference of students and young scientists. Ivano-Frankivsk, Ukraine, October 23, 2019. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, pp.235-237.
- Polinkevych, O.M., 2019. Matrytsia vyboru instrumentiv produkt pleismentu u marketynhovii diialnosti pidpriemstv [The matrix of the product placement instruments selection for the marketing activities of enterprises]. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University, "Economics" series*, 12 (40), pp.58-62.
- Sanakoieva, N.D., 2015. Prykhovana reklama i Product placement v Ukraini: suchasni tendentsii ta zarubizhnyi dosvid [Surreptitious advertising and product placement in Ukraine: current trends and foreign experience]. *Young Scientist*, 2 (6), pp.561-563 <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/2/425.pdf>
- Skilky koshtuie product placement v ukrainskomu kino [How much does product placement cost in Ukrainian cinema], 2021. *Nove ukrainske kino*, [online] 09 March. Available at: <<http://surl.li/srnsn>> [Accessed 17 February 2025].
- Skryhun, N.P., 2023. Product placement yak instrument marketynhovykh komunikatsii [Product placement as a marketing communications tool]. In: *Komunikativni marketynhovi stratehii v umovakh obmezhenoho biudzhetu* [Communicative marketing strategies in a limited budget]. Materials of the All-Ukrainian scientific and pedagogical advanced training. Odesa, Ukraine, November 28-January 8, 2023. Odesa: Helvetyka, pp.34-37.
- Suprun, V.M., 2021. Produkt pleisment v efiri suchasnoho ukrainskoho telebachennia [Product placement on modern Ukrainian television]. *Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: "Philology. Journalism"*, [e-journal] 32 (71), 4 (3), pp.174-179. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.4-3/29>
- Ukrainian State Film Agency, 2022. *Zvit za rezultatamy diialnosti Derzhavnogo ahentstva Ukrainy z pytan kino za 2022 rik* [Report on the results of the activities of the State Agency of Ukraine for Cinema for 2022]. [online] Available at: <<https://usfa.gov.ua/upload/media/2022/12/30/63aee7cc5f0a0-derzhkino-2022.pdf>> [Accessed 17 February 2025].
- Williams, K., Petrosky, A., Hernandez, E. and Page, R.J., 2011. Product placement effectiveness: revisited and renewed. *Journal of Management and Marketing Research*, [online] 7, pp.1-24. Available at: <<https://www.aabri.com/manuscripts/10712.pdf>> [Accessed 12 February 2025].
- Yakovenko, I., 2023. Produkt-pleisment u multfilmakh: istoriia ta keisy. A takozh pershi pryklady reklamy v animatsii [Product placement in cartoons: history and cases. And also the first examples of advertising in animation]. *Bazilik*, [online] 03 November. Available at: <<http://surl.li/srohn>> [Accessed 17 February 2025].

Надійшла: 26.02.2025; Прийнято: 23.03.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025

PRODUCT PLACEMENT IN CONTEMPORARY CINEMATIC ART

Svitlana Kotliar^{1a}, Alina Buchma^{2a}

¹ Associate Professor, Honored Art Worker of Ukraine;

e-mail: ilani1925@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4855-8172

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: buchmaalina@gmail.com; ORCID: 0009-0009-0746-6659

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

Abstract

The purpose of the article is to analyse the role of product placement in contemporary cinema. To investigate the effectiveness of advertising in films, determine its financial impact on film budgets, and consider how film characters interact with advertising products to reveal their impact on audience perception. **Research methodology.** The following methods were used: analysis – to get acquainted with the literature and electronic resources on the research topic, comparison – to compare advertising of global brands in foreign and Ukrainian cinema, observation – to watch different films that use the principle of implementing a product in a film, research of financial aspects, including advertising costs, profits from agreements with advertisers and the impact on the overall budget of films. **Scientific novelty.** For the first time, product placement is analysed as an independent and unique type of advertising used in the Ukrainian film industry. New trends in film financing and marketing plans are considered. An updated overview of current trends and strategies for using product placement is provided. The role of product integrations in the perception of films by viewers is determined, which has led to a new understanding of the effectiveness of advertising in the film industry and its impact on consumers. **Conclusions.** The article analyses the role and impact of product placement in contemporary cinema in different contexts. By studying the financial aspects, the interaction of characters with goods and the effectiveness of advertising in films, the article reveals that product placement is a significant phenomenon in the modern film industry. The study has expanded the understanding of the role of product placement in contemporary cinema and has developed new approaches to further research in this area.

Keywords: advertising; PR; product placement; information; finance; budget; cinema; film; hero; character; film industry; business



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332416

UDC 791.633:[7.094:82-2]:[792:791]

SPECIFIC FEATURES OF IMPLEMENTING A DIRECTOR'S VISION IN THE ADAPTATION OF LITERARY WORKS, OPERAS, AND THEATRICAL PERFORMANCES

Alla Medvedieva^{1a}, Anastasiia Babych^{2a}¹ PhD in Art Studies, Professor;

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

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: anastababich.18091975@gmail.com; ORCID: 0009-0003-5982-2690

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

Keywords:

opera adaptation;
film performance;
spectacle;
screen;
stage

Abstract

The purpose of the article is to explore the interaction of screen and stage activities, to study the influence of theatre performances on cinema, to identify the emergence of new genres in cinema through the combination of different art forms, and to outline the significance of screen adaptations of literary works. **Research methodology.** The analysis of theoretical materials and scientific works was used to determine the influence of different types of art on each other, the role of the transformation of a literary work into a screen one and the emergence of new artistic genres, which includes the study of the relationship between different artistic disciplines, as well as the impact of their evolution on the formation of new creative trends and styles in contemporary art. The specifics of adapting literary works to the screen format are revealed, including the study of methods of transferring plot, characters and ideas from a book text to the screen, as well as the analysis of the impact of this process on the audience's perception of the work and its interpretation. The method of comparing different art forms was used to characterise the interaction between literature, cinema, theatre and other art forms, identifying similarities and differences in their modes of expression and impact on the audience. The synthesis method allowed us to discover the peculiarities of the interaction between different art forms and to identify how the interaction between literature, cinema, theatre, and other art forms contributes to creating new possibilities for interpretation. **Scientific novelty.** A scientific novelty. For the first time, the author analyses screenworks and stage productions as separate types of cultural activity, studying the mixing of genres and the emergence of film opera as a new contemporary art form by adapting literary works. **Conclusions.** The study analysed the interaction between cinema and the performing arts and revealed the mutual influence of theatre productions on-screen activities. The study examines how the aesthetics and techniques

of theatre influence the shooting and editing of films. In addition, the author outlines the vital role of film adaptations of literary works in developing cinema and its importance as a way of transforming a verbal text into a visual and audiovisual product and enriching the audience's artistic experience.

For citation:

Medvedieva, A. and Babych A., 2025. Specific features of implementing a director's vision in adapting literary works, operas, and theatrical performances. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 8 (1), pp.106-117.

Problem statement

Mentions of moving images on a screen date back to the times of Newton. Over the centuries, scientists developed various devices, and at the end of the 19th century, the Lumière brothers conducted the first public film screening and patented the kinetoscope. Joseph Tymchenko also made a similar invention but did not patent it.

As for stage art, it has existed for millennia. The first public performances appeared in ancient Greece and Rome and gathered large audiences. Theatrical art is an interpretation of human history, and through the plays of famous playwrights, one can learn many interesting facts and secrets about the lives of notable individuals. Stage performances have evolved, and today, several types of theatrical art can be distinguished, such as opera, ballet, puppet theatre, musical, pantomime, etc., each of which has its genres and hundreds of subgenres.

With the advent of cinema, people began to spend more time in front of screens, which led to a decline in the popularity of books and other literature. The development of television, internet production, and social networks has exacerbated this problem.

Recent research and publications analysis

O. Dovbush (2015) developed principles for transforming a literary work into

a screenplay. His article examined the characteristics of a screenplay and the main methods of its creation.

O. Abramovich and K. Lipatov (2023) studied the interaction between cinematographic and screen arts, O. Bezruchko, G. Pogrebniak, N. Korablova, S. Oborska and H. Chmil (2024) and Bezruchko, I. Gavran, N. Korablova, S. Oborska and H. Chmil (2024).

T. Zhuravlova (2020) researched various aspects of transforming operatic classics into screen works, focusing on the technical, aesthetic, and historical aspects of this process and the impact of this transformation on the perception and interpretation of opera art in the context of cinematography.

I. Havran and Ya. Popova (2019) analysed historical and contemporary factors that contributed to the emergence of cinematography.

K. Maliarchuk (2019) studied the role of makeup in the cultural context of the theatrical system. Her article also highlighted the importance of makeup in creating a stage image.

M. Cherkashyna-Hubarenko (2022) explored the interaction of dramaturgy, music, and theatre principles with operatic art.

K. Stanislavska (2009) analysed the principles of the existence of operatic art in cinematography, exploring the interaction between elements of opera and film.

K. Stanislavska (2017) defined the features of genres of contemporary art forms in her article, analysing their interconnections, evolution, and the impact of modern technologies on their forms and content.

H. Filkevych (2018) studied the evolution of dance in screen arts by examining the influence of cinema and television on the development of stage performances.

H. Khutorna (2023) evaluated the characteristic features of adaptation in the context of their impact on the reproduction of literary works on screen, including aspects of fidelity to the original.

N. Tsimokh (2017) researched the processes of diffusion and hybridisation of genres in cinematography, focusing on their mutual influences and the formation of new genre formats in film production.

Purpose of the Article. To analyse the synthesis of screen and stage activities. To explore the influence of theatrical performances, particularly operas, on cinematography and the emergence of new genres in cinema through the fusion of various art forms. To determine the role of the adaptation of literary works.

Main research material

Films can evoke a wide range of emotions in viewers, from joy and laughter to sadness and fear. Alongside this, while viewing movies, individuals experience empathy and sympathy towards characters, contributing to social skills development. In their article "The Role of Cinema in the Life of Modern Individuals", Iryna Havran and Yana Popova (2019, p.184) rightly noted: "Cinema has a significant impact on modern individuals. There are both positive and negative aspects of this influence. With the 'right' choice of film, negative changes in consciousness, behaviour, and habits can be avoided". The

authors also added that cinema not only entertains but can also foster an interest in art and expose viewers to the creativity of eminent directors and writers. Despite being viewed as entertainment, screen art also serves essential cognitive and developmental functions. Based on this, it can be argued that cinema, as a relatively new art form, influences the consciousness of individuals or society, both positively and negatively.

While developing ideas for a future audiovisual project, a director identifies possible ways to translate their thoughts onto the cinema screen and considers the potential audience reception after the film's viewing. In their article "Artistic and Technical Means of Implementing Directorial Concept in Modern Film Industry", Olena Venher and Maksym Kotskyi (2023, p.86) noted: "From the idea's inception, the director delves into implementing their vision. The mechanisms for realising creative ideas, carefully tailored to each practical case, form the basis for shaping audience perception precisely as intended by the director, thus becoming indispensable creative tools in the filmmakers' arsenal". Another crucial aspect is discussing the director's vision with other participants in the filmmaking process to achieve a shared understanding regarding the execution of various film aspects and to ensure collaboration and interaction among all production team members within the framework of a unified creative vision.

However, with the emergence of screen works, unfortunately, stage art, previously in demand and relevant, began to recede into the background. Throughout history, theatrical performances have always been unique in their distinctiveness. Let's consider the example of opera productions and musicals and why

adapting them for the screen is important, especially considering that viewers, when watching a performance in just one version, may not feel the same emotions as the first time, multiple times. At the same time, attention should be paid to the necessity of adapting theatrical performances for their reproduction on the cinema screen. Kateryna Stanislavska (2017, p.92) emphasised in her article "Modern entertainment genres of scenic-screen existence": "Today, it is precisely the screen that provides favourable conditions for opera and musicals to step beyond the theatrical stage, to test new-screen-conditions of existence, expand the expressive palette of works, significantly increase the spectacular nature of synthetic events". The film can add new elements that are impossible to realise on stage, such as vast landscapes, visual effects, and computer graphics (Bezruchko, Shevchuk and Andriievskiy, 2022). The film or electronic medium preserves the performance forever, keeping it for future generations. Moreover, cinema reaches a more global audience in the 21st century, when the entire world has transitioned to online life due to the pandemic. It influences public opinion faster and more effectively than a theatrical performance.

However, for a stage production to become a successful film or television adaptation, certain key aspects need to be considered, namely capturing the atmosphere, using visual and sound effects effectively, and ensuring the correct reflection of the stage action on screen (Shyrman, Kotliar and Suprun-Zhyvodorova, 2018). Therefore, there are specific differences between the work of a theatrical director and a film director—the person responsible for creating a spectacle on stage versus screen. Olena Abramovych and Kostiantyn Lipatov (2023, p.58) aptly

noted in their article "Stage and screen arts: forms of integration in the modern socio-cultural environment": "The theatrical director deals with real reality ... The film director has their material shot on film. The material from which they create their works is not live people, not real landscapes, ... but only their images, ... which they can diminish, alter, and connect in any order". Overall, successfully adapting a stage production to the cinema screen requires careful handling of the original material and skilful reproduction of it on screen.

At the beginning of the 20th century, as humanity witnessed the development of a new art form – cinematography – leading theatrical masters skillfully experimented by combining stage and media practices. Meanwhile, filmmakers incorporated specific stage techniques into their work. This encouraged the younger generation, increasingly focused on modern technologies, to attend theatrical performances, thus preventing the displacement of classics. Tetiana Zhuravlova (2020, p.45) noted in her article "Screen Interpretations of Opera Classics": "The viewer observing events near the screen, guided by the director's concept, has specific preferences: reality is presented as if with a stethoscopic effect, enabling them to see much more than the audience in the hall". Thus, while the popularity of cinematography grows, stage art does not lag but evolves alongside it.

The theatre has always been important to people throughout all times. It plays a significant cultural and moral role in society, contributing to the spiritual development of each individual. With the emergence of new technologies, artists have had to adapt to these changes, seeking ways to utilise these technologies to preserve and develop theatrical art. Victoria Fedoren-

ko and Natalia Sulima (2023, p.219) aptly noted in their article "Screen Adaptation in Contemporary Audiovisual Production": "For a theatrical performance on the television screen to continue impacting the viewer as a work of art, it must first cease to be a stage play and transform into a telefilm". During the transformation of a theatrical performance for the television screen, it is crucial to preserve and convey the same emotional feedback between actors and viewers, characteristic of stage productions.

During cinematography's evolution, a need arose to expand the concept of genres to satisfy audience interests. This led artists to experiment by introducing new elements into existing cinematic forms: Oleksandr Dovzhenko (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Markhaichuk, 2020; Bezruchko, 2024), Dziga Vertov (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko, and Cherkasova, 2020), Ivan Kavalieridze and others (Myslavskiy, Chmil, Bezruchko and Kupriichuk, 2021). For instance, musical performances, including opera productions, found their place on screen, facilitating the expansion of cinematic possibilities. As a result, there is a fusion of theatrical and cinematic styles. According to Natalia Tsimokh (2017, p.118) in the article "Evolution of Genres in Screen Works", the landscape of genres constantly changes over time, with new genres emerging while older ones lose their relevance. Additionally, different genres intertwine and merge.

At the end of the 20th century, a new term, libretology, was introduced, which studies the use of verbal elements in musical works. Let's analyse how, with the onset of adaptations (screen adaptations) of stage productions, especially those with significant musical elements, directors faced the challenge of reproducing stage action on

film and the necessity to adhere to theatrical principles and norms of musical creativity. Maryna Cherkashyna-Hubarenko (2022, p.18), in the article "Poetics of the Opera Genre", notes: "Opera began its existence as drama realised through music. The dramatic component, drama in the form of verbal text fixed in the libretto, remains a stable feature of opera poetics throughout its history". Considering this, it should be noted that opera includes both a dramatic and a musical element, which further complicates transforming it into an audiovisual work.

Despite its visual significance, opera primarily focuses on auditory experience. In opera, the musical action unfolds continuously, while the visual component may experience pauses or extended breaks. In cinematography, however, the visual component is paramount. Therefore, when creating cinematic operas, it is crucial to consider all elements of synthesising screen and stage-musical arts.

G. Filkevych (2018, p.96) addressed this issue in the article "Dance and screen arts: starting and development of contacts" as follows: "It is a synthetic genre in which the dramatic plot, based on relatively equal principles of coexistence of dramatic action, singing, and dancing, is embodied by specific means of cinematography. Each of these components is an important structural element... This is called 'complex' dramaturgy". The above highlights why the screen adaptation of opera, compared to other film genres, is not as widespread. Critics and supporters of musical arts often believe that synthesising this genre with cinematography has exclusively adverse effects. At the same time, experts in the audiovisual arts tend to favour cinematic aspects, sometimes overlooking the uniqueness of the musical work.

Continuing to analyse this issue, it can be noted that filmmakers have not yet reached a consensus on how to effectively combine elements of different art forms (Chmil, Korablova and Bezruchko, 2024). There is no established rule on how to approach the adaptation of librettos for the screen. K. Stanislavska (2009, p.69), in the article "Opera on Screen: Aesthetic Features of Creation and Perception", aptly pointed out: "Screen adaptation is perhaps the most popular form of interaction between the stage original and the screen, yet this process is fraught with numerous difficulties... While in opera, music defines the development of the entire work in film. Conversely, the visual sphere determines the role and character of the music. This is the main contradiction filmmakers attempting this genre try to resolve". However, there are specific positive changes nonetheless. With each passing day, the popularity of cinematic operas is increasing, indicating a growing interest among audiences in the fusion of musical and visual arts.

It is essential to add that transforming stage action into audiovisual form requires another crucial aspect – creating an artistic image that meets the requirements of both art forms (Chmil, Korablova, Bezruchko and Zhukova, 2024). This involves striking a balance between cinematography's realism, attention to detail, theatrical extravagance, and grandeur. Makeup is an indispensable element in shaping artistic representation on stage and in cinema. K. Maliarchuk (2019, p.47) emphasised in her work "Features of Using Makeup in Ukrainian Theater Art" that theatrical leaders directed makeup art towards creating artistic images that reproduce realism.

Another challenge filmmakers face when adapting literary works into film is compressing a story that spans many

years or decades into a short timeframe. O. Dovbush (2015, p.123), in his article "Screenplay as a means of verbal visualization of a literary work", highlighted the following postulates: "The first thing that catches the attention of the future film director, who receives the screenplay in his hands, is the time limits of the film, similar to theatre where the limits are even more rigorous, as they do not allow for series. This often becomes a significant obstacle for filmmakers in interpreting the original source. Unlike literary works, the duration of a film is limited by time". Interpreting the thoughts of the author above, it can be noted that for an artist taking responsibility for creating an adaptation while adhering to the original plot and all its elements, maximum effort and skill are required to condense events spanning many years into one and a half to two hours, considering a full-length feature film. This task becomes even more challenging when adapting stage-musical productions, as the rhythm of operas differs significantly from that of films.

With the emergence of screen adaptations of artistic formats, there has been a decline in interest towards literature, painting, and theatrical performances. This prompted cultural figures to conclude combining different art forms could increase interest and "revitalise" literature and other art forms (Gavran, Stoian, Rohozha, Vilchynska and Pletsan, 2023).

Changes in the content of the source material during its adaptation for the screen have been observed throughout the history of cinematography. Cinema helps immerse audiences in the world of literary masterpieces belonging to drama and prose, created by great authors, as well as acquaint them with the works of contemporary writers. According to H. Khutorna (2023, p.167) in the work "A film

adaptation as a specific type of intersemiotic translation", "Screen adaptation as a type of intersemiotic translation is a complex phenomenon, and the final product – the film – is a synthesis of the language of cinema and verbal language, creating new possibilities for interpreting the meanings embedded in the original work". Therefore, it can be noted that during the adaptation of literary works or stage productions for the screen, a new artistic product emerges to convey specific information initially embedded by the authors. This becomes a separate creative work, yet considering the elements of the original, this product can be viewed as an adaptation. This allows humanity to explore art and enrich its spiritual world through an engaging method.

Conclusions

Thus, regarding the directorial decision to transfer a theatrical performance to the cinema screen, it can be concluded that the synthesis of arts is relevant and

justified in the modern world. However, to preserve the author's original intent, it is essential to carefully consider the details of the source material and make minimal changes to convey the author's style.

The interaction between stage and screen arts in the 21st century has become not only an experiment but possibly the only opportunity for society to preserve cultural heritage and foster spiritual development. However, it should be noted that theatre and cinematography are two different art forms with their histories, laws, and rules, an understanding that can only be gained through separate experiences of attending a play or watching a film. In the future, the development of audiovisual and stage arts as a unified whole is quite promising.

Therefore, film adaptation today is significant as one of the most effective ways to revive interest in literature, theatrical performances, and visual arts. Such new works will contribute to developing and enriching the spiritual and cultural level in many countries worldwide.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Абрамович, О. та Ліпатов, К., 2023. Сценічне та екранне мистецтва: форми інтеграції в сучасному соціокультурному середовищі. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 32, с.56-62. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281323>
- 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>
- Довбуш, О., 2015. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 17 (1), с.122-124.

- Журавльова, Т., 2020. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, [e-journal] 2-3, с.37-50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)
- Малярчук, К., 2019. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, [e-journal] 40, с.45-50. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172675>
- Станіславська, К., 2009. Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, с.67-72.
- Станіславська, К., 2017. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 21, с.90-93. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220980>
- Федоренко, В. та Суліма, Н., 2023. Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (2), с.213-223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289308>
- Фількевич, Г., 2018. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*, [e-journal] 22, с.94-100. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217053>
- Хуторна, Г., 2023. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, [e-journal] 60 (2), с.162-168. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.37>
- Цімох, Н., 2017. Еволюція жанрів екранних творів. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, [e-journal] 37, с.114-125. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155621>
- Черкашина-Губаренко, М., 2022. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, [e-journal] 18 (1), с.17-25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)
- Чміль, Г., Кораблєва, 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.
- Ширман, Р., Котляр, С. та Супрун-Живодрова, А., 2018. Семіотична концепція в кінематографії. *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., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.291-308. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>
- 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>
- 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. *Revista Convergências*, [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>

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>

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. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>

REFERENCES

Abramovych, O. and Lipatov, K., 2023. Stsenichne ta ekranne mystetstva: formy intehratsii v suchasnomu sotsiokulturnomu seredovyshchi [Stage and screen arts: forms of integration in the modern socio-cultural environment]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, [e-journal] 32, pp.56-62. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281323>

Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.291-308. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>

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>

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>

Cherkashyna-Hubarenko, M., 2022. Poetyka opernoho zhanru [Poetics of the Opera Genre]. *Artistic Culture. Topical Issues*, [e-journal] 18 (1), pp.17-25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)

Chmil, H., Korablova, N. and Bezruchko, O., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyshchi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: *Mystetstvovnavstvo. 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. *Revista Convergências*, [e-journal] 17 (33), pp.123-142. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.235>
- Dovbush, O., 2015. Kinostsenarii yak zasib verbalnoi vizualizatsii literaturnoho tvoriv [Screenplay as a means of verbal visualization of a literary work]. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 17 (1), pp.122-124.
- Fedorenko, V. and Sulima, N., 2023. Ekranizatsiia v suchasnomu audiovizualnomu vyrobnytstvi [Screen Adaptation in Modern Audiovisual Production]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (2), pp.213-223. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289308>
- Filkevych, H., 2018. Tanets ta ekranni mystetstva: zapochatkuvannia i rozvytok kontaktiv [Dance and screen arts: starting and development of contacts]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, [e-journal] 22, pp.94-100. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.22.2018.217053>
- 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 Popova, Ya., 2019. Rol kinematohrafi 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>
- Khutorna, H., 2023. Ekranizatsiia literaturnoho tvoriv yak osoblyvyi vyd intersemiotychnoho perekladu [A film adaptation as a specific type of intersemiotic translation]. *International Humanitarian University Herald. Philology*, [e-journal] 60 (2), pp.162-168. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.37>
- Maliarchuk, K., 2019. Osoblyvosti vykorystannia hrymu v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi [Peculiarities of makeup use in the ukrainian theatre art]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, [e-journal] 40, pp.45-50. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172675>
- 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>
- 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. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Shyman, R., Kotliar, S. and Suprun-Zhyvdrova, A., 2018. Semiotychnakontseptsiiavkinematohrafi [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>
- Stanislavska, K., 2009. Opera na ekrani: estetychni osoblyvosti stvorennia ta sprymannia [Opera on the screen: aesthetic features of creation and perception]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, pp.67-72.
- Stanislavska, K., 2017. Suchasni vydovyshchni zhanry stsenichno-ekrannoho pobutuvannia [Modern entertainment genres of scenic-screen existence]. *Academic Bulletin of Kyiv National*

Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, [e-journal] 21, pp.90-93. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220980>

Tsimokh, N., 2017. Evoliutsiia zhanriv ekrannykh tvoriv [The evolution of on-screen works]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, [e-journal] 37, pp.114-125. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155621>

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>

Zhuravlova, T., 2020. Ekranni interpretatsii opernoi klasyky [Screen Interpretations of Opera Classics]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, [e-journal] 2-3, pp.37-50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)

Received: 23.12.2024; Accepted: 12.03.2025;

The article was first published online: 13.06.2025

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ
В ПРОЦЕСІ ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ,
ОПЕР І ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ****Алла Медведєва^{1а}, Анастасія Бабич^{2а}**¹ кандидат мистецтвознавства, професор;

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

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: anastababich.18091975@gmail.com; ORCID: 0009-0003-5982-2690

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

Мета статті – дослідити взаємодію екранної та сценічної діяльності, вивчити вплив театральних вистав на кінематограф, виявити появу нових жанрів у кінематографії завдяки об'єднанню різних видів мистецтва та окреслити значення екранізації літературних творів. **Методологія дослідження.** Був застосований аналіз теоретичних матеріалів і наукових праць – для визначення впливу різних видів мистецтв один на одного, осмислення ролі перетворення літературного твору на екранний, характеристики нових мистецьких жанрів, що охоплює вивчення взаємозв'язків між різними мистецькими дисциплінами, а також впливу їх еволюції на формування нових творчих напрямів і стилів у сучасному мистецтві. Розкрито специфіку адаптації літературних творів до екранного формату, досліджено методи перенесення сюжету, персонажів та ідей з книжкового тексту на екран, а також проаналізовано вплив цього процесу на сприйняття твору глядачами і його інтерпретацію. За допомогою методу порівняння різних видів мистецтва схарактеризовано взаємодію між літературою, кіно, театром та іншими формами мистецтва, виявлено спільні риси та відмінності у способах виразності та впливу на аудиторію. Метод синтезу дав змогу з'ясувати особливості взаємодії різних мистецьких форм і виявити, як взаємодія між літературою, кіно, театром та іншими видами мистецтва сприяє створенню нових інтерпретаційних можливостей. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше проведено аналіз екранних творів і сценічних постановок як окремих видів культурної діяльності, вивчено змішування жанрів і появу кіноопери як нового виду сучасного мистецтва завдяки екранізації літературних творів. **Висновки.** Під час дослідження було проаналізовано не лише взаємодію кінематографа та сценічних видів мистецтва, але й виявлено взаємовплив театральних постановок на екранну діяльність. Досліджено, як естетика театального мистецтва впливає на знімання та монтаж кінематографічних картин. Крім того, окреслено роль екранізації літературних творів у розвитку кінематографа, її значення як способу перетворення словесного тексту на візуально-аудіовізуальний продукт і збагачення мистецького досвіду глядачів. **Ключові слова:** опера; екранізація; кіновистава; видовищність; екран; сцена



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332418

UDC 791.622:82-2]:316.775.4:159.937

**DRAMATURGY AS A CINEMATOGRAPHER'S TOOL
FOR REPRESENTING REALITY AND SIMULATING
AUDIENCE PERCEPTION****Hanna Chmil^{1a}, Ivan Linev^{2a}**

¹*Doctor of Science in Philosophy, Professor,
Academician of the National Academy of Arts of Ukraine;
e-mail: gannachmil@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6569-1066*

²*Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: lenev.2001@gmail.com; ORCID: 0009-0002-5970-8348*

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

Keywords:

audiovisual art;
drama;
mechanism;
reality;
audience perception;
conflict

Abstract

The purpose of the article. To analyse the role of drama in cinema and how it helps to create reality on the screen, convey deep feelings, and influence the audience's perception. Determine how technical means are used to create an emotional connection with the audience and how realism in cinematography is achieved through storylines and conflicts. **Research methodology.** The following methods were used: theoretical – analysis of television films and information sources; empirical – systematisation of one's own experience in short dramatic films; generalising – the impact of drama on cinema; and determining the interdependence of its mechanisms in modelling audience perception. **Scientific novelty.** For the first time, the key aspects of drama in the context of influence on cinematography were analysed. A detailed analysis of the interdependence of these mechanisms in the modelling of audience perception was carried out; with the help of a theoretical analysis of television films, cinematography tools were determined, influencing the reflection of reality and the formation of one's vision. A comparative study of dramaturgical approaches between cinema and other art forms (theatre, literature) was conducted. Classical aspects of the conflict are reinterpreted in light of modern technologies or societal changes. **Conclusions.** In the article, the key mechanisms of drama are revealed. With the help of the analysis of television films, its function in the cinema has been established. Elaborate tools that reflect reality in art and model audience perception. The role of the structural elements of drama in creating realism to the reflection and modification of reality has been objectively proven. The evolution of cinematography with the development of new technologies and changes in viewing habits is studied.

For citation:

Chmil, H. and Linev, I., 2025. Dramaturgy as a cinematographer's tool for representing reality and simulating audience perception. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 8 (1), pp.118-128.

© Hanna Chmil, Ivan Linev, 2025

Formulation of the problem

Today, the world's cinematography is sufficiently developed. Those films remain popular, in which the viewer forms his perception and reflection of reality through contradictions. However, in ordinary life, contradictory situations create specific problems. For dramaturgy, it is essential to be precisely interested in the reflection of an acute conflict. This is the main task of the artist – to aggravate the situation, to strengthen it precisely to get the desired result.

The ability to interact with the audience through the plot, dialogues, images, and conflict makes the emotional experience a key cinematography tool in depicting reality and modelling audience perception. The harmonious combination of these components creates a powerful mechanism of influence. Thanks to the main elements of the dramaturgy, the film is perceived as more than just a moving picture. She is inspired by life's realities, feelings and emotions. That is why it is essential to consider dramaturgy as a key cinematography tool.

Every day, people try to avoid conflict situations. And playwrights, on the contrary, constantly use it to excite, impress and forever remain in the hearts of the audience.

Analysis of recent research and publications

The ancient Greek poet and philosopher Sofokl (1989) revealed the inner world of a person, his aspirations, actions, readiness and ability to be responsible for them, to agree with social and divine attitudes. Dramaturgy in his works is manifested through dialogues, monologues, chorus and conflicts between characters. This is where our research begins.

French film critic and theorist A. Bazin (2004) pointed out the photographic nature of cinema and discussed the importance of realism in cinema in various aspects. The connection between cinema and theatre and painting was demonstrated in their works by O. Bezruchko, G. Pogrebnyak, N. Korableva, S. Oborska and H. Chmil (2024) and O. Bezruchko, I. Gavran, N. Korableva, S. Oborska and H. Chmil (2024).

In her works, N. Donchenko (2016) proved that the logical sequence of actions and dialogues determines how the viewer perceives the plot and substantiates the significance of the script. The semiotic concept in audiovisual art was studied by R. Shyrman, S. Kotliar and A. Suprun-Zhyvodorova (2018).

The features of the embodiment of the director's idea in modern audiovisual art were studied by H. Chmil and M. Vitoshkin (2024). Ideological concepts in screen arts were studied by O. Bezruchko, I. Gavran, O. Hrabarchuk, N. Kostyuk, H. Kot (2020) and I. Gavran, O. Levchenko, O. Pasichnyk (2021).

Bondarets, V. Humenchuk and V. Petryk (2024) were engaged in scientific research on combining visual art and musical expressiveness. The interaction of screen art and science was studied by O. Bezruchko and O. Fedorova (2024).

D. Huron (2006) described the use of means of influence on the emotional flow of the viewer in his book. The phenomenon of homo villicus in cinema was described in detail by H. Chmil, N. Korablova, O. Bezruchko (2024) and H. Chmil, N. Korablova O. Bezruchko and N. Zhukova (2024). Visual practices of human creativity in postmodern screen culture were described by I. Gavran, S. Stoian, M. Rohozha, I. Vilchynska, and H. Pletsan (2023).

The transformation of the genre system of cinematography was studied by scientist V. Demeshchenko (2023). O. Bezruchko (2024) described Kh. Batalina's thorough research into children's images in works of audiovisual art in the horror genre. The researcher of cinematographic genres, O. Moskalenko-Vysotska (2020), proved that due to genre, films acquire a special type of artistic form and drama.

The evolution of the cinema genre, the change and acquisition of new forms and means of artistic expression were meaningfully revealed by scientists Z. Alforova (2020), Z. Alforova, S. Marchenko, Y. Shevchuk, S. Kotlyar, and S. Honcharuk (2021).

The purpose of the article. To study the indicated problems, it is necessary to analyse the key aspects of drama through which it models the audience's perception, to determine their direct influence on the reflection of reality, and to establish the role of conflict in modelling the cognition of reality. It is essential to prove that dramaturgy is a powerful tool that allows you to create impressive films without time or space – they are meant to live for centuries.

The main research material

The ancient Greek poet Sofokl claimed that "drama is a way to feel the soul and touch the essence of being" (Pidlisna, 2004, p.13). It was he who changed the ancient stage production, and to be more precise, improved dramatic actions and demonstrated in his works the confrontation of heroes with internal conflicts. Sofokl transformed tragedy from a lyrical work into his drama. This makes the characters more realistic and engaging for the audience, and the author's style is unique.

A clear example of creating a conflict to model audience perception is the tragedy

"Antigone". Dramaturgy in the works of Sofokl manifests itself precisely through dialogues, monologues, chorus and conflicts between characters. Its climax occurs in the scenes of the conflict between Antigone and Creon, where the girl defends her right to bury her brother according to the laws of the gods while the Theban king stands on the side of state laws. Antigone's monologues convey deep feelings and moral contradictions: "I will consider it a good thing to die early... therefore, I do not see anything sad in this fate for myself, but if I had left my mother's son unburied, it would have been sadder, for I do not mourn death" (Sofokl, 1989, p.16). The chorus in the tragedy comments on the characters' actions, reflecting public opinion and deepening the dramatic tension. He often reflects on God's laws, fate and justice: "Zeus, your authority and power cannot be overcome by human audacity, nor by the power of sleep, nor by the unchanging and tireless course of the divine moons" (Sofokl, 1989, p.23). Dramaturgy is also revealed through the fate of Haemon, son of Creon, who commits suicide due to the death of his bride Antigone. This strengthens the tragedy and shows the consequences of the king's cruelty and stubbornness: "No, it won't be like that, and don't expect it, not only will she not die before my eyes, but you won't see me anymore!" (Sofokl, 1989, p.27). All these elements demonstrate Sofokl's skill in creating tension, revealing internal conflicts and conveying the characters' tragic fate. Thus, it reflects the reality of the storyline and improves the audience's perception.

So, the statement that drama, first, is a vivid reflection of reality originates in the distant era of Antiquity, when there was no such art as cinema. However, the mechanism of influence on the audi-

ence's perception was already emerging. And it was the cinematography that later masterfully revealed and diversified it.

In the 21st century, drama influences the reflection of reality and human perception. In ordinary life, people face conflict situations daily and try to avoid them. This is a regularity. In cinematography, on the contrary, it is a conflict that makes drama a key tool in modelling audience perception. Scientists K. Hrubyh and A. Hychka (2020, p.22) emphasise this in their study "Dramatic conflict: action-counteraction". The birth of contradictions occurs due to the impact of the key mechanisms of drama on the cinematography: "The strongest possible conflict between the characters must be born on the screen. The more complicated the situation, the more the audience will want to watch the events".

Firstly, by creating a sense of realism. Dramaturgy helps to shape it even in a fictional world. As in a literary work, this is achieved through a realistic scenario, characters, dialogues and events that reflect life situations and emotions.

Realism in cinema creates a sense of vitality and authenticity. Scientific studies prove that it helps the viewer to feel and empathise more deeply with the events on the screen. The famous French film critic A. Bazin provided the theoretical basis for the "new cinema" of the 1950s and 1960s. A collection of his articles, "What is cinema?" (2004), demonstrates the connection of cinematography with theatre and painting, strengthens the social aspect in films, and draws attention to neorealism and the aesthetics of reality. A. Bazin discusses the importance of realism in cinema and its ability to reflect reality. He sees films as art that can capture real life using techniques such as framing and depth of focus. That is why A. Bazin is

considered the founder of the ontological principle in cinema. Recognising its original property, the theorist points to the photographic nature of motion pictures. A. Bazin (2004, p.137) believed that the automatism of the photographic image led to a complete revolution in the psychology of the visible image. His definition of the essence of cinema is close to equating the film image with reality: "Only a lens can give us such an image of an object, which can release from the depths of our subconscious the repressed need to replace the object not even with a copy, but with this object itself, but freed from the power of derivative circumstances."

For A. Bazin, the following point was essential: the technique should preserve the depicted nature's uncertainty and richness of meaning. His theory contributed to the development of realistic tendencies in cinema.

Reflecting on the evolution of film language and its change with the advent of sound, A. Bazin (2004, p.174) states that "the values of silent cinema are also preserved in sound cinema, they do not differ radically, however, from the very beginning there was an opposition of two tendencies – one of them is demonstrated by directors who believe in imagery, the other by those who believe in reality".

The following important aspect that makes a movie exciting and memorable is the very structure of the script. And at this moment, drama plays an important role. It helps define the film's structure, including individual scenes, plot twists, and the development of events and characters. In turn, the logical sequence of actions and dialogues determines how the viewer perceives the plot.

N. Donchenko (2016, p.176) was engaged in the research into this issue. In her work "The creative process of writing

a literary scenario of various theatrical forms", she proves that the script's structure conceptually determines the schematic and sequential development of the action and ensures the success of any stage work. In her work, the scientist emphasises that the script is a dramatic structure that determines the content, form, genre and stylistic solution of the stage work: "It is a detailed description of the verbal action based on which the future stage work is created".

The script's structure, especially in cinematography, reflects professional dramaturgy's primary laws and principles. Therefore, the author must possess various skills and abilities to master his creation.

Dramaturgy helps directors and actors to understand the emotional background of story scenes correctly. It determines when to use tension, sound effects, and visual symbols. All of this creates a specific emotional context for the work. The appropriate choice of dramaturgy techniques directly affects the audience's perception.

Bondarets, V. Humenchuk and V. Petryk (2024, p.80) were engaged in scientific research on the combination of visual art and musical expressiveness when sound and image work together, creating a vast space for the emotional experiences of the viewer. The conclusions are presented in the article "Harmony and dissonance: an analysis of the use of musical accompaniment to enhance emotional impact in modern cinema". The authors prove that music in movies affects the feelings and emotional state of the viewer and feels the emotional tension of the characters: "Creating a musical accompaniment for a movie is a sophisticated art that requires not only compositional talent but also a deep understanding of visual content and its emotional impact on the viewer".

D. Huron (2006, p.44), in the book "Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation" also notes that in the cinema, composers and directors use music to subtly control the emotional flow of the viewer, "often resorting to subtle musical turns to direct or change the emotional resonance of the scene". The sound engineer must create a new sound by combining various technological techniques and realistic sounds. This principle is revealed in the scientific work of V. Skurativskiy and V. Andriienko (2023, p.208), "Specifics of Sound Effects in Feature Films": "In order to effectively influence the perception of the audience, the sound engineer must have a refined ear, a developed taste, and also know well all the technological techniques for creating new sounds, ways of combining them with realistic sounds".

The emotional context of the film is enhanced by the creation of appropriate characters with whom one can empathise, feel frank sympathy or antipathy, and react to dramatic changes. This is the principle of audience perception modelling, which helps to understand how cinema affects viewers and what factors shape their reaction to a particular film.

Appropriate techniques are also used to create mood and atmosphere: lighting, colours, camera angles, and composition. Warm, soft light can cause a feeling of peace and comfort, and cold and harsh – tension and anxiety. Orange and pink create emotional warmth, while blue and purple represent distance and mystery (Bezruchko and Manuliak, 2019). The height and angle from which the scene is shot also affect the viewer's mood. A low angle can make a character more powerful, while a high angle can make one vulnerable.

All these mechanisms model the audience's perception and enhance the drama through visual means.

Playwriting often combines different styles, techniques and genres to create a new, unique experience for the audience. With the development of cinema, its genre system has been transformed. This topic was covered in detail by V. Demeshchenko (2023) in the article "Peculiarities of genre formation in 21st century cinematography". The scientist investigated the specifics of the formation of traditional film genres, considered the theoretical problems of the development of the genre, its transformation, and the formation of new hybrid forms, which is a logical and continuous process that continues and undergoes artistic and artistic influences in the 21st century: "There cannot be a single system of subordination of forms of thinking, and at the same time, when talking about the systematisation of genres, it is necessary to take into account their mobility, as one of the forms of artistic thinking".

Researcher of cinema genres O. Moskalenko-Vysotska (2020, p.298), in her work "Substitution of genre and style in the Ukrainian film adaptation", proves that due to genre, films, like other works of art, acquire a special type of artistic form that unfolds over time and actively affects the viewer: "Among other problems of transferring a work to another art form, problems of genre and style occupy a prominent place. This also applies to the problems of screened works. The peculiarity of their position lies in the lack of a unified approach among film practitioners and theorists in matters of genre and stylistic correspondence between the ratio of the film and the literary primary source".

Modern Ukrainian art is beyond time and space. Accordingly, the genre constantly evolves and takes on new forms. Z. Alforova (2020, p.215) proves this in

the scientific study "New" Ukrainian cinema in the context of modern audiovisual art": "Cinematographic types, genres and artistic forms no longer have clear boundaries either, they rapidly hybridise, become procedural (which makes their structure close to computer games) and are increasingly abandoning their traditional means of artistic expression".

Conclusions

Dramaturgy plays a key role in forming a cinematographic work because it is through it that the organisation of the narrative structure takes place, which affects the audience's perception. Her techniques allow directors and screenwriters to focus on specific aspects of reality, forming a unique vision of events.

The use of drama in cinematography allows you to manipulate the emotions and attention of the viewer effectively. Through the composition of the plot, the construction of conflicts, the development of characters, and other elements, artists create the audience's perception, causing emotional and intellectual reactions.

Cinematography, based on the principles of drama, not only conveys reality but also interprets it. It helps to create various images that allow viewers to perceive familiar phenomena in a new way, subjecting them to a deep understanding.

In modern cinematography, there is a constant development and adaptation of dramaturgical techniques in accordance with changes in society and the improvement of technologies. This evolution contributes to the creation of new audiovisual forms, allowing us to model the audience's perception even more effectively and reflect life's complex realities.

Understanding drama as a tool of cinematography opens new possibilities

for artists in the process of creating films. This allows a more conscious approach to creativity, considering the audience's needs and expectations, thereby contributing to the successful achievement of artistic and commercial goals.

Therefore, drama acts not only as a tool for creating an audiovisual work but also as a means of influencing the viewer. This is what allows cinematography to effectively reflect reality and shape the audience's perception of this reality.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Алфьорова, З., 2020. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (2), с.213-221. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217646>
- 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>
- Безручко, О. та Федорова, О., 2024. Взаємодія мистецтва й науки в осягненні законів всесвіту: аналіз фільму «Тенет» Крістофера Нолана. *Культурологічна думка*, [e-journal] 26 (2), с.151-161. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.151-161>
- Бондарець, Н., Гуменчук, В. та Петрик, В., 2024. Гармонія та дисонанс: аналіз використання музичного супроводу для підсилення емоційного впливу у сучасному кінематографі. *Молодь і ринок*, [e-journal] 5 (225), с.77-82. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.305426>
- Грубич, К. та Гичка, А., 2020. Драматичний конфлікт: дія-протидія. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202650>
- Демещенко, В.В., 2023. Особливості формування жанру в кіномистецтві XXI століття. *Культурологічна думка*, [e-journal] 23, с.55-67. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.55-67>
- Донченко, Н.П., 2016. Творчий процес створення літературного сценарію різноманітних театралізованих форм. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 37, с.174-181.
- Москаленко-Висоцька, О.М., 2020. Субституція жанру і стилю в українській екранізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, [e-journal] 2, с.296-300. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220606>
- Підлісна, Г.Н., 2004. *Антична література для всіх і кожного*. 2-ге вид. Київ: Техніка.
- Скуратівський, В. та Андрієнко, В., 2023. Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (2), с.204-212. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307>
- Софокл, 1989. *Трагедії*. Київ: Дніпро.
- Чміль, Г.П., Корабльова, Н.С. та Безручко, О.В., 2024. Номо villicus у сучасному екранному середовищі. В: *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т.10, с.214-240.

- 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>
- Alforova, Z., Marchenko, S., Shevchuk, Y., Kotlyar, S. and Honcharuk, S., 2021. Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014-2019). *Linguistics and Culture Review*, [e-journal] 5 (S2), pp.274-283. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1345>
- Bazin, A., 2004. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, Vol.I.
- Bezruchko, O., 2024. In-depth Study of Children's Images in Works of Audiovisual Art in the Genre of Horror. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.155-165. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302777>
- 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.
- 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. 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*, [e-journal] 7 (2), pp.275-287. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319000>
- 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>
- 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>
- Huron, D., 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.

REFERENCES

- Alforova, Z., 2020. "Nove" ukrainske kino v konteksti suchasnoho audiovizualnoho mystetstva ["New" Ukrainian Cinema in the Context of Contemporary Audiovisual Art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.213-221. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217646>
- Alforova, Z., Marchenko, S., Shevchuk, Y., Kotlyar, S. and Honcharuk, S., 2021. Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014-2019). *Linguistics and Culture Review*, [e-journal] 5 (S2), pp.274-283. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1345>
- Bazin, A., 2004. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, Vol.I.

Bezruchko, O. and Fedorova, O., 2024. Vzaïemodiïa mystetstva y nauky v osïahnneni zakoniv vsesvitu: analiz filmu "Tenet" Kristofera Nolana [The interaction of art and science in understanding the laws of the universe: an analysis of the film "Tenet" by Christopher Nolan]. *The Culturology Ideas*, [e-journal] 26 (2), pp.151-161. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.151-161>

Bezruchko, O. and Manuliak, A.-N., 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., 2024. In-depth Study of Children's Images in Works of Audiovisual Art in the Genre of Horror. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.155-165. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302777>

Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. and Kot, H., 2020. Ideological concepts in the cinematography of the interwar period. *ASTRA Salvensis*, 1, pp.669-690.

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>

Bondarets, N., Humenchuk, V. and Petryk, V., 2024. Harmoniia ta dysonans: analiz vykorystannia muzychnoho suprovodu dlia pidsylennia emotsiinoho vplyvu u suchasnomu kinematohrafii [Harmony and dissonance: an analysis of the use of musical accompaniment to enhance emotional impact in modern cinema]. *Youth & market*, [e-journal] 5 (225), pp.77-82. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.305426>

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*, [e-journal] 7 (2), pp.275-287. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319000>

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, 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, pp.55-67. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.55-67>

Donchenko, N.P., 2016. Tvorchyi protses stvorennia literaturnoho stsensariiu riznomanitnykh teatralizovanykh form [The creative process of writing a literary scenario of various theatrical forms]. *Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 37, pp.174-181.

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>

- 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>
- Hrubych, K. and Hychka, A., 2020. Dramatychnyi konflikt: diia-protydiia [Dramatic Conflict: Action-counteraction]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.20-28. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202650>
- Huron, D., 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Moskalenko-Vysotska, O.M., 2020. Substytutsiia zhanru i stylu v ukrainskii ekranizatsii [Substitution of genre and style in the Ukrainian film adaptation]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, [e-journal] 2, pp.296-300. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220606>
- Pidlisna, H.N., 2004. *Antychna literatura dlia vsikh i kozhnoho* [Ancient literature for everyone]. 2nd ed. Kyiv: Tekhnika.
- Shyrman, R., Kotliar, S. and Suprun-Zhyvodrova, A., 2018. Semiotychna kontseptsiiia v kinematohrafi [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>
- Skurativskiy, V. and Andriienko, V., 2023. Spetsyfika zvukovykh efektyv v ihrovomu kino [Specifics of Sound Effects in Feature Films]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (2), pp.204-212. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289307>
- Sofokl, 1989. *Trahedii* [Tragedies]. Kyiv: Dnipro.

Received: 27.12.2024; Accepted: 01.05.2025;
The article was first published online: 13.06.2025

ДРАМАТУРГІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ КІНЕМАТОГРАФА У ВІДОБРАЖЕННІ РЕАЛЬНОСТІ ТА МОДЕЛЮВАННІ ГЛЯДАЦЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ

Ганна Чміль^{1а}, Іван Ліньов^{2а}

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

²магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: lenev.2001@gmail.com; ORCID: 0009-0002-5970-8348

^аКиївський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати роль драматургії у кінематографі, зокрема в процесі створення реальності на екрані, передавання глибоких почуттів і впливу на сприйняття глядачів. Визначити особливості використання технічних засобів для створення емоційного зв'язку з аудиторією, а також дослідити можливості сюжетних ліній і конфліктів у досягненні реалістичності в кінематографічному мистецтві. **Методологія дослідження.** У статті застосовано такі методи: теоретичний – для аналізу телевізійних фільмів, інформаційних джерел; емпіричний – для систематизації власного досвіду в короткометражних кінофільмах драматичного характеру; узагальнення – для виявлення впливу драматургії на кінематограф у цілому, визначення взаємозалежності її механізмів у моделюванні глядацького сприйняття. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано ключові аспекти драматургії в контексті впливу на кінематограф, проведено детальний аналіз взаємозалежності цих механізмів у моделюванні глядацького сприйняття, за допомогою теоретичного аналізу телевізійних фільмів визначено інструменти кіномистецтва, які впливають на відображення реальності та формування власного бачення. Проведено порівняльний аналіз драматургічних підходів між кіно та іншими формами мистецтва (театром, літературою). Переосмислено класичні аспекти конфлікту в контексті сучасних технологій або змін у суспільстві. **Висновки.** У статті розкрито ключові механізми драматургії. За допомогою аналізу телевізійних фільмів встановлено її функцію в кінематографі. Детально опрацьовано інструменти, які відображають реальність у мистецтві та моделюють глядацьке сприйняття. Предметно доведено роль структурних елементів драматургії щодо створення реалістичності відображення та модифікації дійсності. Досліджено еволюцію кінематографа з огляду на розвиток нових технологій і зміни глядацьких звичок.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво; драматургія; механізм; реальність; глядацьке сприйняття; конфлікт



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

DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332423

**МАГІСТЕРСЬКИЙ ФОТОМИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ
«ДІВИЧ-ВЕЧІР»**

Михайло Чернічкін^{1а}, Наталія Балан^{2а}

¹заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно-, телемистецтва;
e-mail: mihajlocernickin@gmail.com; ORCID: 0009-0005-1304-3944

²магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;
e-mail: natalia99balan@gmail.com;

^аКиївський університет культури, Київ, Україна

**MASTER'S PHOTO ART PROJECT
HEN PARTY**

Mykhailo Chernichkin^{1а}, Nataliia Balan^{2а}

¹Honoured Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Cinema and Television Arts;
e-mail: mihajlocernickin@gmail.com; ORCID: 0009-0005-1304-3944

²Master of Audiovisual Arts and Production;
e-mail: natalia99balan@gmail.com;

^аKyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Авторський задум магістерського фотомистецького проєкту «Дівич-вечір» виник з бажання зберегти і відтворити красу та велич українських весільних обрядів через об'єктив фотокамери. Ця фотографічна серія, зроблена у селах Горошова, Вільхівці та Кривче на Тернопільщині, акцентує на етнічному одязі та головних уборах наречених, які стали символом їхньої культури та традицій.

Фотографії у межах проєкту демонструють не лише зовнішню красу та елегантність етнічного одягу, але й відтворюють глибокі емоції та сили, що приховані в кожному кроці цих вінкоплетінь, стають своєрідним свідченням багатогранності та краси української етнічної спадщини, де кожна деталь має своє значення та власну історію.

Фотографії вражають своєю красою та вишуканістю етнічного одягу, який відображає традиції і культуру місцевого народу. Особлива увага приділяється головному убору – вінку, який відіграє важливу роль у весільних обрядах та символізує чистоту, красу та добробут.

Проєкт спрямований на розкриття культурної спадщини та традицій українського народу через об'єктив фотокамери. Він передає глибокий сенс і значення кожної деталі, що відображає ідентичність та унікальність української культури.

Проєкт «Дівич-вечір» є тематичним продовженням публікації Г. Чміль та О. Сидоренко (2024) «Репрезентація феномену сакральності острова Хортиця та козацької культури засобами кіно та фотомистецтва» та серії робіт О. Безручка та В. Бардина: «Магістерський фотомистецький проєкт "Етнічна мова сакрального"» (2021d), «Представлення бойківського етносу через створення документального кіно» (2021c), «ЗМІ як один із інструментів збереження пам'яток сакрального мистецтва Бойківщини» (2021b), «Бойківська архітектура в екранізації повісті М. Гоголя "Вій"» (2021a), «Бойківська сакральна культура на кіноекрані» (2022a), «Фільм Валерія Гузика "Бойки" як важливий елемент збереження бойківського етносу» (2022c), «Предметне середовище культових споруд Бойківщини у контексті висвітлення в екранних мистецтвах» (2022b), «Презентування сакральної спадщини бойків засобами аудіовізуального мистецтва» (2022d); О. Безручка та А. Анісімової «Магістерський фотомистецький проєкт "Древній Самбір у сучасних світлинах"» (2024a) та «Матеріальна культурна спадщина в сучасному аудіовізуальному дискурсі: стародавній Самбір» (2024b).

Специфіку використання костюмів в аудіовізуальному мистецтві дослідили О. Безручко, І. Гавран, Н. Корабльова та Г. Чміль (Bezruchko et al., 2024) «Сценічний костюм як важливий елемент предметного середовища в кіно і театрі»; Г. Чміль, Н. Корабльова та О. Безручко (2024) «Homo villicus у сучасному екранному середовищі»; Г. Чміль, Н. Корабльова, О. Безручко та Н. Жукова (Chmil et al., 2024) «Homo villicus у кіносередовищі: виправданість і межі показника». Важливість показу національних міфічних символів та образів у модерновому аудіовізуальному мистецтві показали В. Запорожченко та М. Іщенко (Zaporozhchenko and Ishchenko, 2024), О. Безручко та Н. Степаненко (Bezruchko and Stepanenko, 2024).

Етнічний образ української жінки був висвітлений у таких фотомистецьких проєктах: І. Гавран, С. Котляр та І. Заспа (2021) «Магістерський фотомистецький проєкт "Український Ренесанс". Частина 1: "Українка з перлинною сережкою. Слідами Яна Вермеєра"»; С. Котляр та І. Заспа (2021) «Магістерський фотомистецький

проект "Український Ренесанс". Частина 2: "Мавка Офелія"; І. Заспа та О. Безручко (Zaspa and Bezruchko, 2021) «Фотомистецький проєкт "Жіночий багатокомпонентний асоціативний образ "Цвіт папороті". Частина 1"»; І. Заспа та О. Безручко (Zaspa and Bezruchko, 2022), «Фотомистецький проєкт "Жіночий багатокомпонентний асоціативний образ "Цвіт папороті". Частина 2"»; І. Заспа (Zaspa, 2023) «Фотомистецький проєкт "Образ вільної України "Шлях відродження"».

Ключові слова: фотомистецтво; весільна обрядовість; етапи; порівняння; символіка; атрибут; весільні обряди; дівич-вечір; екранізація; фотоісторія; автентичність; вінкоплетіння (заплетення)

Фотограф проєкту – Наталія Балан,
e-mail: natalia99balan@gmail.com

Фото №1



«Сльози радості в обіймах мами» з магістерського фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

35 мм | F/3.2 | ISO 100 | 1/1600 c

Фото №1 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: денне світло.

Фото №2



**«Зустріч з вінчальною мамою» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

35 мм | F/1.6 | ISO 100 | 1/1250 c

Фото №2 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: денне світло.

Фото №3



**«Поклін нареченого перед нареченою» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

35 мм | F/1.4 | ISO 100 | 1/1000 c

Фото №3 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: денне світло.

Фото №4



**«Сплетення кохання» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

135

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

35 мм | F/2.2 | ISO 1250 | 1/250 c

Фото №4 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: штучне світло.

Фото №5



**«Слізьми до щастя» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

Камера / Об'єктив
Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:
35 мм | F/2.5 | ISO 1250 | 1/160 c

**Фото №5 редагування
за допомогою Adobe Photoshop:**

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема
Джерело світла: штучне світло.

Фото №6



**«Вічність у руках: вінчальне плетіння зі старовинного прядива»
з магістерського фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

137

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

35 мм | F/2.5 | ISO 1250 | 1/160 c

Фото №6 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: штучне світло.

Фото №7



**«Відтепер разом» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

35 мм | F/1.8 | ISO 160 | 1/250 c

Фото №7 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: денне світло.

Фото №8



**«Усміхнена душа нареченої» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

139

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

26 мм | F/4 | ISO 640 | 1/160 c

Фото №8 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: штучне світло.

Фото №9



**«Виткана краса №1» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

22 мм | F/4 | ISO 100 | 1/160 c

Фото №9 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: денне світло.

Фото №10



**«Виткана краса №2» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

141

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

39 мм | F/5 | ISO 640 | 1/50 c

Фото №10 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: штучне світло.

Фото №11



**«Дотик традиції» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»**

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

30 мм | F/4.5 | ISO 640 | 1/40 с

Фото №11 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: штучне світло.

Фото №12



«Материнська турбота» з магістерського
фотомистецького проєкту «Дівич-вечір»

Камера / Об'єктив

Sony Alpha A7 III/ Sony FE 28-70 mm
f/3.5-5.6 OSS SEL2870

Параметри:

23 мм | F/3.5 | ISO 640 | 1/30 с

Фото №12 редагування

за допомогою Adobe Photoshop:

- Редагування яскравості та тіньових зон.
- Кольорокорекція.

Світлова схема

Джерело світла: штучне світло.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О. та Анісімова, А., 2024а. Магістерський фотомистецький проєкт «Древній Самбір у сучасних світлинах». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 7 (2), с.340-362. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319019>
- Безручко, О. та Анісімова, А., 2024b. 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>
- Безручко, О. та Бардин, В., 2022а. Бойківська сакральна культура на кіноекрані. В: *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. IV Міжнародна науково-практична конференція. Київ, Україна, 23-24 березня 2022 р. Київ: Київський університет культури, Ч.1, с.24-26.
- Безручко, О. та Бардин, В., 2022b. Предметне середовище культових споруд Бойківщини у контексті висвітлення в екранних мистецтвах. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, [e-journal] 46, с.191-197. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258793>
- Безручко, О. та Бардин, В., 2022с. Фільм Валерія Гузика «Бойки» як важливий елемент збереження бойківського етносу. В: *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Матеріали міжнародної наукової конференції. Харків, Україна, 17-18 листопада 2022 р. Харків: Харківська державна академія культури, с.281-282.
- Гавран, І., Котляр, С. та Заспа, І., 2021. Магістерський фотомистецький проєкт «Український Ренесанс». Частина 1: «Українка з перлинною сережкою. Слідами Яна Вермеєра». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (1), с.133-151. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235102>
- Котляр, С. та Заспа, І., 2021. Магістерський фотомистецький проєкт «Український Ренесанс». Частина 2: «Мавка Офелія». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (1), с.152-174. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235103>
- Чміль, Г. та Сидоренко, О., 2024. Репрезентація феномену сакральності острова Хортиця та козацької культури засобами кіно та фотомистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 7 (1), с.143-154. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302776>
- Чміль, Г., Корабльова, Н. та Безручко, О., 2024. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. В: О. В. Безручко, ред. *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Т.10, с.214-240.
- Bardyn, V. and Bezruchko, O., 2021a. Architecture of Boikivshchyna in the Film Adaptation of M. Hohoľ's Novella "Vii". В: *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. Матеріали VI круглого столу. Київ, Україна, 5 квітня 2021 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.35-38.
- Bardyn, V. and Bezruchko, O., 2021b. Mass Media as One of the Instruments of Preservation of Sacred Art Monuments of Boikivshchyna. В: *Освітні виклики соціокультурної сфери. Імплементация європейських цінностей в аудіовізуальній культурі*. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, Україна, 25 жовтня 2021 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Ч.2, с.69-72.

- Bardyn, V. and Bezruchko, O., 2021c. Representation of the Boyko Etnos through Documentary FilmMaking. В: *Український кінематограф у світовому контексті*. Матеріали VI круглого столу. Київ, Україна, 15 листопада 2021 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с.35-39.
- Bezruchko, O. and Bardyn, V., 2021d. Master's Photo Art Project 'Ethnic Language of the Sacred'. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.297-304. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248780>
- Bezruchko, O. and Bardyn, V., 2022d. Presentation of the Sacred Heritage of Boikos by Means of Audiovisual Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.38-45. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.256950>
- 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., 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*, [online] 12. Available at: <<https://www.iscap.pt/cei/e-rei/n12/Artigo%2003.pdf>> [Accessed 31 May 2024].
- 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>
- Zaporozhchenko, V. and Ishchenko, M., 2024. National Myths and Symbols in Modern Ukrainian Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.31-41. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302757>
- Zaspa, I. and Bezruchko, O., 2021. Photo Art Project 'Female Multi-Component Associative Image "Fern Blossom"'. Part 1. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.286-296. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248776>
- Zaspa, I. and Bezruchko, O., 2022. Photo Art Project "Female Multi-Component Associative Image 'Fern flower'". Part 2. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.77-87. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257182>
- Zaspa, I., 2023. Photo Art Project "The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'". *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.118-140. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279259>

REFERENCES

- Bardyn, V. and Bezruchko, O., 2021a. Architecture of Boikivshchyna in the Film Adaptation of M. Hohols Novella "Vii". In: *Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo* [Audiovisual Art and Production]. Proceedings of the VI Round Table. Kyiv, Ukraine, April 5, 2021. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, pp.35-38.
- Bardyn, V. and Bezruchko, O., 2021b. Mass Media as One of the Instruments of Preservation of Sacred Art Monuments of Boikivshchyna. In: *Osvitni vyklyky sotsiokulturnoi sfery. Implementatsiia yevropeyskykh tsinnosti v audiovizualnii kulturi* [Educational Challenges of the Socio-Cultural Sphere. Implementation of European Values in Audiovisual Culture]. Materials of the II International Scientific and Practical Conference. Kyiv, Ukraine, October 25, 2021. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Part 2, pp.69-72.

Bardyn, V. and Bezruchko, O., 2021c. Representation of the Boyko Ethnos through Documentary FilmMaking. In: *Ukrainskyi kinematohraf u svitovomu konteksti* [Ukrainian Cinema in the World Context]. Materials of the VI Round Table. Kyiv, Ukraine, November 15, 2021. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, pp.35-39.

Bezruchko, O. and Anisimova, A., 2024a. Mahisterskyi fotomystetskyi proiekt "Drevnii Sambir u suchasnykh svitlynakh" [Master's Photo Art Project "Ancient Sambir in Modern Photographs"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (2), pp.340-362. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319019>

Bezruchko, O. and Anisimova, A., 2024b. 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 Bardyn, V., 2021d. Master's Photo Art Project 'Ethnic Language of the Sacred'. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.297-304. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248780>

Bezruchko, O. and Bardyn, V., 2022a. Boikivska sakralna kultura na kinoekrani [Boykiv sacred culture on the movie screen]. In: *Ukraina u svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: kultura, ekonomika, suspilstvo* [Ukraine in world globalization processes: culture, economy, society]. IV International scientific and practical conference. Kyiv, Ukraine, March 23-24, 2022. Kyiv: Kyiv University of Culture, Part 1, pp.24-26.

Bezruchko, O. and Bardyn, V., 2022b. Predmetne seredovyshe kultovykh sporud Boikivshchyny u konteksti vysvitlennia v ekrannykh mystetstvakh [Subject environment of cult buildings of boykos region in screen arts]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, [e-journal] 46, pp.191-197. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258793>

Bezruchko, O. and Bardyn, V., 2022c. Film Valerii Huzyka "Boiky" yak vazhlyvyi element zberezhenia boikivskoho etnosu [Valery Guzyk's film "Boyki" as an important element of preserving the Boyki ethnos]. In: *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku* [Cultural studies and social communications: innovation strategies of development]. Proceedings of the International Scientific Conference, November 17-18, 2022. Kharkiv State Academy of Culture, pp.281-282.

Bezruchko, O. and Bardyn, V., 2022d. Presentation of the Sacred Heritage of Boikos by Means of Audiovisual Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.38-45. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.256950>

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., 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*, [online] 12. Available at: <<https://www.iscap.pt/cei/e-rei/n12/Artigo%2003.pdf>> [Accessed 31 May 2024].

Chmil, H. and Sydorenko, O., 2024. Reprezentatsiia fenomenu sakralnosti ostrova Khortytsia ta kozatskoi kultury zasobamy kino ta fotomystetstva [Representation of the Sacredness Phenomenon of Khortytsia Island and Cossack Culture by Means of Cinema and Photography]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.143-154. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302776>

Chmil, H., Korablova, N. and Bezruchko, O., 2024. Homo villicus u suchasnomu ekrannomu seredovyschi [Homo villicus in the modern screen environment]. In: O. V. Bezruchko, ed. *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>

Havran, I., Kotliar, S. and Zasp, I., 2021. Mahisterskyi fotomystetskyi proiekt "Ukrainskyi Renesans". Chastyna 1: "Ukrainka z perlynnoi serezhkoiu. Slidamy Yana Vermeiera" [Master's Art Photo Project "Ukrainian Renaissance". Part 1: "Ukrainian Girl with a Pearl Earring. In the Footsteps of Jan Vermeer"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.133-151. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235102>

Kotliar, S. and Zasp, I., 2021. Mahisterskyi fotomystetskyi proiekt "Ukrainskyi Renesans". Chastyna 2: "Mavka Ofeliia" [Master's Art Photo Project "Ukrainian Renaissance". Part 2: "Mavka Ofeliia"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.152-174. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235103>

Zaporozhchenko, V. and Ishchenko, M., 2024. National Myths and Symbols in Modern Ukrainian Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.31-41. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302757>

Zasp, I. and Bezruchko, O., 2021. Photo Art Project 'Female Multi-Component Associative Image "Fern Blossom"'. Part 1. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.286-296. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248776>

Zasp, I. and Bezruchko, O., 2022. Photo Art Project "Female Multi-Component Associative Image 'Fern flower'". Part 2. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.77-87. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257182>

Zasp, I., 2023. Photo Art Project "The Image of Free Ukraine 'The Way of Revival'". *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (1), pp.118-140. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279259>

Надійшла: 28.01.2025; Прийнято: 15.06.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025



DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332425

Леонід Мачулін

доктор філософії;

e-mail: leonid2016kh@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8804-6297

Харківська державна академія культури, Харків, Україна

**НАЙКРАЩИЙ СПОСІБ
ПЕРЕДБАЧИТИ МАЙБУТНЄ – СТВОРИТИ ЙОГО**

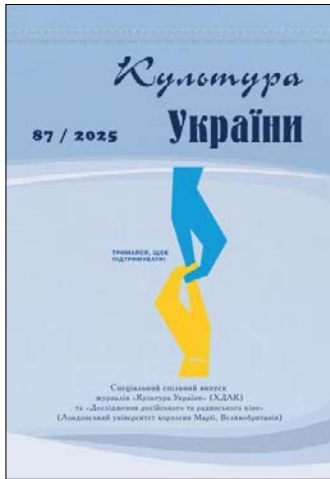
Leonid Machulin

PhD;

e-mail: leonid2016kh@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8804-6297

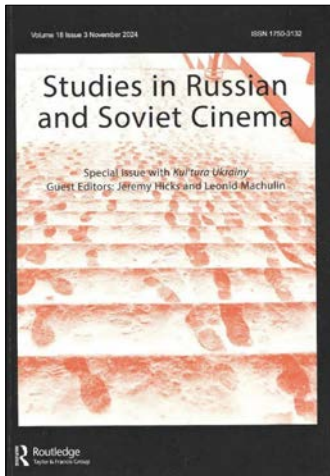
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**THE BEST WAY TO PREDICT
THE FUTURE IS TO CREATE IT**



Шейко, В. ред., 2025. *Культура України*, Вип. 87 (Спеціальний спільний випуск журналів «Культура України» (ХДАК) та «Дослідження російського та радянського кіно» (Лондонський університет королеви Марії, Великобританія)). Харків: Харківська державна академія культури.

Sheiko, V. ed., 2025. *Kultura Ukrainy*, Vyp. 87 (Spetsialnyi spilnyi vypusk zhurnaliv "Kultura Ukrainy" (KhDAK) ta "Doslidzhennia rosiiskoho ta radianskoho kino" (Londonskyi universytet korolevy Marii, Velykobrytaniia) [Culture of Ukraine, No. 87 Special joint issue of "Studies in Russian and Soviet Cinema" and "Culture of Ukraine" (Kul'tura Ukrainy)]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.



Beumers, B., Hicks, J. and Machulin, L. eds., 2024. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 18, Iss. 3: Special Issue with Kul'tura Ukrainy). London: Taylor and Francis

Слова, зазначені в назві рецензії, належать Абрахаму Лінкольну, 16 президенту США. Вислів влучно характеризує те, що створили спільними зусиллями дві редакції – з Лондонського університету Королеви Марії (Великобританія) та Харківської державної академії культури (Україна). Йдеться про Спеціальний спільний випуск журналів «Культура України» та «Дослідження російського та радянського кіно». Нехай читачів не

лякає назва Лондонського наукового журналу – це не зрада. Видання виходить ще з 1990-х рр. Так сталося, що його представник – Джеремі Гікс – останні десять років входив до редколегії українського видання. Після повномасштабного вторгнення багато іноземних діячів науки і культури висловлювали співчуття та всіляко допомагали українцям. Джеремі Гікс теж вирішив допомогти і не лише написав статтю для журналу «Культура

України», а й запропонував створити спеціальний випуск з історії українського кіно. Два роки тривала робота з відбору авторів та статей, і наприкінці 2024 р. спецвипуск вийшов двома мовами: англійською в Лондоні (на сторінках журналу «Дослідження російського та радянського кіно») і 2025 р. українською в Харкові («Культура України»).

Ця рецензія – спроба оцінити виконаний проєкт, зазначити переваги та недоліки, щоб ефективніше створювати наше спільне майбутнє. Оригінальність проєкту вбачається в тому, що це перша в Україні спроба синкретичного погляду на історію розвитку українського кіно двох епох – радянської та незалежності – у формі спеціального випуску наукового журналу. Не монографії, а саме періодичного видання, присвяченого темі історії українського кіно.

Отже, у спецвипуск увійшли сім статей. П'ять з них присвячено розвідкам українського кіно міжвоєнного періоду, шоста – висвітленню теми Голодомору на світовому екрані, сьома стаття – аналізу спадщини сучасного режисера Сергія Лозниці. Три автори – українці, четверо – представники Великої Британії та США. Загалом у проєкт було запрошено десять авторів, але з часом троє зійшло з дистанції. Робота над цим проєктом стала закордонним науковим стажуванням для українських дослідників.

Проаналізуємо спецвипуск відповідно до послідовності статей у змісті. Перша стаття авторів Джеремі Гікса та Леоніда Мачуліна – вступна, здебільшого призначена для іноземного читача, оскільки вводить у контекст періоду, що визначений для дослідження (Hicks and Machulin, 2024; Гікс та Мачулін, 2025). У статті проаналі-

зовано розвиток українського кіно від радянських часів до сьогодення з акцентом на вплив політики та війни на кінематографічний дискурс. Безперечною перевагою огляду є широкий історичний контекст, посилання на авторитетні джерела та конкретні історичні факти. Оскільки стаття оглядова та мала на меті ознайомити іноземних читачів з політичним контекстом 1920–30-х рр. (а не мистецтвознавчим), то напевно чи можна вважати не доліком відсутність детального аналізу окремих кіноробіт.

Друга стаття «Журнал “Кіно” і нарис української кінокритики 1920-х років» належить Станіславу Мензелевському (2025; Menzelevskiy, 2024) з Університету Індіани, м. Блумінгтон (США). Тема дослідження – зміст, стиль і роль українського журналу «Кіно» у 1920-х рр. у формуванні критики та кіномови, зокрема як платформи для кінокритиків та інтелектуалів. Переваги статті вбачаються в ґрунтовному аналізі медіаекосистеми 1920-х рр. Доречним здається посилання на те, що кіно – мистецтво колективне, на відміну від літератури, яка протягом зазначених років демонструвала беззаперечні успіхи. Недарма цей період пізніше отримав назву «золотої» ери, українського Відродження. Закономірно автор дослідив генеалогію радянської української кіноперіодики. Доречним є і порівняльний аналіз з російською кіноперіодикою того часу. Розглядаючи увесь спектр текстів, що публікувалися на сторінках журналу «Кіно», С. Мензелевський (2025, с.22) констатує: «Пропагувати кінокультуру серед читачів “Кіно” вдалося настільки успішно, що це спровокувало сплеск “кіно манії” нечуваного масштабу...». Хоча популярна кінопубліци-

тика, на думку автора, була візитівкою журналу, із часом редакція почала систематично друкувати кінокритику та теоретичні статті. У висновках автор зауважує: «Урахування українських поглядів обіцяє трансформувати та збагатити наше розуміння радянського кіно, забезпечуючи більш цілісний та інклюзивний погляд на історію» (Мензелевський, 2025, с.29).

Авторові можна було б закинути нестачу порівняльних досліджень з іншими періодами, але зважаймо, що це стаття, а не монографія. І побажаймо подальших вдалих розвідок періодичних видань неросійських республік міжвоєнного періоду (Гікс та Мачулін, 2025, с.8).

Третя стаття «Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ» автора Вінсента Болінгера (2025; Bohlinger, 2024) присвячена аналізу стилю режисера Шпиковського та його внеску у візуальну мову кіно. Автор – професор коледжу Мері Такер Торп і директор відділу кінодосліджень коледжу Род-Айленда. Нині працює над книгою-дослідженням стилю радянського кіно кінця 1920-х – середини 1930-х рр. Дослідження творчості Миколи Шпиковського, зокрема його експериментів з кіномовою та візуальними засобами виразності, – одна з провідних його розвідок. У статті для спецвипуску В. Болінгер детально аналізує візуальний стиль відомого українського режисера. Він порушує болісне для українців питання – що вважати національним кінематографом? Як ставитися до фільмів, знятих в Україні, але російською мовою або не вітчизняними режисерами тощо. «Чи справедливо – чи навіть корисно – очікувати, що кожен кінематографіст матиме одна-

ковий ступінь глибокої української нахненності, щоб кожен фільм оцінювався так само?» – ставить риторичне питання В. Болінгер (2025, с.33). Автор зазначає, що може «принаймні запропонувати методологію, а також попередні висновки, за якими можна почати розглядати нюанси в кіностилі як потенційні маркери, що зможуть посприяти диференціації національних кінематографів у радянському кіно» (Болінгер, 2025, с.34). І далі детально (у межах статті) досліджує візуальний стиль Миколи Шпиковського. Висновок В. Болінгера (2025) набуває позитивного характеру:

«Кількісна оцінка та кваліфікація того, що саме є поетичним в українському поетичному кіно – чи українському кіно загалом – може й має виходити за межі змісту фільму, до досліджуваних, вимірюваних аспектів стилю, що розкриває індивідуальні та, можливо, колективні творчість і геній. Тоді цю колективну творчість можна було б розуміти як відмінність від радянського кіно, яке надто часто підносить наше уявлення про нього, а також як відмінність від західноєвропейських кінематографів, які, здавалося б, мали альтернативний вплив». (с. 40)

Зазвичай, коли закінчується цікаве кіно, хочеться продовження. Так і зі статтею В. Болінгера – чому фокус розвідки обмежений лише одним режисером?! Але це, на мою думку, скоріше перевага, ніж недолік.

Четвертою за змістом є стаття «Кінопедагогічний експеримент Олександра Довженка» (Bezruchko, 2024; Безручко, 2025) авторства доктора мистецтвознавства, професора кафедри режисури кіно і телебачення Київського

національного університету культури і мистецтв Олександра Безручка. Він розглядає маловідомий широкому загалу експеримент у кінопедагогіці. Як відомо, у 1930-х рр. партійний адміністративний апарат суворо контролював не лише зйомки та прокат фільмів, а й підготовку майбутніх кадрів для кіновиробництва. Відомий український режисер Олександр Довженко, щоб мінімізувати такий вплив, намагався на Київській кінофабриці організувати повноцінне навчання режисерів, сценаристів, операторів, кіноакторів тощо. Щоб відтворити цей епізод у творчості О. Довженка та надати уявлення про його педагогічну практику й підхід до кіноакторської діяльності, О. Безручко (2025, с.43) використав джерела з низки архівів України та Росії, а також мемуари його учнів і колег, рідкісні публікації того часу.

Безумовною перевагою зазначеної розвідки є ґрунтовне дослідження маловідомої сторінки біографії Олександра Довженка, введення в науковий обіг низки невідомих або маловідомих джерел. Сподіваємося, що про детальний вплив Школи кіноакторської майстерності при Київській кіностудії на українське кіномистецтво колеги О. Безручка дізнаються з його майбутніх досліджень.

П'ята стаття – «Місце України у "Веселці" Марка Донського» (Hicks, 2024; Гікс, 2025), автором якої є Джеремі Гікс, професор Лондонського університету королеви Марії. Він також, як і В. Болінгер, порушує тему «українського кіно», «національної ідентичності кінематографа». Джеремі Гікс доводить, що фільм Марка Донського «Веселка» 1943 р., знятий на евакуйованих київських кіностудіях у Туркменістані, має величезну цінність, якщо розгляда-

ти його як український фільм. Багато хто з дослідників вважає Марка Донського, уродженця Одеси, який багато знімав на кіностудії імені Горького в Москві, саме російським режисером. Однак Дж. Гікс, проаналізувавши стрічку «Веселка», доводить, що це не так: наприклад, у фільмі є згадки про Україну, грає відома українська акторка Наталія Ужвій, є вшанування поетики Олександра Довженка, гострий підтекстовий коментар про окупацію і спротив та інші деталі. Розглядаючи процес створення фільму, Джеремі Гікс зазначає, що «Веселка» та деякі інші стрічки цього автора збагачують історію українського кіно. І неможливо не погодитися із прикінцевими словами автора про те, що «історія українського кіно значно збагачена інклюзивним підходом до його історії та поглибленим розглядом таких фільмів, навіть якщо вони є суперечливими документами російського імперського впливу на Україну та української культури як такої» (Гікс, 2025, с.69).

...Бути митцем в тоталітарній державі дуже непросто. Тут усього два варіанти: або ти підкоряєшся системі, або гинеш. І тільки талановиті митці йдуть «лезом бритви»: вони показують, що ніби скорені, а самі водночас служать своєму покликанню.

Наступна, шоста стаття «"Містер Джонс" і зображення Голодомору на світовому екрані» (Cherkasova, 2024; Черкасова, 2025) є дослідженням Наталії Черкасової історії про те, як пов'язана доля валлійського журналіста Гарета Джонсона з його висвітленням Голодомору в Україні на початку 1932–1933 рр. Тоді Захід, втім, як і нині, був не готовий сприйняти злочини радянського режиму проти українців. Попри те, що Гарет Джонс ретельно записував

і доносив правду до політиків, урядів і суспільства на Заході, його свідчення не сприймалися.

Фільм Аґнешки Голланд «Містер Джонс», який досліджує Н. Черкасова (2019), є копродукцією Великої Британії, Польщі та України. Вона зазначає, як складно показати у художніх фільмах тему Голодомору, адже режисери стикаються з візуальними та етичними обмеженнями, намагаючись показати через своїх екранних героїв жахиття життя в умовах голоду. Однак розв'язання Аґнешкою Голланд цієї дилеми підвищило цінність її фільму. Режисеру, як зазначає Н. Черкасова, вдалося створити на екрані емоційно-чуттєвий стан, завдяки чому свідчення не стільки вербалізовані, скільки візуалізують жахи голоду. Автор наголошує: «Історичний матеріал розчиняється в художніх образах і символах, відтворюється через суб'єктивне бачення режисера» (Черкасова, 2025, с.84).

Слід додати, що цю тему дослідження Наталія Черкасова вибрала в час, коли йшла російсько-українська війна. Ще невідомо, коли і як вона закінчиться, але, безумовно, жахливий досвід українців стане темою художніх фільмів післявоєнного часу. Сподіваємося, що правдивих, рівня, не нижчого за «Містера Джонса». Ця надія – від перших успіхів українських документалістів на світовому екрані у 2024–2025 рр.

Автор Лора Масленіцина – аспірантка факультету слов'янських мов і літератур та факультету кіно- та медіазнавства Їльського університету (США). Серед дослідницьких інтересів – поетика нехудожнього кіно та медіа. Такий оригінальний погляд на документалістику вона використовує в останній, сьомій статті спецвипуску – «Проти спостереження: панорамна спадщи-

на Сергія Лозниці» (Maslenitsyna, 2024; Масленіцина, 2025). Стаття присвячена дослідженню техніки та візуальної граматики одного з його фільмів «Майдан» (2014). Цей фільм свого часу викликав багато критики в українській кіноспільноті. Автор ставить під сумнів статус стрічки як приклад документального спостереження та пропонує розглядати «Майдан» через «визнання впливу панорами на реалістичну презентацію від її зародження наприкінці XVIII ст. до її трансформації в кіно у XX ст.» (Масленіцина, 2025, с.87). Авторка доводить, що «Лозниця розвинув мову панорамного кіно, починаючи із часів своїх ранніх короткометражних фільмів», і що цей «перегляд способу створення фільмів Лозниці розкриває унікальний внесок "Майдану" в репрезентативні документальні форми, а також у наративи національної ідентичності в пострадянському контексті» (Масленіцина, 2025, с.87).

Доволі значна суб'єктивність авторки в оцінках фільму все ж таки залишає надію, що досліджений нею режисер продовжить розвивати «мову панорамного кіно» і створить ще не один фільм у «наративах національної ідентичності».

Такі різноманітні розвідки авторів з трьох континентів про історію українського кіно дають обережну надію на подальше знайомство світової кіноспільноти з культурою України загалом. Якими б не були форми та методи донесення до неукраїнського читача / глядача українського змісту, і хто б не робив це, важливо пам'ятати, що не можна прийти старими дорогами до нових горизонтів.

Щодо українського читача, на мою думку, Спецвипуск буде корисний як для фахівців аудіовізуального мисте-

цтва і виробництва, так і дослідників української кінематографії створює історії українського кіно. Адже синкретичність поглядів на процес розвитку їх розмаїттю.

Ключові слова: спільний випуск; журнал; аудіовізуальна культура; Лондон; Харків; мистецтво

Keywords: joint issue; journal; audiovisual culture; London; Kharkiv; art

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Безручко, О., 2025. Кінопедагогічний експеримент Олександра Довженка. *Культура України*, [e-journal] 87, с.42-57. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.04>
- Болінгер, В., 2025. Микола Шпиковський і візуальний стиль пізніх фільмів ВУФКУ. *Культура України*, [e-journal] 87, с.32-41. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.03>
- Гікс, Дж. та Мачулін, Л., 2025. Спеціальний спільний випуск «Дослідження російського та радянського кіно» і «Культури України». *Культура України*, [e-journal] 87, с.7-18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.01>
- Гікс, Дж., 2025. Місце України у «Веселці» Марка Донського («Радуга / Райдуга», Київська та Ашгабатська кіностудії, 1943). *Культура України*, [e-journal] 87, с.58-71. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.05>
- Масленіцина, Л., 2025. Проти спостереження: панорамна спадщина Сергія Лозниці. *Культура України*, [e-journal] 87, с.87-97. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.07>
- Мензелевський, С., 2025. Журнал «Кіно» і нарис української кінокритики 1920-х років. *Культура України*, [e-journal] 87, с.19-31. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.02>
- Черкасова, Н., 2025. «Містер Джонс» і зображення Голодомору на світовому екрані. *Культура України*, [e-journal] 87, с.72-86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.06>
- Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.291-308. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>
- Bohlinger, V., 2024. Mykola Shpykovskiy and the visual style of late VUFKU films. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.279-290. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392331>
- Cherkasova, N., 2024. Mister Jones and the depiction of the Holodomor on the world screen. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.327-344. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393931>
- Hicks, J. and Machulin, L., 2024. Special joint issue of Studies in Russian and Soviet Cinema and Culture of Ukraine (Kul'tura Ukrainy). *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.251-262. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2405346>
- Hicks, J., 2024. The place of Ukraine in Mark Donskoi's the Rainbow. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.309-326. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392337>
- Maslenitsyna, L., 2024. Against observation: the panoramic legacy of Sergei Loznitsa. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.345-358. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392338>
- Menzelevskiy, S., 2024. The Kino magazine and the parable of Ukrainian film criticism of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.263-278. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393929>

REFERENCES

- Bezruchko, O., 2024. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.291-308. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>
- Bezruchko, O., 2025. Kinopedahohichnyi eksperyment Oleksandra Dovzhenka [Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.42-57. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.04>
- Bohlinger, V., 2024. Mykola Shpykovskiy and the visual style of late VUFKU films. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.279-290. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392331>
- Bolinher, V., 2025. Mykola Shpykovskiy i vizualnyi styl piznikh filmiv VUFKU [Mykola Shpykovskiy and the visual style of late VUFKU films]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.32-41. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.03>
- Cherkasova, N., 2024. Mister Jones and the depiction of the Holodomor on the world screen. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.327-344. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393931>
- Cherkasova, N., 2025. "Mister Dzhons" i zobrazhennia Holodomoru na svitovomu ekrani ["Mister Jones" and the depiction of the Holodomor on the world screen]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.72-86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.06>
- Hicks, J. and Machulin, L., 2024. Special joint issue of Studies in Russian and Soviet Cinema and Culture of Ukraine (Kul'tura Ukrainy). *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.251-262. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2405346>
- Hicks, J. and Machulin, L., 2025. Spetsialnyi spilnyi vypusk "Doslidzhennia rosiiskoho ta radianskoho kino" i "Kultury Ukrainy" [Special joint issue of "Studies in Russian and Soviet Cinema" and "Culture of Ukraine" (Kul'tura Ukrainy)]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.7-18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.01>
- Hicks, J., 2024. The place of Ukraine in Mark Donskoi's the Rainbow. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.309-326. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392337>
- Hicks, J., 2025. Mistse Ukrainy u "Veseltsi" Marka Donskoho [The place of Ukraine in Mark Donskoi's "The Rainbow"]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.58-71. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.05>
- Maslenitsyna, L., 2024. Against observation: the panoramic legacy of Sergei Loznitsa. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.345-358. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2392338>
- Maslenitsyna, L., 2025. Proty sposterezhennia: panoramna spadshchyna Serhiia Loznytsi [Against observation: the panoramic legacy of Sergei Loznitsa]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.87-97. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.07>
- Menzelevskiy, S., 2024. The Kino magazine and the parable of Ukrainian film criticism of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, [e-journal] 18(3), pp.263-278. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393929>
- Menzelevskiy, S., 2025. Zhurnal "Kino" i narys ukrainskoi kinokrytyky 1920-kh rokiv [The "Kino" magazine and the parable of Ukrainian film criticism of the 1920s]. *Culture of Ukraine*, [e-journal] 87, pp.19-31. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.02>

Надійшла: 19.02.2025; Прийнято: 24.03.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.05.2025



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

DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332430

Володимир Миславський^{1ab}, Дмитро Коновалов^{2a}

¹ доктор мистецтвознавства, професор^a, член-кореспондент^b;
e-mail: cinema2@i.ua; ORCID: 0000-0003-0339-1820

² кандидат філософських наук;
e-mail: doctransformazija@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7951-9718

^a Харківська державна академія культури, Харків, Україна

^b Національна академія мистецтв України, Київ, Україна

ОБРАЗ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ XX–XXI СТ.

Volodymyr Myslavskyi^{1ab}, Dmytro Konovalov^{2a}

¹ Doctor of Study of Art, Professor^a, Associate Member^b;
e-mail: cinema2@i.ua; ORCID: 0000-0003-0339-1820

² PhD;
e-mail: doctransformazija@gmail.com; ORCID: 0000-0001-7951-9718

^a Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

^b National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

IMAGE OF CHILD IN HORROR FILMS OF THE 20TH–21ST CENTURIES



Баталіна Х. Ф. Дитина як втілення зла у фільмах жахів XX–XXI ст. : монографія. Київ : Вид. центр КУК, 2023. 216 с.

Баталіна, Х.Ф., 2023. *Дитина як втілення зла у фільмах жахів XX–XXI ст.* Київ: Видавничий центр КУК.

Batalina, Kh.F., 2023. *Dytyna yak vtilennia zla u filmakh zhakhiv XX-XXI st.* [The Child as the Embodiment of Evil in Horror Films of the XX-XXI Centuries]. Kyiv: KUK Publishing Center.

Монографія Х. Баталіної «Дитина як втілення зла у фільмах жахів XX–XXI ст.» (2023) присвячена одному з найцікавіших типів сучасного екранного хоррору. Авторка в рецензованій монографії, що є продовженням попередніх досліджень в авторефераті дисертації (Січна, 2018а), дисертації кандидатки мистецтвознавства «Образ дитини як центрального персонажа у фільмах жахів другої половини XX – початку XXI століття» (Січна, 2018b), а також у статтях «До історії створення та інтерпретацій одного з міфів сучасного кінематографічного "хоррору"» (Костюк, 2011), «До історії розвитку образу дитини у фільмах жахів» (Костюк, 2012а), «Передумови для виникнення образу дитини як носія зла в сучасному українському та російському кінематографі» (Костюк, 2012b), «Екранні мистецтва як засіб формування сучасної міфологічної свідомості» (Костюк, 2013а), «Містичні мотиви у творчості Юрія Іллєнка» (Костюк, 2013b), «Італійський хоррор 60-х: ірраціональний жах на екрані» (Костюк, 2016), «Насильство в контексті історії світового кіно» (Batalina and Kostiuk, 2022), ана-

лізує наслідки введення дитячого образу в систему загроз, що знаменувало радикальну трансформацію у сфері ціннісних координат сучасного суспільства. У роботі також розглянуто найбільш знакові фільми в межах обраного напрямку за тематичними, жанровими та стилістичними ознаками.

Рецензували книжки багато провідних українських науковців: В. Горпенко (2019; 2020), Г. Чміль (2020), С. Горєвалов (2021), Р. Пересецький (2020), О. Безручко (2019; 2020; 2021а; 2021b), В. Миславський (2022; 2023а; 2023b; 2024), Н. Мархайчук (2022), О. Поліщук (2021), Г. Погребняк (2022), Н. Рябуха (Riabukha, 2022), проте лише в публікації «Грунтовне дослідження дитячих образів у творах аудіовізуального мистецтва в жанрі хоррор» (Bezruchko, 2024) був проведений аналіз цієї роботи.

Головна ознака хоррору як одного з найпопулярніших жанрів, а також його емоційна домінанта – основний інстинкт людини, страх. Страх – тема і ціль хоррор-фільмів (страх перед незвіданими та містичними явищами, страх смерті, страх катастроф, страх

хвороби, страх війн тощо). Перші емоції кінематографічного страху глядачі отримали ще на сеансах братів Льюм'єрів. Сюжет «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сіота» лякав глядачів, але вони продовжували ходити, щоб повторно випробувати ці відчуття.

Монографія Х. Баталіної складається з передмови, 11 розділів і списку використаних джерел. Так, у розділі «Етнокультурні основи для трактування образу дитини як потенційного втілення зла» (Баталіна, 2023, с.56-61) авторка аналізує демонологію в різних країнах. Також вона наполягає «на щораз більшій залученості у сфері кінематографа образу дитини як носія зла». Ця тема, на думку авторки, «залишається табуованою суспільством у зв'язку із дисонансом, який викликає у свідомості реципієнта неприйняття такого трактування» (Баталіна, 2023 с.56). Теологічній тезі «дитина богоподібна» протиставляється фрейдистська теорія про початкову присутність зла у природі людини. Надалі авторка справедливо зазначає, що у фільмах 1960–1990-х рр. кінематограф обирає «об'єктом свого зацікавлення дитину – не тільки як жертву злих сил, а саме як носія більшою чи меншою мірою прихованої загрози» (Баталіна, 2023, с.61).

У 1960–1970-х рр. жанр хоррор-фільмів змінюється. Однією з передумов трансформації жанру стала міжнародна істерія, пов'язана з Карибською кризою початку 1960-х рр., що зумовила безпрецедентні перегони озброєння і загострила кризу протистояння військових союзів НАТО та КЕВ у період холодної війни. Слід додати і кровопролитні війни у В'єтнамі (1965–1973) та Афганістані (1979–1989), які більшою мірою були не локальними, оскільки в них були втягнуті США та СРСР (Мис-

лавський, 2023b, с.78). Саме в ці роки з'являються містичні фільми «Екзорцист» В. Фрідкіна (1973), «Омен» Р. Доннера (1976) «Екзорцист 2: Єретик» Дж. Бурмена (1978) та ін., у яких одним з головних персонажів-антигероїв є дитина.

У 1980-х рр. містичний складник хоррор-фільмів починає нівелюватися. Міцність віри вже не розглядають як панацею від усіх бід. Головним стає не містичний, а побутовий складник. Проблема якості стороннього впливу на дитину та можливих фатальних наслідків неувagi до становлення підлітків як особистості з боку власної сім'ї або ж користі чи шкоди залучення у такому разі сторонніх людей загострюється майже максимально (Баталіна, 2023, с.115). Передумови цього підходу були закладені ще в середині 1970-х рр., наприклад, у фільмі Л. Коена «Воно живе» (1974). Але цю картину, на думку авторки, не можна вважати першою спробою осмислення питання, оскільки в контексті стрічки не йдеться про зовні нормальну дитину (Баталіна, 2023, с.115).

Як справедливо зазначає Х. Баталіна, у 1990-х рр. у кінематографі виникає новий аспект – дитина, яка може почати коїти зло свідомо, без будь-яких сторонніх чи потойбічних впливів або хвороби. Так, у 1990-х рр. на екранах з'являється дитина із чітко виписаним індивідуальним характером, здатна ухвалювати власні рішення поза впливом на неї «містично-темних» чи інших сторонніх сил, яка одного разу відважується на жорстоке вбивство. Авторка зазначає: «...ореол невинності навколо дитини не просто нівелюється, а й вже цілком зміщується в однозначно негативні сфери» (Баталіна, 2023, с.126). Так, М. Кітросер у фільмі «Таткова донька» (1996) аналізує психологічний стан дівчинки, яка вбиває своїх батьків.

В умовах тотальної глобалізації 2000-х рр. тема «злої дитини» в кінематографі трапляється значно частіше. Оновлення жанрового змісту обумовлено підвищенням ролі кінематографа, особливо голлівудського, в поширенні соціально-особистісних стосунків у західному суспільстві. Авторка пише: «Збільшення охопленої аудиторії внаслідок розширення зон прокату означало і "втягнення" властивої їм проблематики в представлену в окремих картинах своєрідну кінематографічну концентрацію» (Баталіна, 2023, с.134).

У мистецтвознавстві та кінематографії наявні два погляди на вплив хоррору на глядачів: 1) негативне – наслідування, зниження чутливості до насильства та вбивства; 2) позитивне – катарсис, тобто трансформація страху та агресії в інше почуття.

Серед переваг монографії є її ґрунтовна джерельна база. Дослідниця звертається і до філософсько-естетичних праць, і до соціокультурних досліджень кінохоррору. Також Х. Баталіна аналізує джерела, проблематика яких охоплює кінематографічний контекст і сприяє термінологічній конкретизації. Особливу увагу було звернено на розробку проблем, пов'язаних з фільмами жаху, зокрема в контексті етнічних модифікацій жанру. Виокремлено і групу джерел, на основі яких здійснювався аналіз монструозних дитячих образів.

Монографія «Дитина як втілення зла у фільмах жахів ХХ–ХХІ ст.» написана в науковому стилі, гарно ілюстрована та буде цікава широкому колу читачів, зокрема студентам, які опановують спеціальності мистецького чи культурологічного спрямування.

Ключові слова: хоррор; фільми жахів; сучасна аудіовізуальна культура

Keywords: horror; horror films; contemporary audiovisual culture

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Баталіна, Х.Ф., 2023. *Дитина як втілення зла у фільмах жахів ХХ–ХХІ ст.* Київ: Видавничий центр КУК.
- Безручко, О., 2019. Рецензія на навчальний посібник Олени Миколаївни Москаленко-Висоцької «Основи продюсерської діяльності». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2 (2), с.220–222. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185718>
- Безручко, О., 2020. Рецензія на монографію Романа Натановича Ширмана «Режисерське вирішення екранного твору». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.153–154. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202690>
- Безручко, О., 2021а. Рецензія на монографію Ю. С. Шевчук «Реклама як складова частина кінотвору». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (2), с.305–307. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248781>
- Безручко, О., 2021b. Рецензія на навчальний посібник М. М. Гончаренка, О. М. Прядка «Технологія кіно-відеореєстраційних процесів». *Вісник Київського національного*

університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, [e-journal] 4 (1), с.183-185. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235108>

Горевалов, С., 2021. Рецензія на навчальний посібник О. В. Безручка, І. А. Гавран, А. О. Медведєвої, Г. П. Чміль «Магістерські проекти зі спеціальності "Аудіовізуальне мистецтво та виробництво" в Київському університеті культури» 1 і 2 тт. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (1), с.178-180. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235105>

Горпенко, В., 2019. Рецензія на монографію Володимира Наумовича Миславського «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 2 (2), с.216-219. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185716>

Горпенко, В., 2020. Рецензія на навчальний посібник О. В. Безручка, І. А. Гавран, С. В. Железняк, С. В. Котляр, Г. П. Чміль «Магістерські проекти зі спеціальності "Аудіовізуальне мистецтво та виробництво" в Київському національному університеті культури і мистецтв» 1 і 2 тт. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (2), с.349-351. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217664>

Костюк, Х., 2011. До історії створення та інтерпретацій одного з міфів сучасного кінематографічного «хоррору». *Студії мистецтвознавчі*, 1, с.99-109.

Костюк, Х., 2012b. Передумови для виникнення образу дитини як носія зла в сучасному українському та російському кінематографі. *Студії мистецтвознавчі*, 3, с.59-65.

Костюк, Х., 2012a. До історії розвитку образу дитини у фільмах жахів. *Студії мистецтвознавчі*, 1, с.102-109.

Костюк, Х., 2013b. Містичні мотиви у творчості Юрія Іллєнка. *Українознавчий альманах*, 11, с.202-204.

Костюк, Х., 2013a. Екранні мистецтва як засіб формування сучасної міфологічної свідомості. *Студії мистецтвознавчі*, 3-4, с.14-22.

Костюк, Х., 2016. Італійський хоррор 60-х: ірраціональний жах на екрані. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 18, с.89-98.

Миславський, В. та Мархайчук, Н., 2022. Кіномелодрама XX століття і трофейні фільми: екранний дискурс. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 5 (1), с.122-126. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257187>

Миславський, В., 2023a. Перерваний політ. Вітчизняне кіно часів Всеукраїнського фотокіноуправління. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 6 (2), с.309-313. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289316>

Миславський, В., 2023b. Фільми жахів: дифузія жанру (1970-1980-ті рр.). В: *Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, Україна, 18 жовтня 2023 р. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, Ч.2, с.77-79.

Миславський, В., 2024. Аналіз звукового компонента аудіовізуального твору: сучасні дослідження. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 7 (1), с.166-173. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302778>

- Пересецький, Р., 2020. Рецензія на монографію Володимира Наумовича Миславського «Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи» 1 і 2 тт. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (2), с.355–358. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217668>
- Погребняк, Г., 2022. Антирежисюра кіноперетворення як тривка перепона екранної адаптації метадраматургії Олександра Корнійчука. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 5 (2), с.264–271. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269549>
- Поліщук, О., 2021. Рецензія на навчальний посібник О. В. Безручка, І. А. Гавран, С. В. Железняк, С. В. Котляр, Г. П. Чміль «Магістерські проекти зі спеціальності "Аудіовізуальне мистецтво та виробництво" в Київському національному університеті культури і мистецтв» 1 і 2 тт. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 4 (1), с.175–177. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235104>
- Січна, Х.Ф., 2018а. Образ дитини як центрального персонажа у фільмах жахів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Автореферат кандидата мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Січна, Х.Ф., 2018b. Образ дитини як центрального персонажа у фільмах жахів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Кандидат наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Чміль, Г., 2020. Рецензія на навчальний посібник Олени Миколаївни Москаленко-Висоцької «Основи продюсерської діяльності». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, [e-journal] 3 (1), с.150–152. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202688>
- Batalina, Kh. and Kostiuk, N., 2022. Violence in the Context of World Cinema History. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.54–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257178>
- Bezruchko, O., 2024. An in-depth study of children's images in works of audiovisual art in the genre of horror. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.155–165. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302777>
- Riabukha, N., 2022. Ukrainian Film Music: History and Modernity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.127–130. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188>

REFERENCES

- Batalina, Kh. and Kostiuk, N., 2022. Violence in the Context of World Cinema History. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.54–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257178>
- Batalina, Kh.F., 2023. *Dytyna yak vtilennia zla u filmakh zhakhiv XX–XXI st.* [The Child as the Embodiment of Evil in Horror Films of the XX–XXI Centuries] Kyiv: KUC Publishing Centre.
- Bezruchko, O., 2019. Retsenziia na navchalnyi posibnyk Oleny Mykolaivny Moskalenko-Vysotskoi "Osnovy prodiiuserskoi diialnosti" [Review of the textbook by Olena Mykolaivna Moskalenko-Vysotskaya "Fundamentals of Producer Activity"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (2), pp.220–222. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185718>

- Bezruchko, O., 2020. Retsenziia na monohrafiu Romana Natanovycha Shyrmiana "Rezhyserske vyrishennia ekrannoho tvoruu" [Review of the monograph by Roman Natanovich Shirman "Director's solution of a screen work"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.153-154. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202690>
- Bezruchko, O., 2021a. Retsenziia na monohrafiu Yu. S. Shevchuk "Reklama yak skladova chastyna kinotvoru" [Review of the monograph by Yu. S. Shevchuk "Advertising as a component of a film work"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (2), pp.305-307. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.2.2021.248781>
- Bezruchko, O., 2021b. Retsenziia na navchalnyi posibnyk M. M. Honcharenka, O. M. Priadka "Tekhnolohiia kino-videoreiestratsiinykh protsesiv" [Review of the textbook by M. M. Goncharenko, O. M. Pryadka "Technology of film and video recording processes"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.183-185. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235108>
- Bezruchko, O., 2024. An in-depth study of children's images in works of audiovisual art in the genre of horror. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.155-165. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302777>
- Chmil, H., 2020. Retsenziia na navchalnyi posibnyk Oleny Mykolaivny Moskalenko-Vysotskoi "Osnovy produserskoi diialnosti" [Review of the textbook by Elena Mykolayivna Moskalenko-Vysotskaya "Fundamentals of Production Activities"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (1), pp.150-152. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202688>
- Horevalov, S., 2021. Retsenziia na navchalnyi posibnyk O. V. Bezruchka, I. A. Havran, A. O. Medvedievoi, H. P. Chmil "Mahisterski proiekty zi spetsialnosti "Audiovizualne mystetstvota vyrobnytstvo" v Kyivskomu universyteti kultury" 1 i 2 tt. [Review of the textbook by O. V. Bezruchka, I. A. Gavran, A. O. Medvedev, G. P. Chmil "Master's projects in the specialty "Audiovisual art and production" at the Kyiv University of Culture" 1 and 2 vols]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.178-180. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235105>
- Horpenko, V., 2019. Retsenziia na monohrafiu Volodymyra Naumovycha Myslavskoho "Pershe desiatylittia kinematohrafichnoi tvorchoosti Oleksandra Dovzhenka" [Review of the monograph by Volodymyr Naumovich Myslavsky "The First Decade of Cinematographic Creativity of Oleksandr Dovzhenko"]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 2 (2), pp.216-219. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185716>
- Horpenko, V., 2020. Retsenziia na navchalnyi posibnyk O. V. Bezruchka, I. A. Havran, S. V. Zheliezniaka, S. V. Kotliar, H. P. Chmil "Mahisterski proiekty zi spetsialnosti "Audiovizualne mystetstvo ta vyrobnytstvo" v Kyivskomu natsionalnomu universyteti kultury i mystetstv" 1 i 2 tt. [Review of the textbook by O. V. Bezruchka, I. A. Gavran, S. V. Zheleznyaka, S. V. Kotlyar, G. P. Chmil "Master's projects in the specialty "Audiovisual art and production" at the Kyiv National University of Culture and Arts" 1 and 2 vols.]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.349-351. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217664>
- Kostiuk, Kh., 2011. Do istorii stvorennia ta interpretatsii odnogo z mifiv suchasnoho kinematohrafichnoho "khorroru" [To the history of the creation and interpretations of one of the myths of modern cinematic "horror"]. *Researches of the fine arts*, 1, pp.99-109.

Kostiuk, Kh., 2012a. Do istorii rozvytku obrazu dytyny u filmakh zhakhiv [To the history of the development of the image of a child in horror films]. *Researches of the fine arts*, 1, pp.102-109.

Kostiuk, Kh., 2012b. Peredumovy dlia vynykennia obrazu dytyny yak nosiia zla v suchasnomu ukrainskomu ta rosiiskomu kinematohrafi [Prerequisites for the emergence of the image of a child as a bearer of evil in modern Ukrainian and Russian cinema]. *Researches of the fine arts*, 3, pp.59-65.

Kostiuk, Kh., 2013a. Ekranni mystetstva yak zasib formuvannia suchasnoi mifolohichnoi svidomosti [Screen arts as a means of forming modern mythological consciousness]. *Researches of the fine arts*, 3-4, pp.14-22.

Kostiuk, Kh., 2013b. Mistychni motyvy u tvorchosti Yurii Illienka [Mystical motifs in the work of Yuri Illenko]. *Almanac of Ukrainian Studies*, 11, pp.202-204.

Kostiuk, Kh., 2016. Italiiskyi khorror 60-kh: irratsionalnyi zhakh na ekrani [Italian horror of the 60s: irrational horror on the screen]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 18, pp.89-98.

Myslavskiy, V. and Markhaichuk, N., 2022. Kinomelodrama XX stolittia i trofeini filmy: ekranni dyskurs [Twentieth-century Film Melodrama and Trophy Films: Screen Discourse]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.122-126. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257187>

Myslavskiy, V., 2023a. Perervanyi polit. Vitchyzniane kino chasiv Vseukrainskoho fotokinoupravlinnia [Interrupted Flight. Ukrainian Cinema of the All-Ukrainian Photo and Film Administration Era]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 6 (2), pp.309-313. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289316>

Myslavskiy, V., 2023b. Filmy zhakhiv: dyfuziia zhanru (1970-1980-ti rr.) [Horror films: diffusion of the genre (1970-1980s)]. In: *Mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia. Mediapedahohika* [Art history. Culturology. Media pedagogy]. Materials of the International Scientific and Practical Conference. Kyiv, Ukraine, 18 October 2023. Kyiv: KNUCA Publishing Centre, Ch.2, pp.77-79.

Myslavskiy, V., 2024. Analiz zvukovoho komponenta audiovizualnoho tvor: suchasni doslidzhennia [Analysis of the Audiovisual Work's Sound Component: Modern Research]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 7 (1), pp.166-173. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302778>

Peresetskiy, R., 2020. Retsenziia na monohrafiu Volodymyra Naumovycha Myslavskoho "Istoriia ukrainskoho kino 1896-1930: fakty i dokumenty" 1 i 2 tt. [Review of Volodymyr Naumovych Myslavskiy Monograph "History of Ukrainian Cinema 1896-1930: Facts and Documents" 1 and 2 Vols.]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 3 (2), pp.355-358. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217668>

Pohrebniak, H., 2022. Antyrezhysura kinoperetvorennia yak tryvka perepona ekrannoi adaptatsii metadramaturhii Oleksandra Korniiichuka [Anti-directing of Film Transformation as a Lasting Obstacle to Screen Adaptation of Oleksandr Korniiichuk's Metadramaturgy]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (2), pp.264-271. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269549>

Polishchuk, O., 2021. Retsenziia na navchalnyi posibnyk O. V. Bezruchka, I. A. Havran, S. V. Zheliezniaka, S. V. Kotliar, H. P. Chmil "Mahisterski proiekty zi spetsialnosti "Audiovizualne mystetstvota vyrobnytstvo" v Kyivskomu natsionalnomu universyteti kulturyi mystetstv"

1 і 2 тт. [Review of the Textbook "Master's Projects in "Audiovisual Art and Production" at the Kyiv National University of Culture and Arts" by O. V. Bezruchko, I. A. Gavran, S. V. Zhelezniak, S. V. Kotliar, H. P. Chmil, 1 and 2 Vols.]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 4 (1), pp.175-177. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235104>

Riabukha, N., 2022. Ukrainian Film Music: History and Modernity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, [e-journal] 5 (1), pp.127-130. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.1.2022.257188>

Sichna, Kh.F., 2018a. *Obraz dytyny yak tsentralnoho personazha u filmakh zhakhiv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [The image of a child as a central character in horror films of the second half of the 20th – early 21st centuries]. Abstract of PhD Dissertation. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine.

Sichna, Kh.F., 2018b. *Obraz dytyny yak tsentralnoho personazha u filmakh zhakhiv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [The image of a child as a central character in horror films of the second half of the 20th – early 21st centuries]. Candidate of Sciences. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine.

Надійшла: 07.01.2025; Прийнято: 19.02.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025

DOI: 10.31866/2617-2674.8.1.2025.332437

Ігор Печеранський

доктор філософських наук, професор;

e-mail: ipecheranskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1443-4646

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**ГІПЕРІМЕРСИВНИЙ ПОВОРТ І МЕТАВСЕСВІТ:
ГЕЙМІФІКАЦІЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ЛАНДШАФТУ**

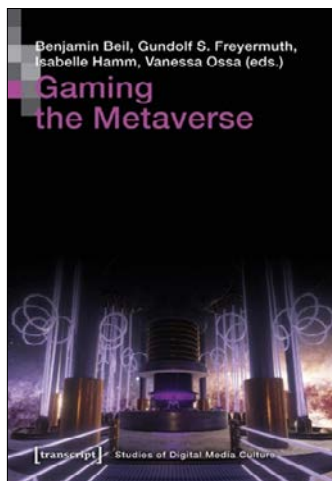
Ihor Pecheranskyi

Doctor of Science in Philosophy, Professor;

e-mail: ipecheranskiy@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1443-4646

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**HYPER-IMMERSIVE TURN AND METAVERSE:
GAMIFICATION OF THE AUDIOVISUAL LANDSCAPE**



Beil, B., Freyermuth, G.S., Hamm, I.
and Ossa, V. eds., 2025. *Gaming the Metaverse*.
Bielefeld: transcript Verlag.

З кожним роком все більше зарубіжних дослідників пишуть про трансформаційний вплив гейміфікації на цифрові аудіовізуальні екосистеми та ландшафт у цілому. Як відомо, гейміфікацію визначають як процес покращення послуг за допомогою важелів стимулювання ігрового досвіду (мотиваційних) і подальших поведінкових результатів (Hamari, Koivisto and Sarsa, 2014). Так само ні для кого не є секретом те, що гейміфікація кіно- та телеіндустрій набула певної популярності завдяки цифровим медіа та стримінговим платформам, коли глядачі перестали позиціонуватися як пасивні реципієнти й почали бажати та реально впливати на сюжет історії або ставати учасниками наративу. Тому гейміфіковані кіно- та телевізійні твори активно використовують інтерактивний наратив, щоб дати змогу глядачам стати «гравцями», які впливають на історію та отримують новий глядацький досвід. Зрештою, це створює умови для операціоналізації того, що Г. Вілліс (Willis, 2016) кваліфікує як посткінематографічні засоби, застосування яких у су-

часному медіаландшафті передбачає використання неантропологічних акторів, а також побудову фрагментарних і нелінійних наративів. Власне, перетин інтерактивного наративу та посткінематографічних форм і залучає елементи гри в кіно- та телемистецтво, даючи змогу аудиторії обирати напрямок історії, завдяки чому, по-перше, остаточно руйнується чітко фіксована наративна структура традиційних фільмів, а, по-друге, емоційний глядацький досвід стає складнішим і глибшим: приміром, у відомому серіалі та телешоу «Люди-на проти дикої природи» (Man vs. Wild) глядачі можуть контролювати кожен рух експерта з виживання Бера Грілла, що посилює відчуття занурення та підтверджує тезу про «гіперімерсивний поворот».

Цей поворот вперше концептуально описує професор медіа та ігор і один із засновників Ігрової лабораторії в Технічній вищій школі Кельна (скорочено TH Köln – Університет прикладних наук) Гундольф С. Фрейєрмут. У своїй відомій праці «Ігри. Геймдизайн. Ігрознавство: вступ», написаний за участю

А. Чаудерні, Н. Поцці та Е. Циммермана, він виокремлює декілька етапів медіа-історичного розвитку аналогових і цифрових ігор – процедурний поворот (з 1950-х рр.), гіперепічний поворот (з 1970-х рр.), гіперреалістичний поворот (з 1990-х рр.) і гіперімерсивний поворот (з 2010-х рр.), трактуючи гіперімерсію як «новий досвід злиття зі світами даних», що постає результатом інтерактивної навігації за посиланнями, гіперепічних і гіперреалістичних процедур, коли занурення та інтерактивна діяльність настільки підсилюють один одного та конвергуються, що основне естетичне задоволення детермінується внутрішніми властивостями цифрового комп'ютерно-ігрового середовища, яке для просьюмерів виявляється набагато цікавішим за реальний світ (Freyeremuth, 2015, pp.81-90).

У 2025 р. побачила світ ще одна робота Г. С. Фрейєрмута «Граючи в Метавсесвіт» у співавторстві з такими вченими, як Б. Бейл, І. Гамм, В. Осса та ін. У «Передмові та подяці» зазначено, що майже всі розділи цієї колективної наукової розвідки починаються з питання «Що таке Метавсесвіт?», де одні автори звертаються до цього терміна з позиції недавнього минулого, посилаючись, наприклад, на науково-фантастичну антиутопію Ніла Стівенсона (Stephenson, 1992) «Снігопад», а інші починають із сучасних дебатів, таких як ребрендинг Facebook на Meta або успіх ігрових платформ, як-от FORTNITE та ROBLOX. Звісно, усі ці спроби визначити Метавсесвіт зрештою приречені на провал, і автори це добре розуміють, оскільки, як і інші надто дифузні терміни в медіакультурі, Метавсесвіт не має точної класифікації. Водночас це є не помил-

кою, а вагомим аспектом дослідження, адже саме такий плюралістичний підхід розкриває різноманіття багатьох минулих і сучасних втілень Метавсесвіту та їхні технічні, соціокультурні та економічні наслідки.

У вступній статті «Сучасна передісторія Метавсесвіту. Утопічні медіа від тотального твору мистецтва та тотального кіно до кіберпростору та Holodeck» Г. С. Фрейєрмут (Freyeremuth, 2025) простежує історичні шляхи та взаємозв'язки технологій, а також їхню соціальну реалізацію; розглядає розробки, що призвели до ідеї Метавсесвіту, та ілюструє їхній «діалектичний зв'язок»: від концепції Gesamtkunstwerk і тотального кіно через бачення кіберпростору та Holodeck (вигаданий пристрій із франшизи «Зоряний шлях», який використовує «голограми» задля створення реалістичної 3D-симуляції реального або уявного середовища, в якому учасники можуть вільно взаємодіяти з навколишнім середовищем, а також з об'єктами та персонажами, а іноді й із заздалегідь визначеним наративом) до передісторії та наслідків Метавсесвіту. Дослідник доходить висновку, що ця динаміка забезпечує безперервне та всебічне занурення, яке переходить «від коротшого чи довшого, але завжди періодичного та швидкоплинного залучення до окремих медіаторів до всебічного та тривалого занурення у медіасвіт» (Freyeremuth, 2025, p.82), що, власне, відповідає логіці та потенціалу гіперімерсивного повороту.

Основна частина колективного дослідження поділена на два розділи «Уява» і «Досягнення». У першому пропонується огляд концепцій, візій і потенційних наслідків Метавсесвіту, починаючи від ранніх літературних

ідей і закінчуючи сучасними аудіовізуальними репрезентаціями. Розділ починається з розвідки Дж. Мюррей (Murray, 2025) «Метавсесвіт та інші цифрові ілюзії», в якому авторка характеризує різні хибні обіцянки, що оточують Метавсесвіт. Звертаючись до різних рекламних повідомлень, створених такими компаніями, як Meta, Apple і Magic Leap, вона показує, як «магічні технології» просуваються циклічно та за допомогою великих фінансових ресурсів через страх втратити щось цікаве, що здебільшого закінчується невдоволеністю потреб громадськості. Тому Дж. Мюррей (Murray, 2025, p.112) має реалістичний погляд на нові технології, створення яких завжди потребує «колективних зусиль», які «не можна ігнорувати». Л. Шмайнк (Schmeink, 2025, p.135) розглядає історію ідей, пов'язаних з Метавсесвітом, «задовго до того, як трансгуманісти та технопідприємці, такі як Марк Цукерберг, відкрили його для себе та запропонували свої плани щодо його використання для особистої грошової вигоди». У своїй статті «Втілення Метавсесвіту в науковій фантастиці» він простежує серію науково-фантастичних романів і фільмів, починаючи зі «Снігопаду» Н. Стівенсона, та порівнює історії, які «розвивали ідею [Метавсесвіту] різними, змістовними способами».

Продовження цього підходу можна знайти у статті В. Осси (Ossa, 2025), в якій вона розглядає Метавсесвіт як аудіовізуальну фантазію переважно у західних ігрових фільмах і на телебаченні. Авторка досить детально та зрозуміло описує власний методологічний підхід і процеси відбору прикладів, які вона обговорює. Її аналіз виявляє подібності та відмінності між

візіями Метавсесвіту, «зображеними в художніх, аудіовізуальних медіа», а також «ширші міркування про природу нашої реальності, ідентичності (віртуальної), занепокоєння стосовно безпеки, спостереження в цифровому середовищі та використання технологій ШІ» (Ossa, 2025, p.163).

Осмислюючи науково-фантастичні наративи та сучасні зусилля, спрямовані на реалізацію концепцій Метавсесвіту, І. Бамба (Bamba, 2025) зазначає, що людські тіла швидко та невпинно інтегруються у VR-світ, по суті, розчиняючись у ньому, завдяки чому цей світ здається все менш віртуальним. На основі феноменологічного підходу він прагне з'ясувати, «до чого призведе цей новий зв'язок з віртуальним світом; досягнути вплив використання іммерсивних технологій у нашому житті; зрозуміти та навіть передбачити, як ми (як втілені суб'єкти) будемо ставитися до нового світу Метавсесвіту» (Bamba, 2025, p.168). Невипадково у своєму есеї, яке теж входить до збірки, С. Фізек обговорює можливі наслідки єдиного Метавсесвіту для користувачів. Попри рекламні проєкти та ініціативи великих технокомпаній щодо колективної власності на Метавсесвіт, вона наголошує, що сучасні події не передбачають такого формату. С. Фізек (Fizek, 2025, pp.187-199) висвітлює небезпеки потенційного майбутнього сценарію з трьох поглядів: приватизація інтернету, капіталізм спостереження та технофеодалізм.

Дж. Шелл (Schell, 2025, p.207) у своїй праці «Метавсесвіт: що зараз, що далі», яка завершує перший розділ цієї колективної розвідки, деконструє кілька міфів, які склалися навколо VR та AR, онлайн-світів і блокчейну як чотирьох технологій, які зазвичай

асоціюються з Метавсесвітом, пояснює, чому останній може мати інший вигляд, ніж його часто зображують у технологічних вигадках і рекламних кампаніях, приміром, тому що «Метавсесвіт не хоче бути одним безперервним світом, і він ним не буде. [...] Світи потужні, тому що вони мають межі».

Другий розділ, присвячений практичним аплікаціям, інноваційним підходам і здобуткам у сфері інтерактивного досвіду, починається з роботи «Від пікселів до емоцій» І. Гамм (Hamm, 2025, p.228), що прагне з'ясувати, «як віртуальні виставки, зокрема художні виставки Метавсесвіту, можуть вирішити конфлікт між аналоговою та цифровою просторовістю і створити захопливий мистецький досвід». З цією метою вона застосовує теорію атмосфер відомого німецького філософа Г. Беме (Böhme, 2017) до художніх презентацій на платформах FORTNITE, OCCUPY WHITE WALLS та WWWFORUM, аналізуючи цінність цифрових атмосфер для відповідного мистецького досвіду. У її інтерв'ю «Віртуальні країни чудес» з Аліною Фухте (Fuchte and Hamm, 2025, pp.247-264) представлено глибокий погляд на WWWFORUM, виставковий простір Метавсесвіту, що належить NRW-Forum Düsseldorf. Цей виставковий простір є одним з перших на мистецькій і музейній сцені, який з березня 2023 р. прийняв чотири виставки. Ключові теми та питання розмови: «Які виставкові практики підходять для музеїв у Метавсесвіті?», «Які виклики можуть виникнути у сферах медіації та комунікації?» та «Що може дати присутність музеїв у Метавсесвіті?». З огляду на це А. Фухте розповідає «про створення та перший рік wwwforum, отримані висновки, цифрове кураторство», а також висловлює

ідеї стосовно розширення можливостей комунікації для користувачів у WWWFORUM.

Гіперреалістичні та гіперімерсійні тенденції прослідковуються у художньому дослідницькому проєкті «Quantum Bar» К. Ксаос (Хаос, 2025, p.269), яка розглядає процес створення чат-бота на базі GPT-3 для соціальної VR. «Quantum Bar» розроблений як гостинний простір для соціальних користувачів VR, які шукають когось для розмови, цифровий бар, де користувачі можуть взаємодіяти з барменом, керованим GPT-3, для посилення емоційного зв'язку. К. Ксаос (Хаос, 2025, p.267) також розповідає про міждисциплінарні виклики, пов'язані з дизайном і виробництвом, технології, що застосовуються, а також про різні варіанти використання й етичні зобов'язання щодо «характеристики та нарративу чат-бота», «формування аватара та його анімації», а також «ауралізації та локалізації у віртуальному середовищі».

У статті «Давайте грати в Метавсесвіт...!» Т. Бісеке висвітлює результати художнього дослідницького проєкту Ndinguwe та аналізує експериментальний дизайн, який досліджує VR-досвід у поєднанні з тактильними відчуттями. За допомогою накладених зображень аватарів проєкт має на меті заохотити учасників дослідити самосприйняття та сприйняття інших і форми дискримінації. Використовуючи метод мікрофеноменології, Т. Бісеке (Bieseke, 2025) прагне відповісти на питання «Як уяву індивіда можна ко-динамічно узгодити з можливостями Метавсесвіту?» і, зрештою, презентує результати окремих опитувань учасників експерименту. Важливо зазначити, що в роботі показано, як ментальна сила уяви може бути пов'язаною з віртуальним

середовищем Метавсесвіту, якщо наративи мають певний зв'язок з реальними життя реципієнтів. Недостатньо просто зробити нові, фантастичні можливості відчутними; вони також мають бути переплетені зі звичайним досвідом. Щоб учасники прийняли наратив, важливо не те, чи він зображений особливо реалістично, а те, чи хочуть вони вірити в цей наратив. Для досягнення цього наративи повинні бути правдоподібно інтегровані в реальність життя. Для VR-дизайну Метавсесвіту це означає, що наратив має бути частково узгодженим з фізичною реальністю життя учасників. Елементи повинні бути впізнаваними та мати віртуальне розширення. Якщо Метавсесвіт не має підґрунтя у фізичному середовищі, він стає інтроспекцією своїх творців і втрачає зв'язок з реальними життя своїх учасників. Тому синтез Метавсесвіту з частинами реальності здається неминучим. Як наслідок, досвід у Метавсесвіті впливатиме та змінюватиме поведінку людей у фізичному світі (Bieseke, 2025, p.329).

Аватари як проєкційна поверхня також відіграють значну роль в есеї Н. Ламерікс (Lamerichs, 2025, p.337) «На шляху до відповідального Метавсесвіту», яка розглядає нові форми моди в цифровому просторі та пов'язані з ними ринкові механізми, значення віртуальної моди для онлайн-користувачів. Її дослідження зосереджене на тому, «як цифрова мода трансформуватиме уявлення про цифрову ідентичність і способи її вираження». Серед іншого, авторка розглядає аспекти (цифрової) ідентичності та інклюзивний потенціал, що розкривається через сепарацію віртуальних і фізичних тіл, а також обґрунтовує необхідність збільшення можливостей для співтворчості, що

має на меті зміцнення індивідуальності в Метавсесвіті.

Завершується розділ есеєм Дж. Тальямонте (Tagliamonte, 2025), який описує район Акіхабара в Токіо як «протометавсесвіт», або, точніше, як «гіперреальне» місце (як його визначив Умберто Еко), що передбачило появу віртуальних світів. Він аналізує культуру та історію місця, в якому аналоговий і віртуальний простори перебувають у динамічній взаємодії та ніби зливаються в єдине ціле. Дійсно, він є частиною культури отаку та її історії, і саме тому продовжуватиме знаходити відображення в цій формі. Так само, як AISP@CE зробив Акіхабару центром отаку-медіа, майбутні версії віртуального простору, ймовірно, спиратимуться на колективне розуміння Акіхабари як місця приналежності для отаку, розробляючи щось, що орієнтоване на них. У світі, який швидко рухається до цифровізації та віртуалізації, такий простір, як Акіхабара, являє собою перехідний період. Міста та магазини замінюються вебсайтами, а публічні простори глобалізуються та тотально диджиталізуються. Люди, які використовують двовимірних персонажів, щоб втілити живе та дихаюче тоє в нашу реальність, отримують абсолютно нові можливості завдяки новітнім технологіям (Vtubers, AI, VRCHAT). Цікаво, і тут можна погодитися з автором, що міський пейзаж Акіхабари передбачив технологію телеприсутності, яка дає змогу жити в просторах, зосереджених навколо спільнот та особистих інтересів. Ці простори стають цифровими, тобто «місце, описане як фантазія в реальності, передбачало реальність, яка є фантазією» (Tagliamonte, 2025, p.385).

Отже, концепція «Метавсесвіту» виникла як привабливий фронтір і наразі

захоплює поєднанням безмежних віртуальних світів, досвіду та інтерактивності, що розмиває межі між фізичною та цифровою реальністю. З огляду на те, як технологічні гіганти вкладають інвестиції, а розробники занурюються в цю сферу, виникає питання: чи є Метавесвіт наступною монументальною віхою в розробці ігор, чи він зникне так само швидко, як і виріс, перетворившись на чергову мильну бульбашку в галузі? Поки що складно визначити ступінь впливу Метавесвіту на світову економіку, бо неясно, чи стане він трансформаційною технологією, але станом на кінець минулого року відомо, що щодня близько 200 млн людей взаємодіють з такими платформами, як Minecraft та Fortnite, а ігри займають центральне місце завдяки імерсивним можливостям Метавесвіту, потенцій-

но перетворюючись на важливе джерело прибутку (Metaverse Gaming, 2024).

Чи може зближення ігор та Метавесвіту започаткувати нову еру, поєднуючи NFT, портативні ресурси та розширений імерсивний ігровий процес? Чи здатні гіперімерсивний поворот й операціоналізація концепції Метавесвіту вплинути як на переосмислення траєкторії розвитку ігрової індустрії, так і на подальшу естетико-технологічну трансформацію цифрового аудіовізуального ландшафту, конститутивним чинником якої є гейміфікація? Наблизитися до відповідей на ці та дотичні до них питання допоможе ознайомлення з колективною працею «Граючи в Метавесвіт», яка, попри відсутність у ній концепції (більше нагадує збірку есеїв), є цінним теоретичним джерелом для фахівців з ігрознавства та аудіовізуальних студій.

Ключові слова: цифровий аудіовізуальний ландшафт, гейміфікація, Метавесвіт, гіперімерсивний поворот, наратив, VR-світ

Keywords: digital audiovisual landscape, gamification, Metaverse, hyperimmersive shift, narrative, VR world

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Bamba, I., 2025. Body-Crash: "The Impact Will Be Real" On How the Metaverse Could Affect Our Bodies. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.167-186.
- Beil, B., Freyermuth, G.S., Hamm, I. and Ossa, V. eds., 2025. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bieseke, T., 2025. Let's Play the Metaverse! Expanded Realities as Transparent Playheads. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.309-334.
- Böhme, G., 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. by J.-P. Thibaud. London: Routledge.
- Fizek, S., 2025. Metaverse (Re)Visions. Back to the Future of the Internet. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.187-200.
- Freyermuth, G.S., 2015. *Games | Game Design | Game Studies. An Introduction*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Freyermuth, G.S., 2025. Metaverse's Modern Prehistory Utopian Media from the Total Work of Art and Total Cinema to Cyberspace and Holodeck. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.13-101.

- Fuchte, A., and Hamm, I., 2025. Virtual Wonderlands. Insights from NRW-Forum Düsseldorf's WWWFORUM Project: An Interview. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.247-264.
- Hamari, J., Koivisto, J. and Sarsa, H., 2014. Does Gamification Work? – A Literature Review of Empirical Studies on Gamification. In: *47th Hawaii International Conference on System Sciences, HICSS 2014*. Waikoloa, HI, USA, January 6-9, 2014. [e-book] Waikoloa: Institute of Electrical and Electronics Engineers, pp.3025-3034. <https://doi.org/10.1109/HICSS.2014.377>
- Hamm, I., 2025. From Pixels to Emotions. Exploring Atmospheres in Metaverse Art Exhibitions. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.223-246.
- Lamerichs, N., 2025. Towards a Responsible Metaverse. Digital Fashion, Avatars, and the Promise of Identity in Virtual Worlds. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.335-350.
- Metaverse Gaming 2024: The Next GameDev Milestone or Another Soap Bubble?, 2024. *Game-Ace*, [online] 19 February. Available at: <<https://game-ace.com/blog/metaverse-gaming/>> [Accessed 29 March 2025].
- Murray, J.H., 2025. The Metaverse and Other Digital Delusions. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.101-117.
- Ossa, V., 2025. Dreaming the Metaverse. Virtual Worlds as Audiovisual Fantasy. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.139-166.
- Schell, J., 2025. The Metaverse: What's Now, What's Next. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.201-220.
- Schmeink, L., 2025. Incarnations of the Metaverse in Science Fiction. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.117-139.
- Stephenson, N., 1992. *Snow Crash*. New York: Bantam.
- Tagliamonte, G., 2025. Akihabara. A Proto-Metaverse. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.351-392.
- Willis, H., 2016. *Fast Forward. The Future(s) of the Cinematic Arts*. [e-book] New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/will17892>
- Xaos, Ch., 2025. Creating a GTP-3-driven Chatbot for Social Virtual Reality. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.265-308.

REFERENCES

- Bamba, I., 2025. Body-Crash: "The Impact Will Be Real" On How the Metaverse Could Affect Our Bodies. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.167-186.
- Beil, B., Freyermuth, G.S., Hamm, I. and Ossa, V. eds., 2025. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bieseke, T., 2025. Let's Play the Metaverse! Expanded Realities as Transparent Playheads. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.309-334.
- Böhme, G., 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. by J.-P. Thibaud. London: Routledge.

- Fizek, S., 2025. Metaverse (Re)Visions. Back to the Future of the Internet. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.187-200.
- Freyermuth, G.S., 2015. *Games | Game Design | Game Studies. An Introduction*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Freyermuth, G.S., 2025. Metaverse's Modern Prehistory Utopian Media from the Total Work of Art and Total Cinema to Cyberspace and Holodeck. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.13-101.
- Fuchte, A., and Hamm, I., 2025. Virtual Wonderlands. Insights from NRW-Forum Düsseldorf's WWWFORUM Project: An Interview. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.247-264.
- Hamari, J., Koivisto, J. and Sarsa, H., 2014. Does Gamification Work? - A Literature Review of Empirical Studies on Gamification. In: *47th Hawaii International Conference on System Sciences, HICSS 2014*. Waikoloa, HI, USA, January 6-9, 2014. [e-book] Waikoloa: Institute of Electrical and Electronics Engineers, pp.3025-3034. <https://doi.org/10.1109/HICSS.2014.377>
- Hamm, I., 2025. From Pixels to Emotions. Exploring Atmospheres in Metaverse Art Exhibitions. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.223-246.
- Lamerichs, N., 2025. Towards a Responsible Metaverse. Digital Fashion, Avatars, and the Promise of Identity in Virtual Worlds. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.335-350.
- Metaverse Gaming 2024: The Next GameDev Milestone or Another Soap Bubble?, 2024. *Game-Ace*, [online] 19 February. Available at: <<https://game-ace.com/blog/metaverse-gaming/>> [Accessed 29 March 2025].
- Murray, J.H., 2025. The Metaverse and Other Digital Delusions. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.101-117.
- Ossa, V., 2025. Dreaming the Metaverse. Virtual Worlds as Audiovisual Fantasy. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.139-166.
- Schell, J., 2025. The Metaverse: What's Now, What's Next. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.201-220.
- Schmeink, L., 2025. Incarnations of the Metaverse in Science Fiction. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.117-139.
- Stephenson, N., 1992. *Snow Crash*. New York: Bantam.
- Tagliamonte, G., 2025. Akihabara. A Proto-Metaverse. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.351-392.
- Willis, H., 2016. *Fast Forward. The Future(s) of the Cinematic Arts*. [e-book] New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/will17892>
- Xaos, Ch., 2025. Creating a GTP-3-driven Chatbot for Social Virtual Reality. In: B. Beil, G.S. Freyermuth, I. Hamm, and V. Ossa, eds. *Gaming the Metaverse*. Bielefeld: transcript Verlag, pp.265-308.

Надійшла: 26.04.2025; Прийнято: 26.05.2025;
Стаття була вперше опублікована онлайн: 13.06.2025



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

2025 Том 8 № 1

Літературний редактор
Рибка А. Т.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н. І.

Бібліографічний редактор
Чернявська А. А.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є. О.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О. В.

Адміністративне забезпечення
Швець М. А.

Менеджер журналу
Рибка Л. А.

Scientific publication

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**Series
in Audiovisual Art
and Production**

Scientific journal

2025 Volume 8 No 1

Literary editor
Rybka A. T.

English texts editor
Sarnovska N. I.

Bibliographic editor
Cherniavska A. A.

Cover design
Doroshenko Ye. O.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O. V.

Administrative support
Shvets M. A.

Journal Manager
Rybka L. A.

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY.
Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.
The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal.

Підписано до друку: 13.06.2025. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 14,3. Обл.-вид. арк. 12,56.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5416

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