

ISSN 2617-2674 (print)
ISSN 2617-4049 (online)

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS**

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Серія «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»**

Збірник наукових праць

**HERALD
KYIV NATIONAL UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS
Series «Audiovisual art and production»**

Scientific works collection

**Випуск 1
Issue 1**

Засновано 2018 року
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКіМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2018

УДК 791+654.197+77(06)
B535

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»: зб. наук. пр. Вип. 1. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 67 с.

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

Журнал адресований вченим, експертам, викладачам та науково-педагогічним працівникам, що займаються науковим дослідженням і намагаються знайти ціннісно-сміслові обрії сучасного мистецького, виробничого та аудіовізуального процесів.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 42 від 25.06.2018 р.)

Редакційна колегія

Безручко Олександр – (головний редактор), д-р мистецтвознав., проф., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Гавран Ірина** – (заступник головного редактора) канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Медведєва Алла** – (відповідальний секретар) канд. мистецтвознав., доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Барнич Михайло** – канд. мистецтвознав., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Гнатів Зоряна** – канд. філос. наук, доц. Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, Дрогобич, Україна; **Гончарук Сергій** – канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Горевалов Сергій** - д-р філол. наук, проф., засл. ж-ст України, зав. каф. кіно-, телемистецтва Ін-ту журналістики Київськ. нац. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка, Київ, Україна; **Горпенко Володимир** – д-р мистецтвознав., проф., акад. Академії вищ. шк., проф. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Гуцал Росіна** – канд. мистецтвознав., доц. Хмельницьк. гуманіт.-пед. академії, Хмельницький, Україна; **D. Maitham M. A. H. A. Almuwail** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Manuel Alvarez-Junco** – Professor PhD on Graphic Design. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (UCM) General Director for Summer Courses UCM., Madrid, Spain; **Kinga Fink** - doktor nauk humanistycznych, adiunkt, Wydział Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, Polska; **Кравченко Тетяна** – канд. мистецтвознав. старш. викл. Київськ. нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна; **Левченко Олена** – д-р філос. наук, старш. наук. співроб., доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Марченко Сергій** – канд. мистецтвознав., доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Миславський Володимир** – канд. мистецтвознав., доц. Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна Харків, Україна; **Михальов Володимир** – канд. пед. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Наумова Лариса** – канд. філос. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Поліщук Олександр** – д-р філос. наук, доц. Хмельницьк. гуманіт.-пед. академії, Хмельницький, Україна; **Прядко Олександр** – засл. працівник культури України, канд. техн. наук, доц. Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв, Київ, Україна; **Скуратівський Вадим** – акад. Нац. академії мистецтв України, д-р мистецтвознав., проф., засл. діяч мистецтв України, проф. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна; **Холод Ганна** – канд. філол. наук, проф. ВНЗ «Інститут реклами», Київ, Україна; **Холод Олександр** – д-р філол. наук, доц., проф. Прикарпатськ. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна; **Чміль Ганна** – д-р філос. наук, доц., зав. від. світової культури та міжнар. культ. Зв'язків Ін-ту культурології Нац. академії мистецтв України, Київ, Україна; **Чужиков Андрій** – канд. екон. наук, Київськ. нац. екон. ун-ту ім. Вадима Гетьмана, Київ, Україна; **Ярмолинська Вероніка** – д-р мистецтвознав., доц., Нац. академія наук Республіки Білорусь.

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Чигоріна, каб. 25, тел.: (044) 528 05 334,

e-mail: avmiv@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ,
тел.: (044) 284 63 84

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

ISSN 2617-2674 (print)
ISSN 2617-4049 (online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2018
© Автори, 2018

ЗМІСТ

| | | |
|---|---|-----------|
| ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА | | |
| <i>Котляр С. В., Федоренко В. П.</i> | Авторська програма – обличчя вітчизняного телебачення | 5 |
| <i>Медведєва А. О.</i> | Техніка трансформації як своєрідна форма перевтілення актора | 18 |
| РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА ТЕЛЕБАЧЕННЯ | | |
| <i>Ананьєв А. Б., Барба І. Д., Желєзняк С. В.</i> | Сутність та специфіка впровадження європейського стандарту R128 на телебаченні та у радіомовленні | 28 |
| <i>Москаленко-Висоцька О. М.</i> | Семіотичний вимір кінодокументалістики Павла Фаренюка | 38 |
| <i>Петренко С. І.</i> | Вітчизняне телебачення в контексті європейського телевізійного простору | 49 |
| ФОТОМИСТЕЦТВО | | |
| <i>Гармаш Ю. Т., Прядко О. М.</i> | Особлива роль кольору в драматургії творів екранного живопису | 57 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|--|--|-----------|
| ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКА И МАСТЕРСТВО АКТЁРА | | |
| <i>Котляр С. В., Федоренко В. П.</i> | Авторская программа – лицо отечественного телевидения | 5 |
| <i>Медведева А. А.</i> | Техника трансформации как своеобразная форма перевоплощения актера на эстраде | 18 |
| РЕЖИССУРА И ЗВУКОРЕЖИССУРА ТЕЛЕВИДЕНИЯ | | |
| <i>Ананьев А.Б., Барба И. Д., Железняк С. В.</i> | Сущность и специфика внедрения европейского стандарта R128 на телевидении и в радиовещании | 28 |
| <i>Москаленко-Высоцкая Е. Н.</i> | Семиотическое измерение кинодокументалистики Павла Фаренюка | 38 |

| | | |
|-----------------------|--|-----------|
| <i>Петренко С. И.</i> | Отечественное телевидение в контексте европейского телевизионного пространства | 49 |
|-----------------------|--|-----------|

ФОТОИСКУССТВО

| | | |
|---------------------------------------|--|-----------|
| <i>Гармаш Ю. Т., Прядко А. М.</i> | Особенная роль цвета в драматургии произведений экранной живописи | 57 |
|---------------------------------------|--|-----------|

CONTENTS

TELEVISION JOURNALISM AND ACTOR'S MASTERSHIP

| | | |
|-------------------------------------|--|----------|
| <i>Kotliar S., Fedorenko V.</i> | Author's program as a face of domestic television | 5 |
|-------------------------------------|--|----------|

| | | |
|----------------------|---|-----------|
| <i>Medvedieva A.</i> | Technology of transformation as a peculiar form of reincarnation of the actor | 18 |
|----------------------|---|-----------|

DIRECTION AND SOUND DIRECTION ON TELEVISION

| | | |
|--|--|-----------|
| <i>Ananiev A., Barba I., Zhelezniak S.</i> | The essence and specificity of european standard R128 implementation on television and in radio broadcasting | 28 |
|--|--|-----------|

| | | |
|-------------------------------|--|-----------|
| <i>Moskalenko-Vysotska O.</i> | Semiotic documentary measurement by Pavel Faryenyuk | 38 |
|-------------------------------|--|-----------|

| | | |
|--------------------|---|-----------|
| <i>Petrenko S.</i> | Domestic TV in the european television space context | 49 |
|--------------------|---|-----------|

PHOTO ART

| | | |
|------------------------------------|--|-----------|
| <i>Harmash Yu., Priadko O.</i> | The special role of color in the drama of screen painting works | 57 |
|------------------------------------|--|-----------|

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

УДК 7.097-028.5:654.197(477)

*Котляр Світлана Вікторівна,
<https://orcid.org/0000-0002-4855-8172>
заслужений діяч мистецтв України доцент, декан ФКіТБ,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
ilanit1925@gmail.com*

*Федоренко Вікторія Павлівна,
<https://orcid.org/0000-0003-1205-3831>
викладач кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
victoriaf@ukr.net*

АВТОРСЬКА ПРОГРАМА – ОБЛИЧЧЯ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Мета дослідження – огляд та аналіз створення і ведення авторських телевізійних програм відомих українських телевізійних ведучих щодо обґрунтування основних тенденцій впливу вітчизняного телебачення на світогляд глядачів. **Методологія дослідження** базується на дослідному методі (для визначення специфіки впливу авторських телевізійних програм просвітницького спрямування на загальнонаціональних та регіональних телеканалах України); методі аналізу (для вивчення практичного досвіду створення авторських телепрограм щодо вибору тематики, проблематики та творчо-технологічних засобів публіцистичної та художньо-публіцистичної спрямованості). **Наукова новизна** дослідження полягає в розгляді недослідженої специфіки впливу авторських телевізійних програм ідеологічного спрямування та виняткової ролі рупорів телевізійних ведучих радянського і пострадянського простору. Також проаналізовано, що на українському ґрунті авторські програми – важливий потенціал вітчизняного телебачення на телевізійній індустрії в цілому, тому вперше досліджено харизматичність постатей телевізійних ведучих та винайдено нові форми впливу, серед яких чільне місце посідають авторські програми. **Висновки.** Систематизація авторських програм показала, що всі вони з точки зору впливів на глядача є соціально значущими. Повний спектр жанрово-змістовних можливостей сучасної журналістики свідчить, що авторська телепередача як в українському, так і світовому телевізійному просторі поки не є окремим жанром, але за лідерством має перспективу

перетворитися на окрему ділянку телебачення художньо-публіцистичного характеру.

Ключові слова: авторська програма, телебачення, телевізійний ведучий, глядач, жанр, культура.

Котляр Светлана Викторовна, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, декан факультета кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Федоренко Виктория Павловна, преподаватель кафедры тележурналистики и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Авторская программа – лицо отечественного телевидения

Цель исследования – обзор и анализ создания и ведения авторских телевизионных программ известных украинских телевизионных ведущих к обоснованию основных тенденций влияния отечественного телевидения на мировоззрение зрителей. **Методология исследования** базируется на исследовательском методе (для определения специфики влияния авторских телевизионных программ просветительского направления на общенациональных и региональных телеканалах Украины); методе анализа (для изучения практического опыта создания авторских телепрограмм по выбору тематики, проблематики, творчески технологических средств публицистической и художественно-публицистической направленности). **Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении неисследованной специфики влияния авторских телевизионных программ идеологического направления и исключительной роли рупоров телевизионных ведущих советского и постсоветского пространства. Также проанализировано, что на украинском телевиденье авторские программы и харизматичные украинские телевизионные ведущие составляют важный потенциал отечественного телевидения и в телевизионной индустрии в целом, поэтому впервые исследованы харизматичность телевизионных ведущих и изобретены новые формы воздействия, среди которых главное место занимают авторские программы. **Выводы.** Систематизация авторских программ показала, что все они, с точки зрения воздействия на зрителя, являются социально значимыми. Полный спектр жанрово-содержательных возможностей современной журналистики свидетельствует о том, что авторская телепередача как в украинском, так и мировом телевизионном пространстве пока не является отдельным жанром журналистского творчества, но за лидерством имеет перспективу преобразоваться в отдельный участок телевидения художественно-публицистического характера.

Ключевые слова: авторская программа, телевидения, телевизионный ведущий, зритель, жанр, культура.

Kotliar Svitlana, Honored Art Worker in Ukraine, Associate Professor, Dean of the Cinema and Television Faculty, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Fedorenko Viktoria, Lecturer of the Television Journalism Department and Actor's Mastership, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Author's program as a face of domestic television

The purpose of the research is to review and analyze the creation and maintenance of authoritative television programs by well-known Ukrainian television broadcasters on justification the main trends in the influence of domestic television on the worldview of spectators. **The methodology of the research** is based on an experimental method (to define the specificity of the influence of author's TV programs on the educational direction on national and regional television channels in Ukraine); method of analysis (to study the practical experience of creating author's TV programs for the selection of topics, problems, creatively technological means of journalistic and artistic-journalistic orientation). **The scientific novelty** of the research consists in examining the unexplored specificity of the influence of author's television programs of ideological direction and the exclusive role of the mouthpieces of television leading Soviet and post-Soviet space. It is also analyzed that, on Ukrainian soil, author programs and charismatic Ukrainian television hosts are an important potential of domestic television in the television industry as a whole, that is why the charismatic figures of TV leaders have been first studied and new forms of influence have been invented, among which the author's programs have a prominent place. **Conclusions.** Systematization of author's programs have shown that all of them from the point of view of the impact on the viewer are socially significant. The full range of genre-content opportunities of modern journalism shows that the author's TV program in both Ukrainian and world television space is not yet a separate genre of journalistic creativity, but behind leadership has the prospect of becoming a separate section of television in an artistic-journalistic nature.

Key words: author's program, television, television presenter, viewer, genre, culture.

Постановка проблеми. Суспільство живе і розвивається в сегментах національного інформаційного простору, завдяки діяльності телевізійних корпорацій. Величезні телевізійні конгломерати відображають різноманітні аспекти політичного, економічного, культурного, професійного, спортивного та особистого життя людини, а обличчя вітчизняного телебачення та його вплив на суспільство достеменно не відкрито. Насамперед, елементи масової культури та масового впливу присутні практично, у всіх авторських телепрограмах. Хоча в одних випадках можемо говорити про умовність таких впливів, а в інших, як, наприклад, у серіалах, рекламі, шоу-програмах, про стовідсоткову задіяність прийомів та засобів масової культури (Литвинов, 2012, с. 27). Адже технічний ідеологічний, просвітницький, духовний бік впливу телебачення відбувається такими засобами як масовість, видовищність, загальнодоступність, що перетворює його на інструмент масової культури. Відповідно, як засіб масової інформації та комунікації, телебачення створює віртуальну реальність, котра стає власним «всесвітом» глядача (Кузнецова, 2005, с. 8).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Авторські програми як явище телефіру відображено у публікаціях західноєвропейських дослідників, серед яких Ж. Бодрійяр, П. Бурд'є, У. Еко, М. Маклюен, Е. Ноель-Нойман, М. Постер, Ф. Бретон, С. Пру, Г. Міллер, які в різних контекстах виявляли особливості телевізійних програм як сфери комунікацій та впливу. Російські дослідники Р. Борецький, Я. Засурський, А. Вартанов, В. Михалкович, С. Муратов, Л. Цвік звернувшись до феномену авторських програм, виявили аспекти їх суспільного значення, резонансу, глядацького попиту. Українські науковці, а саме: В. Здоровега, В. Різун, В. Владимиров, І. Зоц, В. Горбачук, В. Романько, А. Москаленко, В. Лизанчук, Б. Потятиник, В. Демченко, В. Іванов, В. Гоян простежили передумови виникнення та еволюції авторського телебачення в Україні, розглянувши окремі досягнення вітчизняного авторського телебачення та проаналізувавши деякі напрями авторського телебачення на прикладі найбільш яскравих зразків телепередач і роботи ведучих телепрограм. Насамперед, дослідниця А. Шоріна (2009) акумулювала досвід авторських програм українських тележурналістів загальнонаціональних і міжрегіональних телеканалів, чим зокрема поставила питання про важливість накопичення власного досвіду авторських програм.

Мета дослідження – огляд та аналіз створення і ведення авторських телевізійних програм щодо обґрунтування основних тенденцій впливу авторських програм на світогляд глядачів. Важливою функцією телевізійно-ідеологічної пропаганди є формування громадської думки, у кінцевому підсумку – в силу універсальності та масовості впливу – суспільної свідомості в цілому, адже телебачення інформує, виховує, наставляє глядача, щоденно продукуючи різноманітні екранні образи, а отже, впливає на думки та вчинки великої кількості людей (Кузнецова, 2005 с. 9).

Виклад основного матеріалу. Сучасне телебачення, що постійно зазнає трансформацій відповідно до загальноісторичних культурних, політичних, геополітичних, психологічних, соціальних процесів, шукає нові форми впливу на аудиторію, серед яких чільне місце належить авторським програмам. Авторські програми, які представлені на центральних та регіональних телеканалах, охоплюють широкий тематичний спектр та мають значну аудиторію глядачів.

Авторська програма, яка є явищем надзвичайно популярним, породжує одне із головних завдань сучасного телебачення – вивільнення особистості ведучого, його свобод та прав висловлювати думки, набуває все більшого глядацького попиту. Створення авторських телевізійних програм вимагає вибору певної постаті телевізійного ведучого, який би відповідав смакам телеглядачів і був взірцем для них. Відповідно, постать телеведучого в кадрі є найбільшим чинником впливу на свідомість масової аудиторії.

Аналізуючи український телепростір, варто зауважити, що серед облич, які вирізняються як «телеособистості», представлено вже кілька поколінь телеведучих, які уособлюють хвилі розвитку як самого телебачення, так і його окремих напрямків. Серед них – Микола Вересень, Костянтин Стогній, Ганна Безулик, Ольга Герасим'юк, Тетяна Цимбал, Василь Бирзул, Оксана Марченко,

Людмила Харів, Олександр Денисов, Ілля Ноябрьов та багато ін. талановитих і успішних телеведучих.

Так, постійний у своєму прагненні створити авторську програму, Микола Вересень має досить значний власний досвід. Його п'ятнадцятихвилинна програма «21 вересня», що виходить на каналі «К-1» має низку авторських «фішок». Це такі вислови: «Мене називають Микола Вересень», манера будувати бесіду з гостем у дещо іронічному тоні, довгі монологічні викладки, у яких передаються головні смислові та світоглядні установки автора програми, красномовна і так само «фірмова» жестикуляція.

У подібному амплуа виступає також Ілля Ноябрьов, який доводить, що авторська телепрограма в сьогоденні розумінні – це програма, яку глядачі дивляться не за те, про що в ній ідеться, а через те, хто її веде. На телеканалі «Інтер» у ток-шоу «Ми все про вас знаємо», що є переформатованою програмою «Я все про вас знаю», головною «родзинкою» стали непрості питання, зміст яких тримав рейтинг проекту. У складі ведучих Ноябрьов виділявся виразною харизматичністю, хоча не всі його підходи отримали схвальну оцінку критики.

Варто зауважити, що риси авторської передачі мали такі проекти «Інтера» під орудою Костянтина Стогнія, зокрема «Шок» (за лаштунками швидкої допомоги), «Кримінал» (про надзвичайні ситуації), Ольги Герасим'юк в «Студії 1+1» у програмі «Без табу», Анни Безулик на каналі «1+1» у ролі ведучої «Сніданку з «1+1». На каналі «1+1» також тривалий час виходила програма «Галопом по Європах», у якій брав участь яскравий ведучий Ігор Пелих. Проте, програма недовго протрималася у денному ефірі і була закрита. Старшому поколінню запам'яталась телепрограма «Тетянин полудень» на Новому каналі, а згодом подібного формату програма «Тетянин день» перенесена була на канал СТБ із харизматичною Тетяною Цимбал, яка своїм авторським веденням прикрашала ці дві телепрограми. Залишаючись обличчям Першого Національного телеканалу, Тетяна Цимбал як ведуча, безумовно, є одним із знакових постатей вітчизняного телебачення.

До «помаранчевих» подій на українське телебачення потрапили росіяни Дмитро Кисельов, який на ICTV здійснив спробу створення авторської аналітичної програми, Савік Шустер, який започаткував публіцистичну програму «Свобода слова», Євген Кисельов, який на каналі «Інтер» вів аналітико-публіцистичні програми «Свобода слова» та «Чорне дзеркало», Олексій Суханов, який на ICTV успішно веде публіцистичну програму «Говорить Україна». Попри те, що більшість авторів програм не місцевого походження викликали незадоволення певної частини українського населення, їхню індивідуальну манеру ведучого не заперечували навіть супротивники. Отже, авторські програми є мовно-зображувальним продуктом, конкретизованим автором за змістом та формою. У такому викладі авторська програма суттєво залежить від вибору засобів виразності. Від того, яку мету ставить перед собою журналіст і яке завдання розв'язує в творчому процесі, він обирає жанровий формат, який дає змогу розкрити конкретну тему, виявити свої творчі можливості.

Варто зазначити, що відбір жанру визначає не тільки вид авторської програми, а й роль автора й ведучого у ній. Сучасні авторські програми тяжіють до змішування прийомів та жанрів. Жанр, що є типом твору, який характеризує певна тема, сюжетні або стилістичні ознаки, має ще одне значення – манера, стиль. Жанр є типом твору, що склався в процесі історико-літературного розвитку, як структуру його відрізняє високий ступінь стійкості й історично зумовленої структурно-змістовної єдності твору. У журналістиці під жанром переважно розуміють «усталений тип твору, який склався історично і відзначається особливим способом освоєння життєвого матеріалу, чіткими ознаками структури» (Григораш, 1974, с. 76), однак жанри журналістики, які сформувалися внаслідок потреби у різнобічному відтворенні дійсності, не є незмінними: вони змінюються та розвиваються разом із журналістикою, її потребами та вимогами, разом із викликами часу тощо.

Сучасні критерії поділу жанрів журналістики передбачають: а) розгляд об'єкту відображення, тобто конкретного життєвого матеріалу як основи журналістського твору; б) призначення виступу, де багато залежить від того, яку мету ставить редакція і конкретний автор: просте повідомлення про той чи інший факт, подію отримує форму замітки, хроніки, що об'єднуються поняттям «новини», причому детальне відтворення події отримує форму звіту, репортажу; при тому оповідь про людину, її погляди, думки потребують діалогічної форми відтворення дійсності, що відтворюється у вигляді інтерв'ю; в) виявлення масштабу дійсності (узагальнено) сприяє вирізненню інформаційно-описових та аналітичних матеріалів, диференціації літературних різновидів в групі аналітичних жанрів; це, наприклад, коментар, стаття, огляд, які мають характерну широту охоплення життя; г) використання літературно-стилістичних засобів вираження задуму, таких як суб'єктивність бачення, метафоричність викладу, художня публіцистичність (недоречні в офіційному повідомленні).

Жанри журналістики розподіляють на інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні. І хоча сам розподіл є дещо умовним, жанри мають визначені ознаки. Так, інформаційні жанри, найоперативніші у ділянці газетної, радіо- або телевізійної інформації, що стисло, виразно повідомляють про факти, події, явища дійсності без домислів, інтерпретацій в тому вигляді, в якому вони доступні відображенню у формі нотатку, звіту, інтерв'ю, репортажу, кореспонденції. Аналітичні жанри – оперативно в публіцистичній формі відображають дійсність, де на підставі аналізу конкретизуються висновки й узагальнення. Найважливішими рисами цієї групи жанрів є аналітичність, критична спрямованість, авторське ставлення до баченого й викладеного (коментар, стаття, рецензія, огляд, лист, звернення тощо). Художньо-публіцистичні жанри характеризуються тим, що автори контролюють фабулу подій, що відбулися, маючи можливість перебудувувати, видозмінювати її силою власного задуму. Відображаючи факти через призму власного бачення, позиції, автор здійснює їх творчий відбір, виявляючи найбільш, на його погляд, істотне у формі нарису, замальовки, авторської художньої документалістики, фейлетону, есе, памфлету, гуморески, байки, пародії тощо. Публіцистика вимагає високого професійного рівня, широкого кругозору, великої

відповідальності, зваженості. Відмінність публіцистичних жанрів від інших – в домінуванні авторської основи.

Доцільно зауважити, що публіцистика, як явище, давніша від журналістики і друку. Першими публіцистами були оратори, проповідники, священики. Публіцистичний твір з'явився в результаті осмислення автором подій, які були проаналізовані автором в умовах гарантованого високого рівня свободи, коли він вільно може висловити власне ставлення до матеріалу, використати факти з інших джерел, які узагальнюються та інтерпретуються на його розсуд. Отже, публіцистика – це факт, пропущений через особистість автора. На думку В. Здоровеги (2008, с. 230), публіцистика – це твори, в яких «оперативно досліджуються й узагальнюються з особистих, групових, державних, загальнолюдських позицій актуальні факти та явища з метою впливу на громадську думку, суспільну свідомість, а відтак на соціальну практику». Автор-публіцист має здатність бачити в повсякденному житті суспільну значимість та морально-етичний сенс буденних явищ.

Варто зауважити, що похідна з ораторського мистецтва публіцистика має специфічну, близьку їй мову і способи впливу на аудиторію. Прикладом публіцистичної програми, побудованої на історичній основі в культурно-мистецькій площині, концепція авторської програми телефільмів «Гра долі» була представлена серією фільмів, що демонструвався на 5 каналі упродовж п'яти років. Окремі фільми-розповіді про приватне життя знаменитих людей, які жили на українській землі, та українців, які живуть по всьому світі, історії кохання, сходження на олімп слави, маловідомі факти з життя українських культурних діячів, мистецтва, науки, демонстрували Перший Національний, «Інтер», «Культура», регіональні канали. Серіал «Гра долі» знімали з 2005 р. у форматі від односерійного до багатосерійних фільмів, загальна кількість яких досягла 79 робіт. Героями телерозповідей були Тарас Шевченко, Іван Мазепа, Богдан Хмельницький, Леся Українка, Іван Франко, Марія Заньковецька, Лесь Курбас, Володимир Вернадський та багато ін. Особливістю фільмів стало те, що автор і ведуча циклу телевізійних документальних фільмів актриса Наталя Сопіт за допомогою перевтілення виступала не лише коментатором подій, а й вела розповідь від першої особи у детективному, епістолярному, мемуарному жанрі. Не обмежений в часі демонстрування, проект може бути повторений в ефірі декілька разів, адже історії з життя відомих людей будуть цікаві та актуальні впродовж багатьох років. Глядачі фільмів – інтелігенція, люди старшого покоління і молодь, яка цікавиться історією та культурою. Високий рейтинг програми телефільмів «Гра долі» визначає не тільки його значна аудиторія, а широка інформаційна підтримка і вихід у зручний для глядача час.

Варто зауважити, що особливості підходів щодо створення та ведення авторських програм, розкриваються шляхом їх порівняння. Так, якщо порівняти телевізійну передачу Оксани Пушкіної «Жіночий погляд» на російському телебаченні та передача Юлії Гаврилової «Під знаком Нобеля» на КРТ, можна констатувати, що обидві передачі мають соціальний характер та схожу аудиторію освічених людей, зацікавлених у культурі й мистецтві. За формою

обидві програми не є ток-шоу, що належать до проявів масової культури, обидві мають майже однаковий часовий формат – 26 хв. в Оксани Пушкіної та 24 хв. у Юлії Гаврилової, обидві тематично звертаються до життєвих історій видатних людей, обидві виходили в телеефір впродовж кількох років. Однак, якщо Оксана Пушкіна вивчає історії наших сучасників, то в полі зору Юлії Гаврилової більше постатей, які увійшли в історію. Позиція Оксани Пушкіної – це спроба подивитися на навколишній світ очима популярних особистостей – акторів, спортсменів, політиків, бізнесменів, життя яких викликає захоплення й обговорення. Її герої впродовж передачі камерно розповідали про кар’єру

і творчі плани, про особисте життя, батьків, друзів, коханих, про захоплення, труднощі, радощі. Насамперед, передача «Під знаком Нобеля» Юлії Гаврилової, мала специфічний «ореол давнини», коли авторці вдавалося уявно перенести глядача у минуле, на тлі якого відкривалися подробиці життя лауреатів Нобелівської премії, письменників, поетів, співаків, акторів, яких, за примхами долі, практично, забуто. Програми Юлії Гаврилової повертали сучасному глядачеві знання про різні сторони життя видатних діячів, що залишили помітний відбиток в історії людства. Завдяки введенню авторкою постановочних сцен, у глядача створювалося враження, що про себе розповідають самі герої – Антон Чехов, Козьма Прутков, Ільф і Петров, Аркадій Аверченко, Юджин О’Ніл, Габріель Гарсія Маркес та інші. По-різному в передачах акцентовано позицію автора: Оксана Пушкіна, яка іноді висловлювала свою думку, яка подекуди не співпадала із думкою телеглядачів; Юлія Гаврилова надавала можливість порівняти життя свого героя із сучасним життям і тим самим зробити висновки. У руслі свого світобачення та авторської програми, як особистість, Оксана Пушкіна користується увагою преси, зокрема «жовтої», в той час як Юлія Гаврилова далека від публічності, подробиці її життя вкриті таїною, яка додає її передачам незаангажованості, об’єктивності, виваженої «нейтральності».

Суттєве значення у формуванні авторської програми належить її визначенню за цільовою аудиторією, тобто за призначенням. На такій основі здійснюється розподіл телепередач за їхнім типом. Так, на всіх без винятку каналах існують телепередачі інформаційного типу. Інформаційно-аналітичні програми. Формат підсумкового інформаційно-аналітичного тижневика у звичному тепер вигляді почав розвиватись на українському телебаченні в середині 2000-х рр. Аналітичні програми, які існували на українському телебаченні, мали дещо ін. характер. Серед них – широковідомі «Післямова» Олександра Ткаченка, «Епіцентр» В’ячеслава Піховшека, позначені властивостями авторської програми. Нині визнаний стандарт – це недільний тижневик, який створюється інформаційною службою та будується за принципом випуску новин, хоча елементи авторської програми в них присутні. Свої «підсумки тижня» є не лише на більшості центральних загальнонаціональних телеканалів, але й на «малих» і регіональних каналах. Першими тижневики запустили найрейтинговіші на той час канали «Інтер» – «Подробности недели» та «1+1» – «ТСН. Підсумки», популярність та затребуваність яких сприяє їх довготривалому існуванню. У 2006 р. з’явилися «Факти тижня з Оксаною Соколовою» на ICTV.

Водночас, з'явилися і інформаційно-аналітичні програми в форматі авторських, як, наприклад, «Свобода слова» на ICTV, де телеведучий Андрій Куликов намагався відстоювати в ефірі свою особисту авторську позицію. «Большая политика с Евгением Киселевым», зорієнтована на більшу «суб'єктивність» контенту. І хоча випуски цієї передачі на каналі «Інтер» готував редакторський колектив, суттєве навантаження в них мав авторський аналіз, коментар сюжетів, який належав саме Євгену Кисельову, мав авторське спрямування. Аналітичне мовлення, яке вимагає особливих якостей від журналіста, а саме холонокровності, здатності до всебічного дослідження ситуації, скрупульозності у вивченні матеріалу на протигагу до можливих ситуацій із підвищеною емоційністю та імпульсивністю, сформувало потребу в появі ведучого з манерою неупередженості й глибини підходу, свободи від тиску стереотипів, сміливістю перед складними проблемами, яку досліджує, та причин, що її породили.

До поширених типів належать також публіцистичні програми, предметом розмови яких становлять найзначніші події тижня. Публіцист прагне проникнути у суть явища, порівнюючи різні точки зору. Інформація, аналіз, прогноз – такі завдання ставляться та вирішуються публіцистом лише за умови мінімуму небезпеки тенденційності. Публіцистика вдосконалює суспільство, говорячи йому правду про нього самого. Складність завдання не тільки в тому, що таку істину не завжди зацікавлені висловлювати співбесідники, є вірогідність, що її просто не знають. Занадто часто правда виявляється дуже жорстокою для телеглядача, який також волів би її не знати. У програмі «Шустер Live» на ТРК «Україна», яку впродовж кількох років вів Савік Шустер, досвідчений автор-публіцист, він знаходив болючі теми, які не обговорювалися у ЗМІ, але потребували полеміки. У телеформаті публіцистичної програми розкривалися теми, що потребували вироблення певної громадської позиції на основі їхнього глибокого аналізу та різнобічного обговорення. Не нав'язуючи телеглядачам свою думку, він разом з експертами та гостями в студії шукав відповідь на поставлені питання. Авторською специфікою передачі було вміння володіти ситуацією в студії, синтезувати, узагальнювати думки присутніх та складати цілісну картину, зокрема з висновків, несподіваних для самого автора. «Фішкою» передачі була неочікувана зміна напряму бесіди і відповіді на непідготовлені питання. Наявність евристичної бесіди засвідчує приналежність телепрограми до типу пізнавально-просвітницьких. У такому випадку автору важливо знайти підхід до глядача, щоб зацікавити його темою, викликати бажання скористуватися порадами.

Доцільно зауважити, що пізнавально-просвітницьке телебачення стимулює створення та підтримку позитивної мотивації людини до отримання знань, забезпечує дію системи стимулів в навчанні, основною робочою одиницею якої є телеситуація. Телеситуація, створювана на екрані, спонукає до активної усвідомленої форми використання отриманих до того знань, зміцнює особистий пізнавальний інтерес та стимулює його подальший розвиток в межах запропонованої теми. Ще більш посилена мотиваційна основа закладена в учбовому телебаченні, де телеекран дозволяє внести в навчальний процес

крім основної пізнавальної мотивації, яка розгортається в ситуаціях, запропонованих з телеекрану. Отже, пізнавально-просвітне та учбове телебачення сприяє накопиченню знань, конкретних професійних навичок, забезпечує їхню оперативність у процесі навчально-пізнавальної діяльності. Просвітньо-навчальний ефект при використанні телебачення досягається шляхом демонстрації еталона-зразка з телеекрану і через проведення телепередач, перегляд учбових телефільмів, теледраматизації та телелекцій, в процесі яких студенти набувають вміння та навички, необхідні в майбутній професії. Зокрема, телеуроки включають модель комунікативної діяльності, вдосконалення навичок самоконтролю та самокорекції, вироблення якостей свідомого аналізу та контролю, логічного мислення. Пізнавально-просвітницьке телебачення здатне поєднати та синтезувати різні джерела інформації, аудіо та візуальні технічні засоби.

Варто зауважити, що телепрограми розважального жанру, які транслюються в прямому ефірі завдяки креативності, нестандартності, імпровізаційності, мають вищий рейтинг, адже сучасний телеглядач має можливість впливати на формування змісту розважальних програм, взявши безпосередньо участь під час їх трансляції. Програми розважального жанру завдяки масовості такого телевізійного продукту, розширюють глядацьку аудиторію, що, насамперед, зміцнює вплив телеєфіру на суспільну свідомість. Так, у 2011 р. з одинадцяти нагород премії «Телетріумф», шість статуєток принесла розважальна програма «Х-фактор». Надалі успішними стали проекти «Холостяк», «Україна має талант», «Чорний квадрат», «Київ класичний», «Кіноколо». Так, «ICTV» – перший в Україні недержавний загально-національний канал, який має яскраву добірку телевізійних проектів власного виробництва, зокрема розважальних, які за період 2012–2015 рр. користувалися найбільшою популярністю разом із телеканалами «Інтер» та Студія «1+1». Останній, зокрема, транслював такі телевізійні проекти, як «95 квартал», «Чисто News», «Вечірній квартал», «Київ вечірній», «Казкова Русь», «Мульти Барбара». Розважальні програми українського виробництва групи «Квартал 95» популярні і серед глядачів України та за її межами. Їх вихід на телеекран відкрив новий етап у розвитку розважального сегменту українського телебачення (Гоян, 2001).

Те саме засвідчують «мандрівний» та «вокальний» проекти. На каналі Інтер 10 сезонів демонструється низка самостійних і паралельних проектів про подорожі з основною програмою, яка розширилася під назвою «Курортний» (травень 2013 – червень 2013), «Назад в СРСР» (серпень 2013 – грудень 2013), «На краю світу» (лютий 2014 – серпень 2014), «Неизведанная Европа» (вересень 2014 – грудень 2014), «Орел і решка. Шопінг». Ці розважальні програми також з успіхом демонструються на телеекранах Росії, Польщі, Вірменії, Литви, Латвії, Грузії. Має продовження український вокальний проект «Голос країни» (канал «Студія «1+1»), перший сезон якого відбувся у 2011 р.

У результаті дослідження, зауважимо, що сприяючи релаксації глядацької аудиторії, розважальні програми створюють легкий за змістом, зорієнтований на дозвілля та відпочинок продукт, що різняться за змістом, структурою організації та проведення, манерою мовлення ведучого. «Розважальний» тип

програми передбачає процес, вид поведінки людини, що допомагає їй розслабитися та отримати задоволення (Гоян, 2001, с. 4), відволікає людину від чогось гнітючого, важкого, неприємного, заспокоює, втішає, звеселяє, забавляє, потішає чимось. Часто тотожні грі, яка поєднує гумор, азарт, легкість, насолоду, зняття напруги, емоційний комфорт. Розважальні телевізійні програми розглядаються як форма взаємодії з глядацькою аудиторією за принципом використання зворотнього зв'язку у вигляді активного спілкування – діалогу (Шальман, 2009, с. 11).

До відносно нових типів телепрограм належать культурологічні програми, які поєднують художню-публіцистику та культурно-освітні риси. Головний споживач культурологічних програм – освічений, ерудований, інтелігентний глядач, який прагне усвідомити себе як носія певної культури і духовних цінностей. Культурологічні програми, які вимагають від редакційного колективу певної компетентності, спеціальної підготовки на українському телебаченні достатньо нечисленні. Присвячена проблемам культури та мистецтва, вона покликана пропагувати найкращі зразки вітчизняної культури, спонукати до творчості. Серед них – «Перша експедиція» на «Інтері», яку майже чотири роки вів кінорежисер Сергій Лисенко, «Документ», яку на «1+1» вів Юрій Макаров, «Документ плюс» з Ларисою Денисенко, Анатолієм Єремою, Юрієм Макаровим. Зокрема у програмі «Документ плюс» Анатолій Єрема, Юрій Макаров і Лариса Денисенко – дуже різні за темпераментом, звичками та манерою викладу ведучі – спілкувалися на різноманітні теми із творчими особистостями. Те саме стосувалося «Першої експедиції», що була більш динамічною. До культурологічних належала також передача «Три цвета времени» та «Під знаком Нобеля» на КРТ, де автором і ведучою була кандидат філологічних наук, поетеса, випускниця Донецького університету Юлія Гаврилова. Взаємовідносини влади і культури, релігії та держави, особистості й суспільства, таланту і посередності, які обговорювалися в студії, сприяли усвідомленню минулого й сьогодення, залученню до надбань вітчизняної та світової культури.

Оригінальні програми у формі історично-краєзнавчої рубрики «Україна» в програмі «Телеманія» (студія «1+1») та програми «Дай п'ять!», присвяченої історії та сьогоденню Києва на телеканалі «ТЕТ» вів автор та ведучий Олексій Зотиков – етнограф, кандидат історичних наук, журналіст, режисер та сценарист документального кіно. О. Зотиков є також автором захоплюючого серіалу про історію Одеси «Це діялось в Одесі», який транслювали на українських та російських каналах (у Санкт-Петербурзі).

Новизна дослідження полягає у розгляді недослідженої специфіки впливу авторських телевізійних програм на глядацьку аудиторію та виняткової ролі рупорів телевізійних ведучих радянського і пострадянського простору. У результаті дослідження доведено, що важливою функцією телевізійно-ідеологічної пропаганди є формування громадської думки, у кінцевому підсумку – завдяки універсальності та масовості впливу – суспільної свідомості в цілому. Також проаналізовано, що на українському ґрунті авторські програми і харизматичні українські телевізійні ведучі є важливим потенціалом

вітчизняного телебачення в телевізійній індустрії в цілому, тому вперше досліджено харизматичність постатей телевізійних ведучих та винайдено нові форми впливу, серед яких чільне місце належить авторським програмам.

У висновках доцільно зауважити, що авторське телебачення в українському інформаційному є важливим комунікативним явищем, яке відображає практичний досвід їхнього створення, тематику, проблематику, творчо-технологічну специфіку, зокрема в аспекті вибору конкретних жанрів. Авторські програми мають інформаційну, ідеологічну, освітню, рекреативну, інформаційно-довідкову функції. Специфіка впливу авторських телевізійних програм просвітницького спрямування на загально-національних та регіональних телеканалах України визначає майстерність телевізійного ведучого, який відповідає за аналіз та обговорення конкретної тематики у громадському середовищі. Автор-ведучий телевізійної програми є певним феноменом телебачення, завдяки науковому інтересу його телепередачі вибудовуються принципи його роботи над задумом, драматургічні технології створення телевізійного твору, етапи створення аудіовізуального авторського продукту, особливості формування та втілення мовою екрану авторського задуму.

У ході дослідження, з'ясовано, що незалежно від рейтингу та «формату», авторська телепрограма обумовлює наявність особистостей, які мають «своє» виразне обличчя. Специфікою сучасного телебачення є велика кількість авторських програм, які широко представлені на центральних та регіональних телеканалах. Їх появу обумовило вивільнення особистості журналіста, коли кожен може незалежно висловлювати думки та взяти участь у створенні власної авторської телепрограми.

Історія телебачення свідчить про трансформацію авторського самовираження на телеекрані, поступове підкреслення особистісного «Я». Характер відносин автора з аудиторією регулюються ступенями персоніфікації, а саме: персоніфікована інформація (розважально-інформаційні програми); узагальнена по комунікатору інформація, де автор програми є орієнтиром (пізнавально-просвітницькі програми); інтерпретована інформація «від автора» як лідера думки, який розтлумачує складні проблеми, авторитетної в моральному й духовному плані особистості (інформаційно-аналітичні, публіцистичні, художньо-публіцистичні програми). Доцільно зауважити, що авторське, по суті, творче джерело, передбачає низку вимог, а саме: фахову компетентність, професіоналізм, особисті якості – незалежність, впевненість, чесність, щирість. Отже, авторська програма – вершина журналістської майстерності та відносин між глядачем та ведучим.

Бібліографічні посилання

1. Гоян В. В. *Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2001. 53 с.
2. Григораш Д. *Журналістика у термінах і виразах*. Львів : Вища шк., 1974. 294 с.
3. Здоровага В. Й. *Теорія і методика журналістської творчості*. Львів : ПАІС, 2008. 268 с.

4. Кузнецова О. Д. *Засоби масової комунікації*. Львів : ПАІС, 2005. 200 с.
5. Литвинов В. Д. Просвітництво. *Енциклопедія історії України*. В 10 т. Т. 9. Київ : Наук. думка, 2012. С. 36.
6. Шальман Т. М. *Жанрові діалогічні форми сучасного українського телебачення* : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2006. 212 с.
7. Шоріна А. Ю. *Авторське телебачення: жанрові форми та різновиди* : автореф. дис. ... канд. наук із соціальних комунікацій : 27.00.04. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2008. 17 с.

References

1. Hoian, V.V. (2001). *Typovi ta zhanrovi osoblyvosti informatsiinoi teleprohramy*. The types of genre and special information television programs. Kyiv: Kyiv National Taras Shevchenko University.
2. Hryhorash, D. (1974) *Zhurnalistyka u terminakh i vyrazakh*. Lviv: Vyscha shkola.
3. Zdoroveha, V.Y. (2008) *Teoriia i metodyka zhurnalistykoï tvorchosti*. Lviv: PAIS.
4. Kuznetsova, O.D. (2005) *Zasoby masovoi komunikatsii*. Lviv: PAIS.
5. Lytvynov, V.D. (2012) *Prosvitnytstvo. Entsyklopediia istorii Ukrainy [Encyclopedia of Ukrainian History]*, in 10 vol. vol. 9. Kyiv: Naukova dumka, p. 36.
6. Shalman, T.M. (2006) *Zhanrovi dialohichni formy suchasnoho ukrainskoho telebachennia*. D.Ed. Kyiv National Taras Shevchenko University.
7. Shorina, A.Yu. (2008) *Avtorske telebachennia: zhanrovi formy ta riznovydy*, Abstract of the PhD diss. Kyiv National Taras Shevchenko University

© Котляр С. В., 2018

© Федоренко В. П., 2018

Стаття надійшла до редакції 1.06.2018

УДК 792.028:792.73

*Медведєва Алла Олександрівна,
<https://orcid.org/0000-0003-1422-7743>
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
Aamedvedeva@i.ua*

ТЕХНІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК СВОЄРІДНА ФОРМА ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА

Мета дослідження. У мистецтві артиста естради професійним надзавданням є показ характеристики персонажу з перших хвилин появи на екрані, де головним є знайомство глядача з героєм дійства на початку естрадного номеру: у цьому маска слугує головним виразним засобом. Тому стрижневим аспектом нашого наукового дослідження є визначення мети, яка висвітлює питання аналізу створення техніки трансформації як своєрідної форми перевтілення актора на естраді. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано системно-аналітичний підхід щодо визначення цілей та стратегій наукового дослідження, а саме: за допомогою спеціальних методів та прийомів, охарактеризовано сутність і особливості використання маски в творчій діяльності провідного майстра театру й естради А. Райкіна. **Наукова новизна** результатів полягає у апробації наукової проблеми, а саме: у визначенні принципів та прийомів гри актора в масці з урахуванням застосування техніки трансформації як своєрідної форми перевтілення актора на естраді. Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що вперше проаналізовано творчість видатного естрадного актора А. Райкіна в аспекті створення ним маски-образу в контексті техніки трансформації. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети дослідження з'ясовано, що на естраді головною метою актора – створити за допомогою природних даних і професійної майстерності сценічний образ. Артистом естрадного мистецтва ми називаємо того, хто за допомогою трюків, трансформації «я», маски, використовуючи ігрові паузи, мізансцени, костюм, світло, свій сценічний темперамент, створює відповідний сценічний образ. У результаті дослідження з'ясовано, що це майстерно втілював у своїй творчій діяльності А. Райкін, талановитий естрадний актор, здатний однією-двома рисами, кількома жестами, поглядом розкрити внутрішню сутність свого персонажа. Аналіз творчості видатного актора дає підстави для ствердження, що техніка трансформації є стрижневим аспектом у своєрідній формі перевтілення актора на естраді

Ключові слова: трансформація, актор, естрада, творчість, маска, перевтілення, техніка.

Медведева Алла Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Техника трансформации как своеобразная форма перевоплощения актера

Цель исследования. В искусстве артиста эстрады профессиональной сверхзадачей является показ характеристики персонажа с первых минут появления на экране, где главным является знакомство зрителя с героем действия в начале эстрадного номера: в этом маска служит главным выразительным средством. Поэтому стержневым аспектом нашего научного исследования является определение цели, которая освещает вопросы анализа создания техники трансформации как своеобразной формы перевоплощения актера на эстраде. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применен системно-аналитический подход к определению целей и стратегий научного исследования, а именно: с помощью специальных методов и приемов, охарактеризованы сущность и особенности использования маски в творческой деятельности ведущего мастера театра и эстрады А. Райкина. **Научная новизна** заключается в апробации научной проблемы, а именно в определении принципов и приемов игры актера в маске с учетом применения техники трансформации как своеобразной формы перевоплощения актера на эстраде. Практическое значение полученных результатов заключается в том, что впервые проанализированы творчество выдающегося эстрадного актера А. Райкина в аспекте создания им маски-образа в контексте техники трансформации. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования выяснено, что на эстраде главной целью актера – создать с помощью природных данных и профессионального мастерства сценический образ. Артистом эстрадного искусства мы называем того, кто с помощью трюков, трансформации «я», маски, используя игровые паузы, мизансцены, костюм, свет, свой сценический темперамент, создает соответствующий сценический образ. В ходе исследования выяснилось, что это искусно воплощал в своей творческой деятельности А. Райкин, талантливый эстрадный актер, способный одной-двумя чертами, несколькими жестами, взглядом раскрыть внутреннюю сущность своего персонажа. Анализ творчества выдающегося актера дает основания для утверждения, что техника трансформации является стержневым аспектом в своеобразной форме перевоплощения актера на эстраде.

Ключевые слова: трансформация, актер, эстрада, творчество, маска, перевоплощения, техника.

Medvedieva Alla, PhD in Art Studies, Associate Professor of the Television Journalism and Actor's Mastership Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Technology of transformation as a peculiar form of reincarnation of the actor

Purpose of the study. In the stage artist's art, the professional predominant task is to show the characterization of personage from the first minutes of appearing on the screen, where the viewer's first acquaintance with the action hero at the beginning of the estrade room is the main expressive tool. Therefore, the core aspect of our scientific research is the definition of the goal, which covers the analysis of the creation of transformation techniques as a kind of transformation of the actor on the stage. **Research methodology.** The proposed article uses a system-analytical approach to define the goals and strategies of scientific research, namely, using special methods and techniques, the essence and peculiarities of using the mask in the creative activity of the leading theater and pop art director A. Raikin are characterized. **Scientific novelty** consists in approbation of the scientific problem, namely, in determining the principles and methods of playing the actor in a mask, taking into account the use of the technique of transformation as a form of transformation of the actor on the stage. The practical significance of the obtained results is that for the first time the creativity of the outstanding stage actor A. Raikin has been analyzed in the aspect as he created a mask-image in the context of the transformation technique. **Conclusions.** According to the goal of the research, it has been found out that on the stage the main goal of the actor is to create a stage image with the help of natural data and professional skills. An estrade art actor, we call someone who, using tricks, transforming the "I", masks, using game pauses, mise-en-scenes, costume, light, his stage temperament, creates an appropriate stage image. In the course of the research, it turned out that A. Raikin skillfully embodied in his creative activity, a talented estrade actor, capable of one or two features, several gestures, a view to reveal the inner essence of his character. Analysis of the work of an outstanding actor gives grounds for asserting that the transformation technique is a core aspect in a kind of the actor's reincarnation on the stage.

Key words: *transformation, actor, estrade, creativity, mask, reincarnation, technique.*

Постановка проблеми. Естрада завжди буде колискою гумору, який є запорукою створення комедійного ефекту. Фейлетони, монологи, мініатюри, частівки, пластичні етюди є стрижнем гумористичної конструкції естрадного дійства. Гумор є веселою, гострою складовою розуму, вміння людини підмічати і різко, але не ображаючи, іронічно акцентувати увагу на недоліках, веселих обставинах, небувалих ситуаціях. Вважають, що людина без почуття гумору має недоліки як особистість, відтак професійна естрадна діяльність вимагає від артиста вродженого почуття гумору.

Естрадному артисту, на відміну від театрального, властива відвертість, неочікуваність виконання. Артист на естраді діє, за законами театру, коли головним для нього стає посил (як результат максимальної зосередженості), оскільки для публіки велике значення мають особисті переживання, душевний і духовний стан артиста. Особисті якості є сутністю виконавства. Вони формують основу унікальної дії на глядачів, яка притаманна відому артисту

естради А. Райкіну. Його темперамент і характер, своєрідність мовних та вокальних даних, сценічна чарівність, як конкретні якості як актора «примусять тричі знайомий матеріал звучати по-особливому» (Клитин, 1971, с. 11), адже яскрава індивідуальність виконавця – один з головних чинників успіху естрадного номера, одна зі складових якостей естрадного мистецтва. Індивідуальність актора – поняття досить складне. Його «наповненням» є свідомі й підсвідомі інтереси, які нагромаджуються в емоційній пам'яті, природа темпераменту (відкритого, вибухового або прихованого, стриманого), зовнішні дані.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першою конкретною і змістовною концепцією роботи актора в сценічному мистецтві є практичний посібник Франсуа Дельсарта (1811–1971) – французького співака, вокального педагога й теоретика сценічного мистецтва – «Міміка. Характер. Жести». Основні положення теорії Ф. Дельсарта виклав у праці «Сценічне виховання жесту (за Дельсартом)» С. Волконський (1913, с. 3) «Мистецтво є знанням тих зовнішніх прийомів, завдяки яким розкриваються життя, душа і розум – уміння володіти ними і вільно направляти їх. Мистецтво є знаходженням знаку, відповідного сутності».

У розвиток теорії сценічного образу вагомий внесок, який накопичив протягом творчої діяльності, зробив відомий російський режиссер К. Станіславський (Алексєєв, 1863–1938) (1961, с. 364). Його висновок щодо необхідності переглянути процес створення сценічного образу, а саме: активізувати цей процес пошуком відповідної дії і, насамперед, зовнішньої, фізичної дії, сприяв розробленню ґрунтовної концепції прогресивної системи та оригінального методу роботи актора над образом.

Серед пошуку театральних форм чільне місце належить масці як засобу сценічного мистецтва. У такому зв'язку, доречно згадати про концепцію художньо-мистецької місії актора Гордона Крега (1974, с. 55) – режисера, експериментатора. У своїй теорії «актор і надмаріонетка» Г. Крег пропонує театр з унікально розвинутими акторами, чия майстерність перевищує «органічні» людські можливості.

Ідеєю «нового актора» переймався і Всеволод Мейєрхольд (1968, с. 487) – російський режисер, педагог. Спираючись на принцип синтетичного театру Р. Вагнера, в якому слово, музика, світло, образотворче мистецтво, ритмічний рух спліталися в органічну тканину вистави, він створив свою версію синтетичного театру і школу акторської техніки. Концепція біомеханіки В. Мейєрхольда полягала в тому, що вона розкріпачувала актора, надавала можливість «віддатися» ролі, сцені, ситуації «тілесно», відчутти радість актора-майстра від володіння власним тілом, як слухняним ідеально вивіреним інструментом. Біомеханіка дозволяє зовнішньо динамізувати раніше заданий нерухливий образ-маску. Внутрішній рух образу вона замінює зовнішнім рухом (Алперс, 1977, с. 108).

У сучасних майстрів сценічного мистецтва гра у масці в її художньо-практичній діяльності викликає водночас інтерес і разом з тим значні складнощі. Це зумовлено тим, що інтерес виникає через виразні можливості маски, а труднощі викликані формальністю цього прийому, засобу перевтілення

в процесі створення сценічного образу та за відсутності методики практичного застосування маски в процесі акторського тренінгу.

Мета дослідження – проаналізувати та розкрити техніку трансформації А. Райкіна як своєрідну форму перевтілення актора на естраді для досягнення професійних якостей.

Виклад основного матеріалу. Культурний і інтелектуальний рівень особистості визначає і те, як вона жартує, як реагує на всілякий гумор. Дотепності, почуттю гумору навчити неможливо, відтак роздуми з цього приводу сучасних дослідників показують, а саме: «Спромоглися щось пояснити, щось показати, розповісти на прикладах – і нехай надалі практикує сам. А є люди, яким цей вид творчості категорично протипоказаний. Що робити? Не всім же бути Жванецькими і Задорновими, хоча ні той, ні інший гумористиці ніде не вчилися, з тієї простої причини, що у нас ніде цьому не вчать, хіба що саме наше життя» (Богданов, 2009, с. 152). Необхідність створити в короткому тимчасовому уривку живий, яскравий, інколи гіперболізований, гротесковий образ-персонаж спонукає артиста естради до запозичень акторської техніки з інших видів мистецтва. Так із цирку на естраду потрапила техніка трансформації, яка є своєрідною формою перевтілення.

Доцільно зауважити, що трансформація (від пізньолат. *transformatio* – «перетворення») – художній сценічний прийом, що полягає в умінні артиста за допомогою маски, костюму, перуки, деталей гриму миттєво змінювати свій зовнішній вигляд. На відміну від трюку циркової вистави, на естраді він став справжнім виразним засобом, який має значне смислове навантаження. Як згадував майстер естради А. Райкін (1964): «Коли я вперше став займатися трансформацією, багато хто говорив, що цей трюк цирковий жанр. А я йшов на це свідомо, розуміючи, що трансформація є одним з компонентів театру мініатюр».

Варто зауважити, що трансформація, якій притаманна видовищність, різноманітність, непередбачуваність, набула особливої розмаїтості в Ленінградському театрі мініатюр, яким керував артист. Творчість А. Райкіна є своєрідним прикладом можливостей масок-образів, які і сьогодні вражають художньо-мистецьким рівнем, гострою переконливістю, узагальненням гіперболізованих героїв. Так, у одній із мініатюр п'ять персонажів з'являлися у вікнах дому. Усіх п'ятьох грав один Райкін, знаходячи для кожного свій грим, костюм, інтонації, а головне – відношення до того, що відбувається. Розгубленість вчительки, яка не знає як зупинити бешкетування учнів; інтелігент-філософ, який коментує життя. Кожний персонаж-маска є характерним і гіперболізованим.

Варто також зосередитися на психологічному механізмі маски, який полягає в тому, що виконавець, одягнувши її, перевтілюється на іншого, здатний виконувати дії, які неможливі у повсякденному житті. Знаходячись у безпеці за маскою, яку він представляє, актор дає вихід своїй творчій енергії, фантазії, виявляє свою сутність, обдарованість, трансформуючись перед глядачем. Засіб, яким користуються для підкреслення ігрового характеру

видовища, трансформація підтверджує умовність сценічної дії і надає артисту можливість показати себе в іншій формі існування на сцені. Різка зміна в акторській поведінці, миттєвість і таємність цієї зміни, ефективно діє на глядача, а артистизм виконання набуває з цим прийомом нового, більш високого рівня переконливості. Як свідчать сучасники «трансформації, які вносили різноманітність, елемент видовищності» у виступи А. Райкіна, водночас дозволяли йому продемонструвати техніку: артист демонстрував її глядачеві, «як музикант, який включає у програму концерту поряд з глибокими за змістом творами такі, що вражають і радують блиском виконання, віртуозністю» (Уварова, 1992, с. 108–109)

Маска – інструмент трансформації. Під час трансформації образу масці властиві два шляхи – спрощення явища та його перебільшення, де розрізняють такі два типи трансформації як побутовий та поетичний, де кожний має свою маску. У побутовій трансформації відсутнє зовнішнє забарвлення, що пов'язане з комедійністю та гротеском. Побутовій трансформації властиве співвідношення характеру і характерності. Маска побутової трансформації нейтральна або має конкретну характерність.

Поетична трансформація більше пов'язана з зовнішнім виявленням. Психологізм у ній – лише відправна точка для символіки і тому маска займає головне місце у створенні образу. Поетична трансформація відокремлює персонаж від побутової правдивості і веде до узагальнення найкоротшим шляхом, забуваючи про мотивацію та життєву логіку: трансформація відбувається за допомогою маски. Маски А. Райкіна, якими він любив користуватися з юних років, допомагали моментальному зовнішньому перевтіленню. Він застосовував їх тільки в ігрових гостросюжетних монологів, для яких виготовлялися складні маски, що змінювали форму голови, риси обличчя. У цьому «несусвітньому оздобленні перевтілювалися очі Райкіна, змінювався погляд, важчали повіки, або навпаки, у широко розплющених очах виникала бездонна пустота» (Клитин, 2008, с. 221).

Доцільно зауважити, що Аркадій Райкін усвідомлював та наголошував, що трансформація має безпосереднє відношення не тільки до циркового мистецтва, головною особливістю якого є трюк, а також і до естрадного – де є велика потреба у моментальному створенні нового образу, зовсім протилежного попередньому. На цьому етапі майстер звертався до маски як до головного помічника прийому трансформації, яка надавала йому можливість органічної поведінки в момент подачі сценічного номеру. Так, А. Райкін створив на естраді маску, у якій відчутна «натхненна поколіннями праця: очищення від усього випадкового – у японському або народному італійському театрах миттєвий знак, одразу ж виникаючий зв'язок між людиною в масці і людьми без масок, глядачами, звичайними людськими обличчями, в яких стільки відмінностей один від одного, родових, суспільних тощо. Маска однозначна, ясна, як доведена до універсальності клітина, частка реальності. Тип. Узагальнення» (1997, с. 78).

Досліджуючи мистецтво естради, ми можемо із впевненістю сказати, що воно вимагає від виконавця уміння штрихами, натяком виразити суть

характеру персонажа. Причому створений сценічний образ багато в чому залежить від уміння артиста миттєво «входити в образ». Отже, для артиста і режисера естради більш, ніж для артиста театру, важливо знайти і виразити «зерно образу». Це важливо ще і тому, що на естраді часто в одному й тому ж номері (фейлетоні, куплеті та ін.) актору доводиться грати кількох персонажів, інколи протилежних за характером, миттєво переходячи від одного до іншого, такий перехід відбувається шляхом трансформації образу, який на естраді може бути номером, прийомом, трюком. Завдання артиста полягає у миттєвій докорінній зміні зовнішньої характерності образу, де головним засобом трансформації сценічного образу є маска.

Відтак, маска стає акторським штампом. У деяких випадках це трапляється тоді, коли виконавець упродовж певного часу механічно використовує одні й ті ж ігрові прийоми, у інших – знайдена артистом маска стримує його можливості та обмежує вибір ним матеріалу. Такі обставини творчого шляху негативно впливають на роботу артиста на естраді, адже поступово, але неухильно репертуар, який він виконує втрачає новизну, гостроту, актуальність стає не цікавим для глядачів. За слухним висловом М. Смирнова-Сокольського (1976, с. 287): на естраді дуже важливі і актуальність репертуару, і велика майстерність виконання: «одне без іншого існувати не може». Не можна прикривати важливою і потрібною темою убогість артистичного дарування, але не можна прикривати блиском і талантом виконання і убогість, непотрібність змісту. До того ж, нерідко легкий успіх псує молодого артиста. Експлуатація роками однакових тем, власних даних, з яких «вже вичавлено все, що тільки можливо», на естраді, де не можна «прикритися класичною, костюмною роллю, така статичність особливо помітна». Не випадково справжні майстри естради завжди турбувалися про оновлення, поповнення, актуалізацію репертуару, як про дуже важливі речі.

Доцільно зауважити, що маска у руках естрадного театру, який мав завдання викреслити, засудити подію, випадок, явище, героя і персонаж минулого, дискредитувати їх в очах глядача, показати непридатними у подальшій життєдіяльності, ставала справжньою зброєю. Такі ідеї спонукали Аркадія Райкіна створювати на естраді нові і нові персонажі. Подекуди, ці герої-персонажі існували на сцені, але лише п'ять-десять хвилин, у деяких випадках взагалі дві – три хвилини, але за такий короткий сценічний час він встигав створити справжній повноцінний образ. У невеликій інтермедії розгортався складний психологічний характер, і хоча усі його суперечності відобразити було не можливо, Райкін (1964), створюючи маску, надавав їй незвичайної виразності. Оцінюючи її широкі можливості, він наполягав: «Не бійтеся одягати маску. Одягати повний карнавальний костюм – це іноді важко і завжди дорого; достатньо придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука... чи будь-що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб вигадана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють».

Варто зауважити, що А. Райкін постійно використовував прийом сценічної маски. У багатьох ролях він з'являвся в справжніх масках. Зокрема,

коли грав Пія XII, Трумена і Черчіля, йому довелося вдягати каучукові маски, які щільно прилягали до обличчя і не заважали актору мімувати. Але найчастіше він обирав маски, деталь гриму або костюму: наприклад, насуплені брови, густі вуса, причесану перуку, невдало одягнений капелюх, тобто все, що допомагало створенню маски й розкриттю характеру. Для кожної людини, яку він зображав А. Райкін знаходив також своєрідну інтонацію, манеру жестикулювати тощо. Артист без слів, тільки за допомогою ходи зображував школяра, який тікає з уроку, і моряка, який звик ходити на палубі, ресторанного офіціанта на «прудких ногах» та багато інших. Відтак, кожна деталь ролі в А. Райкіна була влучною, виразною, переконливою, як єдина можлива. Можна лише уявити скільки десятків, а може й сотень деталей він перебрав, перш ніж знайти найважливішу.

У результаті дослідження варто зауважити, що працюючи на естраді в розмовному жанрі, А. Райкін приділяв увагу обдарованості, таланту. Тим, хто вирішував присвятити себе роботі на естраді, він радив зрозуміти складності професії, на яку поширюються всі закони акторської майстерності, та усвідомити потреби у вихованні додаткових якостей, обумовлених особливостями жанру. Перебування на одинці на сцені перед глядачем підвищує відповідальність артиста за кожен жест та кожне вимовлене слово, а його ініціатива при цьому має походити з інтересів людей, які прийшли на концерт.

Обмеженість у часі вимагає від естрадного артиста особливої виразності, точності, тонкості відчуття залу. На думку А. Райкіна, важливим для актора є відчуття глядача як партнера. Досягаючи швидкого гротескового зовнішнього перевтілення, за допомогою маски, А. Райкін акцентував на тому, що маски не є обов'язковим атрибутом артиста естради. Надягання маски на естраді відбувається миттєво, є головною частиною перевтілення, яке так само миттєво зникає, в той час як театральна трансформація вимагає перевтілення не тільки зовнішнього, а й внутрішнього, і яке як стан утримується набагато довше. Тому Аркадій Райкін і визначав головним на естраді, відповідний такому завданню – талант володіння маскою. Такі вміння набуваються не одразу, отже молодим артистам доводиться ретельно вивчати досвід попередників, хоча не наслідувати та копіювати їхню манеру, стилі, образи практично не можливо, відтак артист має перебувати у постійному пошуку нового, актуального, злободенного.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовано творчість видатного естрадного актора А. Райкіна, а саме: створення ним маски-образу в контексті техніки трансформації.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, можемо зауважити, що драматичний актор переживає ціле життя свого героя, розкриваючи психологічну сутність його характеру за півтори-дві години сценічного часу, то у артиста естради, як зазначалося вище, на все це є кілька хвилин, адже його перевтілення відбувається миттєво. Це аж ніяк не означає, що артисту естради не властива психологічна правда. Коли актор миттєво, в умовах різкої зміни характерів, гранично сконцентрованими засобами виявляє психологічну та персональну сутність героя фейлетону, монологу, пісні, куплета, він досягає внутрішнього перевтілення. Це майстерно втілював у своїй творчій діяльності

А. Райкін. Достатньо було його появи на сцені, і перед глядачами несподівано виникала галерея найрізноманітніших людських типажів: смішних, жалюгідних, огидних, зворушливих, хитромудрих, примітивних. Залишаючись Райкіним, на сцені артист перевтілювався на хитру стару, що прийшла найматися у гувернантки, на поважного професора, який зворушливо любить свою дружину, на шахрая й пройдисвіта, який кроку не ступить, щоб не надурити. Глядач не тільки бачив, але й розумів характер кожного персонажа, його думки, спосіб життя.

Персонажі Райкіна подобалися, були смішними або ненависними не тому, що актор кожного разу міняв грим або говорив трохи по-іншому, а тому що на сцені була жива людина зі своїми звичками, манерами, а головне – характером, властивим тільки їй. Будь-яке слово, пауза, жест в його виконанні були підвладні одному – створенню точного сценічного образу. Випадкове, таке що не працювало на образ, відкидалося. Кожна деталь, думка, ідея ретельно обиралася з тисячі інших. Отже, аналізуючи творчість видатного естрадного актора, дає право стверджувати, що талановитий естрадний актор здатний однією-двома рисами, кількома жестами, поглядом розкрити внутрішню сутність свого персонажа. Такий персонаж виникає із натяку, руху, жесту, інтонації, слова – деталі, що є своєрідною формою перевтілення. Прагнучи виявити внутрішню сутність героя монологу, фейлетону, пісні, куплетів тощо, актор змальовує характер одним точно знайденим штрихом.

Бібліографічні посилання

1. Алперс Б. В. *Театральные очерки*. В 2 т. Т. 1. : *Театральные монографии*. Москва : Искусство, 1977. 567 с.
2. *Аркадий Райкин в воспоминаниях современников*. / сост Е. Райкина. Москва : АСТ-ЛТД, 1997. 400 с.
3. Богданов И. А., Виноградский И. А. *Драматургия эстрадного представления*. Санкт Петербург : СПбГАТИ, 2009. 424 с.
4. Волконский С. М. *Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)*. Санкт Петербург : Аполлон, 1913. 222 с.
5. Клитин С. С. *История искусства эстрады*. Санкт Петербург : Изд-во. Е. С. Алексеева, 2008. 448 с.
6. Клитин С. С. *Режиссер на концертной эстраде*. Москва : Искусство, 1971. 118 с.
7. Крег Е. Г. *Про мистецтво театру*. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.
8. Мейерхольд В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы*. Москва : Искусство, 1968. Ч. 2. 1917–1939. 644 с.
9. Райкин А. И. Мой главный союзник – добро. *Советская культура*. 1964. 4 янв.
10. Смирнов-Сокольский Н. П. *Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления*. Москва : Искусство, 1976. 382 с.
11. Станиславский К. С. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 8. Письма. 1918–1938. Москва : Искусство, 1961. 614 с.
12. Уварова Е. Д. *Аркадий Райкин*. Москва : Искусство, 1992. 334 с.

References

1. Alpers, B.V. (1977). *Teatral'nye ocherki*. In vol. 2. Vol. 1. *Teatral'nye monografii*. Moscow: Iskusstvo.
2. Rajkin, E. ed. (1997). *Arkadij Rajkin v vospominaniyah sovremennikov*. Moscow: AST-LTD.
3. Bogdanov, I.A., and Vinogradskij, I.A. (2009). *Dramaturgiya ehstradnogo predstavleniya*. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Theater Arts.
4. Volkonskij, S.M. (2008). *Vyrazitel'nyj chelovek. Scenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu)*. St. Petersburg: Apollon, 1913
5. Klitin, S.S. *Istoriya iskusstva ehstrady*. St. Petersburg: Publishing house E. S. Alekseeva.
6. Klitin, S.S. (1971). *Rezhisser na koncertnoj ehstrade*. Moscow: Iskusstvo.
7. Kreg, E.G. (1974). *Pro mistectvo teatru*. Kyiv: Mystetstvo.
8. Mejerhol'd, V.EH. (1968). *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy*. Ch. 2. 1917–1939. Moscow: Iskusstvo.
9. Rajkin, A.I. (1964). 'Moi glavnyi soyuznik – dobro'. *Sovetskaya kul'tura* [*Soviet culture*], January 4.
10. Smirnov-Sokol'skij, N.P. (1976). *Sorok pyat' let na ehstrade: Fel'etony. Stat'i. Vystupleniya*. Moscow: Iskusstvo.
11. Stanislavskij, K.S. (1961). *Sobranie pochinenij*. In vol. 8 t. Vol. 8. Pis'ma. 1918–1938. Moscow: Iskusstvo.
12. Uvarova, E.D. (1992). *Arkadij Rajkin*. Moscow: Iskusstvo.

© Медведєва А. О., 2018

Стаття надійшла до редакції 30.05.2018

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА ТЕЛЕБАЧЕННЯ

УДК 7.097:681.841

Ананьєв Анатолій Борисович,

<https://orcid.org/0000-0002-9005-3135>

кандидат технічних наук,

Київський національний університет

культури і мистецтв

Київ, Україна

Барба Ігор Давидович,

<https://orcid.org/0000-0002-1707-3244>

Заслужений діяч мистецтв України,

старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва

факультету кіно і телебачення,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

igorbarba1@gmail.com

Желєзняк Серафим Володимирович,

<https://orcid.org/0000-0002-9430-0527>

аспірант,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

tritonische@gmail.com

СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА ВПРОВАДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СТАНДАРТУ R128 НА ТЕЛЕБАЧЕННІ ТА У РАДІОМОВЛЕННІ

Мета дослідження – розкрити особливості стандарту R128 та вказати на його значення для вирішення художніх завдань звукорежисера телебачення і радіо. **Методологія дослідження.** Для виконання поставленої мети було застосовано наступні методи: аналіз і синтез – для виокремлення певних частин загальної проблеми, їх вивчення та конструювання повного уявлення про предмет дослідження; комплексний підхід – для цілісного та різнобічного висвітлення теми, зокрема, з точки зору звукорежисерської практики та ролі предмету статті в ній та з точки зору акустичних особливостей, що є основою стандарту R128, та їх впливу на роботу звукорежисера; історичний метод – для характеристики розвитку способів вимірювань аудіо сигналу. **Наукова новизна.** У вітчизняній науці вперше ґрунтовно аналізується сутність нещодавно опублікованого європейського стандарту R128 для теле-, радіомовлення, котрий нормує перелік звукових характеристик, серед яких середній звуковий рівень, або гучність програми як зазначають автори

стандарту; під новим кутом зору розкриваються особливості його функціонування, що базуються на загальних законах акустики, специфіка впровадження стандарту, роль у творчій роботі звукорежисера під час створення саундтреків до телевізійних фільмів та програм. **Висновки.** У цій роботі описується перелік деталей, пов'язаних із впровадженням рекомендацій R128, що були розроблені для вимірювання рівня запису звуку для теле-, радіомовлення. Проаналізовано останні дослідження і публікації, пов'язані зі стандартом R128 та які надають певні відомості про нього. Розглянуто передумови появи зазначеного стандарту, подано характеристики різних типів вимірювальних приладів, що використовувались раніше, підкреслено їх вплив на створення звукової доріжки до телевізійного фільму й передачі, обґрунтований прикладами з практики. Також у цій роботі наведено приклади недоліків у вимірюванні звуку на телебаченні, радіо, що мали місце дотепер. У статті показані основні характеристики стандарту R128, їх зв'язок із людським сприйняттям і психоакустичними чинниками.

Ключові слова: звукорежисер, стандарт R128, телебачення, радіо, гучність програми, Loudness Units, EBU, ITU-R.

Ананьев Анатолий Борисович, кандидат технических наук, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Барба Игорь Давидович, Заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства факультета кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Железняк Серафим Владимирович, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Сушність і специфіка впровадження європейського стандарту R128 на телевиденні і в радіовещанні

Цель исследования – раскрыть особенности стандарта R128 и указать на его значение для решения художественных задач звукорежиссера телевидения и радио. **Методология исследования.** Для выполнения поставленной цели были использованы следующие методы: анализ и синтез – для выделения определенных частей общей проблемы, их изучения и конструирования полного представления о предмете исследования; комплексный подход – для целостного и разностороннего освещения темы, в частности, с точки зрения звукорежиссерской практики и роли предмета статьи в ней и с точки зрения акустических особенностей, составляющих основу стандарта R128, и их влияния на работу звукорежиссера; исторический метод – для характеристики развития способов измерения аудио сигнала. **Научная новизна.** В отечественной науке впервые основательно анализируется суть недавно опубликованного европейского стандарта R128 для теле-, радиовещания, который нормирует перечень звуковых характеристик, среди которых средний звуковой уровень, или громкость программы, как отмечают авторы стандарта; под новым углом зрения раскрываются особенности его функционирования, основанные на общих законах акустики, и специфика внедрения стандарта, роль в творческой

работе звукорежиссера при создании саундтреков к телевизионным фильмам и программам. **Выводы.** В этой работе описывается перечень деталей, связанных с внедрением рекомендаций R128, разработанных для измерения уровня записи звука для теле-, радиовещания. Проанализированы последние исследования и публикации, связанные со стандартом R128 и которые предоставляют определенные сведения о нем. Рассмотрены причины возникновения указанного стандарта, представлены характеристики различных типов измерительных приборов, использовавшихся ранее, подчеркнута их влияние на создание звуковой дорожки к телевизионному фильму и передаче, обоснованное примерами из практики. Также в этой работе приведены примеры недостатков в измерении звука на телевидении, радио и в кино, имевших место до сих пор. В статье показаны основные характеристики стандарта R128, их связь с человеческим восприятием и психоакустическими факторами.

Ключевые слова: звукорежиссер, стандарт R128, телевидение, радио, громкость программы, Loudness Units, EBU, ITU-R.

Ananiev Anatolii, PhD in Technical Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Barba Ihor, Honored Art Worker of Ukraine, Senior Lecturer of the Cinema and Television Arts Department of the Film and Television Faculty, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Zheliezniak Serafym, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The essence and specificity of european standard R128 implementation on television and in radio broadcasting

Main objective of the study is to reveal the features of the R128 standard and indicate its significance for solving artistic issues of the sound mixer on the television and radio. **Research methodology.** To accomplish this goal, the following methods were used: analysis and synthesis – to isolate certain parts of the general problem, study them and construct a complete picture of the subject of the study; a complex approach for the holistic and versatile coverage of the topic, in particular, from the point of view of the sound worker's practice and the role of the subject matter of the article in it, and from the point of view of the acoustic features that form the basis of the standard R128, their influence on the work of the sound mixer; historical method – to characterize the development of methods for measuring the audio signal. **Scientific novelty.** In domestic science, for the first time, a thorough analysis of the essence of the recently published European R128 standard for television, radio broadcasting have conducted, which normalizes the list of sound characteristics, among which the average sound level, or the volume of the program, as the authors of the standard note; under a new angle of view the peculiarities of its functioning based on the general laws of acoustics, and the specifics of the introduction of the standard, the role in the creative work of the sound mixer when creating soundtracks for television films and programs are revealed. **Results and conclusions.** This work describes the list of details related to the implementation of the recommendations of R128, which were developed to measure the level of sound recording for television

and radio broadcasting. The latest research and publications related to the R128 standard, which provide some information about it, are analyzed. The preconditions of the appearance of the specified standard are considered, the characteristics of various types of measuring instruments used earlier are presented, their influence on the creation of a sound track for television films and shows is underlined, substantiating by examples from practice. Also examples of shortcomings in the measurement of sound on television, radio and cinema, which have taken place so far is given in this work. The article shows the main characteristics of the R128 standard, their connection with human perception and psychoacoustic factors.

Key words: *sound mixer, R128 standard, television, radio, program loudness, Loudness Units, EBU, ITU-R.*

Вступ. У серпні 2011 р. Європейський Мовний Союз (European Broadcasting Union, EBU) оприлюднив рекомендації R128 «Нормування гучності й максимально припустимий рівень аудіосигнала». Цей стандарт мав на меті за допомогою встановлення таких звукових показників, як, наприклад, середнього рівня програми, зробити перегляд телевізійних фільмів і передач, прослуховування радіо більш комфортним для споживачів (без різких перепадів за гучністю між програмами або телеканалами). У нашій країні для багатьох фахівців в сфері звукових технологій дотепер ці рекомендації залишаються маловідомими, в той час, як на заході вважають запропоновані в рекомендаціях зміни революційними. Однак і сьогодні цей стандарт у багатьох випадках породжує неточності в розумінні зацікавлених людей.

Отже, актуальність цієї статті обумовлюється необхідністю надання пояснень і коментарів до документації, сподіваючись, що вони полегшать практичну діяльність звукорежисерів під час створення теле-, радіопродукції, коли виникає потреба у взаємодії з цим стандартом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основоположним для нової технології є пакет з 5 документів, 4 з яких розроблені Європейською мовним союзом (European Broadcasting Union – EBU). У ньому представлена і Україна – членами Союзу з 1993 р. є Національна телекомпанія України та Національна радіокомпанія України. П'ятий документ належить Міжнародному союзу електрозв'язку (International Telecommunication Union – ITU, ITU-R – сектор радіозв'язку цього союзу), з яким також співпрацюють відповідні українські організації.

Провідним документом в пакеті є так звані «Рекомендації» R 128 – “Loudness normalisation and permitted maximum level of audiosignals” (Нормалізація гучності й максимально допустимий рівень аудіосигналів), випуск від серпня 2011 р., також доступна версія, перевірена у 2014 р. (European Broadcasting Union, 2014).

Положення цих Рекомендацій роз'яснюються в таких документах:

- ТЕСН 3341 “Loudness Metering: EBU Mode metering to supplement loudness normalisation in accordance with EBU R128” (Вимірювання гучності: Вимірювання в «Режимі EBU» на додаток до нормалізації гучності у відповідності до EBU R128), випуск від серпня 2011 р.;
- ТЕСН 3342 “Loudness Range: A measure to supplement loudness normalisation

- in accordance with EBU R128” (Діапазон гучності: Вимірювання на додаток до нормалізації гучності відповідно до EBU R128) випуск від серпня 2011 р.;
- TECHN 3343 “Practical guidelines for Production and Implementation in accordance with EBU R128” (Практичний посібник з реалізації та впровадження відповідно до EBU R128), випуск від серпня 2011 р.;
 - TECHN 3344 “Practical guidelines for distribution systems in accordance with EBU R128” (Практичні вказівки для систем поширення відповідно до EBU R128), випуск від жовтня 2011 р.;
 - Recommendation ITU-R BS.1770-3 “Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audiolevel” (Алгоритми вимірювання гучності звукових програм та істинного пікового рівня звукового сигналу), випуск від серпня 2012 р.

Дати вказані для найбільш свіжих випусків станом на січень 2013 р., але варто зазначити, що станом на червень 2018 р. EBU та ITU-R опублікували останні редакції зазначених документів, створені у 2014-2016 рр. (EBU 2011; EBU 2016a; EBU 2016b; International Telecommunication Union 2017). Переклад текстових елементів українською мовою в окремих деталях відрізняється від того, що вже зустрічається в літературних джерелах і, на наш погляд, краще відповідає тексту англійського оригінала.

Документи EBU посилаються на більш ранню версію ITU-R BS.1770-2 від березня 2011 р. Проте різниця в цих версіях документу ITU полягає переважно в стилістичних правках і лише при описі алгоритма вимірювання істинного пікового рівня в тексті зроблені деякі вилучення.

З’являються дослідження, пов’язані зі стандартом R128. Зокрема, Ф. Бегнерт, Х. Екман і Дж. Берг опублікували матеріали експериментів, що мали на меті виявити схожість або розбіжність сприйняття людиною гучності та показників приладів вимірювання за алгоритмами стандарту EBU (Begnert, Ekman, and Berg, 2011). Інший автор досліджував алгоритми вимірювання діапазону гучності (Loudness Range) (Skovenborg, 2012). Проте немає роботи, що б у повній мірі висвітлювала специфіку впровадження та пояснювала пов’язані з цим стандартом неточності та часті помилки.

Мета дослідження – розкрити особливості впровадження стандарту R128 та вказати на його значення для вирішення художніх завдань звукорежисера телебачення і радіо.

Завдання дослідження:

- проаналізувати останні публікації й документацію, пов’язану з темою статті;
- вивчити процес еволюції вимірювачів та способів вимірювань аудіосигналу, що використовувались у теле-, радіовиробництві;
- дослідити основні параметри стандарту R128, його вплив на роботу звукорежисера на телебаченні і радіо та зв’язок із психоакустичними факторами.

Виклад основного матеріалу. Як зазначали у своїх стандартах організації EBU й ITU-R, глядачі та слухачі (у випадку радіо) скаржилися

на перепади гучності між програмами і різними телеканалами (EBU, 2014; ITU-R, 2017). Для цього було розроблено рекомендації для унормування середнього рівня програм, що дало б змогу уникнути неприємних вражень під час перегляду телебачення чи прослуховування радіо.

Ще в середині 80-х рр. минулого сторіччя не було проблем з рівнями сигналу під час запису звуку в кіно та на телебаченні. Запис звуку тоді був аналоговим, а індикаторами рівня на микшерних пультах і магнітофонах були VU-Метри (волюметри). Стандартний VU-meter з'явився наприкінці 30-х рр. XX ст. в США, а "VU" означає "Volume Units" (від англ. – одиниці гучності). Такі індикатори спеціально розраховані на те, щоб реагувати на середній рівень звуку теле-, радіопередачі. Час інтеграції VU-Метрів (властивість індикатора рівня реагувати на звукові сигнали малої довжини) у США було 200 мсек.

З настанням ери цифрових технологій, стало зрозуміло, що VU-Метри мало придатні для цифрового запису звуку. Ці індикатори не реагують на максимальні, але короточасні пікові значення рівня запису (тривалістю 5-10 мсек.), тобто різниця в показниках між VU та PPM-метрами може сягати 10dB (Flowers, 2012, p. 828). Під час аналогового запису це було не критично, тому що магнітна стрічка здатна до «м'якого» лімітування й може витримувати перемодуляцію у 9-10dB, тоді як у цифровому запису найменше перевищення максимально можливого рівня звукового сигналу (0dBFs – Clipping Level) неприпустимо – це викликає спотворення у вигляді хрипів і клацань.

У 1990-ті рр. в практику звукозапису на телебаченні увійшли індикатори з часом інтеграції 5мсек. Такі прилади одержали назву QPPM (Quasi-Peak Programme Meter). Вони здатні більш точно реагувати на короточасні пікові рівні звукового сигналу.

У 2000-ті рр. виникає певна плутанина в узгодженні показань індикаторів аналогового й цифрового устаткування. Суперечки точилися, головним чином, навколо установочного рівня для цифрового сигналу. На цифро-аналогових перетворювачах з метою мовлення в Європі, зазвичай, було встановлене співвідношення 0 dBu (0,775V), що відповідає -18dBFs (Flowers, 2012, p. 828). При цьому рекомендований EBU максимально припустимий рівень цифрового сигналу -9 dBFs. Проміжок від -18 dBFs до -9 dBFs і є практичним запасом щодо перевантаження (Headroom).

Здавалося б, що це вирішує проблеми, й усі телепрограми й телефільми повинні викликати приблизно однакове суб'єктивне сприйняття гучності. Однак нормування тільки максимально припустимого рівня цифрового сигналу недостатньо для вирівнювання суб'єктивної гучності різних програм. Має значення частотний і спектральний склад звуку, пікфактор – відмінність піків програми від середнього значення рівня, ступінь компресії звукового сигналу.

У 2005 р. один з авторів (І. Барба) працював звукорежисером на студії «Ілюзіон-фільмз» в серіалі «Побічні докази» (реж. В. Криштофович). У телевізійному фільмі використовувався тільки чистовий звук, тобто звук записаний безпосередньо на знімальному майданчику. Багато часу при монтажі пішло на чистку і частотне вирівнювання звучання всіх фонограм.

На той момент технічні вимоги до звуку були наступні: максимально допустимий рівень сигналу -18 dBFS, мінімальний рівень -45 dBFS, Допускалося зниження мінімального рівня на 5 dB (до -50 dBFS), якщо воно не перевищувало за часом 3 секунди. Динамічний діапазон реплік був зовсім невеликим – близько 10 dB.

У цьому фільмі було багато сцен, де нам потрібно створити «дзвінку» тишу. Це були і нічні епізоди, і сцени в інтер'єрах, де не передбачалися активні фонові шуми. У висновку ВТК були вказані епізоди з рівнем звуку нижче -45 dBFS тривалістю більше 3 секунд. Це кваліфікувалося як брак по звуку і до ефіру фільм не допускався.

Зрештою вихід було знайдено. У проблемних сценах кожні три секунди вставлявся якийсь звук, щоб підняти рівень на -3 дБ (це був крик півня, скрип гілок, нічний птах та ін.). Крім того, за висновком ВТК, в деяких епізодах максимальний рівень звуку за показниками приладу з часом інтеграції 5 мсек. був на 1 dB вище норми (тобто -17 dBFS). При остаточному зведенні звуку було трохи піднято за рівнем тихі місця, поставлено на виході дуже жорсткий лімітер з точкою спрацьовування $-18,5$ dBFS.

Щоб ще більше перестраховатися, також під час зведення було виставлено час інтеграції приладу індикації трохи менше, ніж передбачалося – замість 5 мсек було 2 мсек. Чим менше час інтеграції приладу, тим вище на ньому показання максимального рівня. Якщо на індикаторі показники не будуть перевищувати $-18,5$ dBFS, то у ВТК на приладі з часом інтеграції 5 мсек перемодуляції не буде точно. Ці проблеми і сьогодні знайомі багатьом звукорежисерам, які стикаються з ВТК різних телеканалів.

Дій в 2006 р. рекомендація EBU R128 всього цього не потрібно було робити. Коли передбачається нормалізувати не пікові значення, а середній рівень гучності (Program Loudness) у звукорежисера з'являється значно більше можливостей для розширення динамічного діапазону програми або телевізійного фільму.

Одним з базових понять, що належать рекомендаціям R128, є одиниця «виміру» гучності Loudness Unit (LU), щодо якої заявлена відповідність $1LU=1dB$ (ITU-R, 2017). Рівність «1 одиниця гучності дорівнює 1 децибелу» породжує ілюзію, що гучність звуку вимірюється в децибелах. Суб'єктивна гучність чутного сигналу характеризується одиницями, які називаються «сон». Рівні гучності чутного сигналу вимірюються у фонах. Мабуть, така невідповідність у термінах ні в якому разі не може бути викликана недостатньою підготовкою фахівців European Broadcasting Union, і вважаємо, що цьому є більш прості причини. Рис. 1. зображує різницю (різні позиції в тракту звукопередачі) між показниками аудіосигналу в записі та гучності відтворення, що залежить також і від налаштувань глядачем тракту.

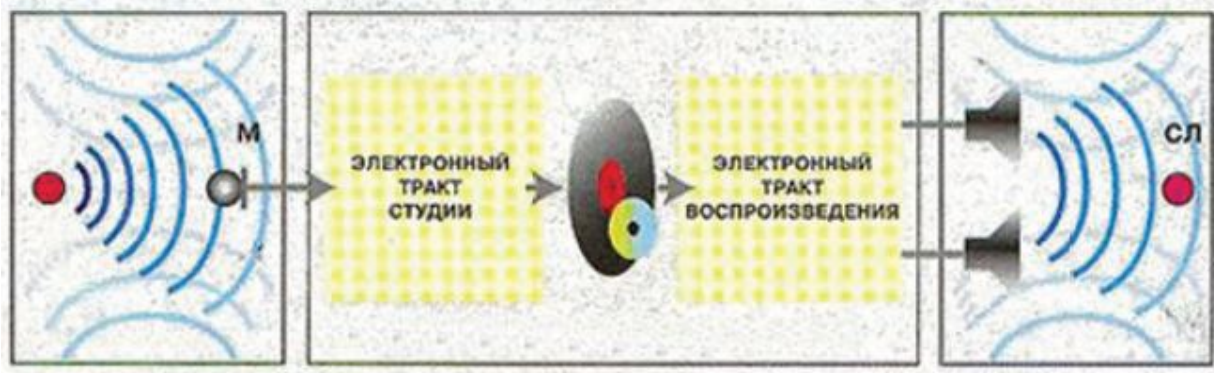


Рис. 1. Схема тракту запису-відтворення

Необхідно зазначити, що сам підхід до вимірювання середнього рівня програми запровадила організація ITU-R у 2010 р., детально описавши алгоритми (ITU-R, 2017); також в цих рекомендаціях було впроваджено і термін LK, згодом трансформований Європейським мовним союзом у LU. Спеціалісти зі звуку навіть ще до оприлюднення стандарту R128 пропонували на основі аналізу показників 50 телеканалів такі значення: -21LKFS для середнього рівня програми та -5dBFS як максимальний рівень для піків (Grimm, Van Everdingen, and Schöpping, 2010), проте EBU обрало, як відомо, -23LUFS для середнього рівня і -1dBTP як максимальне значення істинних піків (True Peak).

Сьогодні, коли у звукорежисера з'явилися необмежені можливості впливати на динаміку звукового сигналу за рахунок компресування, а точніше перекомпресування фонограми, можна значно збільшити суб'єктивне сприйняття гучності, не порушуючи ніяких технічних вимог. Особливо цим зловживають творці музичних шоу та реклами. Продюсерам часто здається, ніби якість програми й гучність це синоніми – чим гучніше, тим краще. Впровадження рекомендацій EBU R128 надасть змогу вирівняти гучність між різними програмами не тільки в середині одного телеканалу, але й між різними телеканалами.

Наукова новизна. У працях українських науковців проблема появи та особливостей впровадження стандарту R128 ще не досить розроблена, особливо з точки зору його впливу на художню роботу звукорежисера, хоча й питання уніфікації значень середнього рівня фільмів, теле-, радіопрограм сьогодні є нагальним. У цій статті під новим кутом подані передумови створення досліджуваного стандарту, еволюцію вимірювачів звукового сигналу. Також певною новизною характеризується виклад особливостей вирішення звукорежисером творчих завдань під впливом стандартизованих вимог до вимірювання аудіо для теле-, радіомовлення.

Ця стаття призначена для звукорежисерів-професіоналів і студентів спеціалізації «Звукорежисура», яким доведеться мати справу з цим стандартом.

Висновки. У роботі висвітлено питання, пов'язані з вимірювання рівня запису звуку для програм на телебаченні і радіо за європейським стандартом

R128. Вивчено актуальні дослідження та публікації за визначеною темою. Розглянуто передумови появи зазначеного стандарту, характеристики різних типів вимірювачів, що використовувались раніше. Викладено особливості стандарту R128, окреслено його вплив на творчу роботу звукорежисера під час створення звукових доріжок для телевізійних фільмів, радіопередач. Перспективи подальших розвідок можуть бути пов'язані з детальним вивченням функціонування R128 або з порівнянням, дослідження відмінностей, переваг і недоліків інших стандартів та вимог.

Бібліографічні посилання

1. Begnert F., Ekman H., Berg J. Difference Between the EBU R-128 Meter Recommendation and Human Subjective Loudness Perception. *Audio Engineering Society Convention 131* : [online], 2011. October. URL: <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16015>. (accessed: 10.06.2018).

2. EBU-Tech 3341. Loudness metering: “EBU mode” metering to supplement EBU R 128 loudness normalization: supplementary information for R 128; version 3.0 / EBU : [pdf]. Geneva, 2016a. URL: <https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3341.pdf>. (accessed: 10.06.2018).

3. EBU-Tech 3342. Loudness range: a measure to supplement EBU R 128 loudness normalization: supplementary information for R 128; version 3.0 / EBU : [pdf]. Geneva, 2016b. URL: <https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3342.pdf>. (accessed: 10.06.2018).

4. EBU-Tech 3343. Practical guidelines for Production and Implementation in accordance with EBU R 128: Supplementary information for EBU R 128; Status: Version 2.0 : [pdf]. Geneva, 2011. URL: <https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3343-v2.pdf>. (accessed: 10.06.2018).

5. Flowers B. Intercity Links and Switching Centres / ed. EPJ Tozer. *Broadcast Engineer's Reference Book*. CRC Press. 2012. pp. 819–836.

6. Grimm E. M., Van Everdingen R., Schöpping M. J. L. C. Toward a Recommendation for a European Standard of Peak and LKFS Loudness Levels. *SMPTE Motion Imaging Journal*, 2010. Vol. 119. Issue 3. pp. 28–34. DOI: 10.5594/J11396.

7. R 128. Loudness normalisation and permitted maximum level of audiosignals / EBU : [pdf]. Geneva, 2014. URL: <https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>. (accessed: 10.06.2018).

8. Recommendation BS.1770-4 (10/2015): Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level. Approved in 2015-10-14 / ITU-R : [pdf]. Geneva, 2017. URL: https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-4-201510-I!!PDF-E.pdf. (accessed: 10.06.2018).

9. Skovenborg E. Loudness Range (LRA) – Design and Evaluation. *Audio Engineering Society Convention 132* : [online], 2012. URL: <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16254>. (accessed: 10.06.2018).

References

1. Begnert, F., Ekman, H. and Berg, J. (2011). Difference Between the EBU R-128 Meter Recommendation and Human Subjective Loudness Perception. *Audio*

Engineering Society Convention 131, October. [online] Available at: <<http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16015>> [Accessed 10 June 2018].

2. EBU-Tech 3341, (2016a). *Loudness metering: 'EBU mode' metering to supplement EBU R 128 loudness normalization: supplementary information for R 128; version 3.0.* [pdf] Geneva. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3341.pdf>> [Accessed 10 June 2018].

3. EBU-Tech 3342, (2016b). *Loudness range: a measure to supplement EBU R 128 loudness normalization: supplementary information for R 128; version 3.0.* [pdf] Geneva. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3342.pdf>> [Accessed 10 June 2018].

4. EBU-Tech 3343, (2011). *Practical guidelines for Production and Implementation in accordance with EBU R 128: Supplementary information for EBU R 128; Status: Version 2.0.* [pdf] Geneva. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3343-v2.pdf>> [Accessed 10 June 2018].

5. Flowers, B. (2012). Intercity Links and Switching Centres. V: E.P.J. Tozer, ed. *Broadcast Engineer's Reference Book*. CRC Press, pp. 819–836.

6. Grimm, E.M., Van Everdingen, R. and Schöpping, M.J.L.C. (2010). Toward a Recommendation for a European Standard of Peak and LKFS Loudness Levels. *SMPTE Motion Imaging Journal*, Vol. 119, Issue 3, pp. 28–34. DOI: 10.5594/J11396.

7. R 128, (2014). *Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals.* EBU : [pdf]. Geneva. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>> [Accessed 10 June 2018].

8. Recommendation BS.1770-4. (2017). *Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level.* Approved in 2015.10.14. ITU-R. [pdf]. Geneva. Available at: <https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.1770-4-201510-I!!PDF-E.pdf> [Accessed 10 June 2018].

9. Skovenborg, E. (2012). Loudness Range (LRA) – Design and Evaluation. *Audio Engineering Society Convention 132*, April. [online] Available at: <<http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16254>> [Accessed 10 June 2018].

© Ананьєв А. Б., 2018

© Барба І. Д., 2018

© Желєзняк С. В., 2018

Стаття надійшла до редакції 20.06.2018

УДК 791.229.2:7.071.2(477)

*Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
<https://orcid.org/0000-0002-1474-7741>
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
film_editor@ukr.net*

СЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ ПАВЛА ФАРЕНЮКА

Мета дослідження – розкрито побудову системи образів і знаків у документальних фільмах відомого українського кінорежисера Павла Миколайовича Фаренюка. Актуальність проблеми, якій присвячується стаття, полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями, фактично, не досліджувалося питання використання художніх образів у вітчизняній кінодокументалістиці сучасної доби. **Методологія дослідження** базується на логіко-аналітичному методі (для з'ясування художніх засобів використання технічних режисерських прийомів при створенні екранних образів); формалізаційному методі (для вивчення різних екранних епізодів, які відображаються в знаковій формі за допомогою художніх символів); гіпотетичному методі (для пояснення взаємозв'язків між різними компонентами авторської смислової системи образів та для виявлення алгоритмів розвитку авторських знаків). **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні образної палітри, що використовується в кінодокументалістиці в контексті авторської художньої кіномови, вибудованої у творчому доробку відомого режисера-кінодокументаліста, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії імені Олександра Довженка П. М. Фаренюка, творчий доробок якого не достатньо вивчений сучасними науковцями-мистецтвознавцями. **Висновки.** Авторська своєрідність документальних фільмів базується не лише на виборі актуальної теми, на обов'язковій авторській інтерпретації та сучасному багатожанровому суміщенні. До зазначеного необхідним прирощенням є фактор, який означається семіотичністю творчих рішень у розкритті будь-яких ідей, екранних героїв та подій фільмів. Творча майстерність одного з яскравих представників авторського документального кіно України Павла Фаренюка, як доказ тому, що свідчить про обов'язкову необхідність наявності в сучасних документальних фільмах широкої палітри очевидних та зашифрованих знаків, які переростають в художні образи, збагачуючи глибину екранного полотна, матеріалізують необхідне усвідомлення автентичного національного хронотопу, який пояснює одвічний взаємозв'язок часових і просторових відносин у художньому творі. Здобутий

фактаж із образної системи одного з майстрів кінодокументалістики розширить багаж знань кінознавчої та мистецької галузі.

Ключові слова: документальний фільм, авторське вирішення, художній образ, символ, знак.

Москаленко-Высоцкая Елена Николаевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры кино-, телеискусства, факультет кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Семиотическое измерение кинодокументалистики Павла Фаренюка

Цель исследования – в раскрытии построения системы образов и знаков в документальных фильмах известного украинского кинорежиссера Павла Николаевича Фаренюка. Актуальность проблемы, которой посвящается статья, заключается в том, что украинскими искусствоведами, фактически, не исследовался вопрос использования художественных образов в отечественной кинодокументалистике современности. **Методология исследования** базируется на логико-аналитическом методе (для выяснения художественных средств использования технических режиссерских приемов при создании экранных образов); формализационном методе (для изучения различных экранных эпизодов, которые отражаются в знаковой форме с помощью художественных символов); гипотетическом методе (для объяснения взаимосвязей между различными компонентами авторской смысловой системы образов и для выявления алгоритмов развития авторских знаков). **Научная новизна** статьи заключается в исследовании образной палитры, используемой в кинодокументалистике в контексте авторского художественного киноязыка, проявленной в творчестве известного режиссера-кинодокументалиста, заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата Национальной премии имени Александра Довженко П. М. Фаренюка, творчество которого недостаточно изучено современными учеными-искусствоведами. **Выводы.** Авторское своеобразие документальных фильмов базируется не только на выборе актуальной темы, обязательной авторской интерпретации и современном многожанровом совмещении. К сказанному необходимым также есть фактор, который обозначается семиотичностью творческих решений в раскрытии любых идей, экранных героев и событий фильмов. Творческое мастерство одного из ярких представителей авторского документального кино Украины Павла Фаренюка, как доказательство тому, свидетельствует об обязательной необходимости наличия в современных документальных фильмах широкой палитры очевидных и зашифрованных знаков, которые перерастают в художественные образы, обогащая глубину экранного полотна, материализуют необходимость осознания аутентичного национального хронотопа, который объясняет извечную взаимосвязь временных и пространственных отношений в художественном произведении. Приобретенный фактаж из образной системы одного из мастеров кинодокументалистики расширит багаж знаний киноведческой и художественной областей.

Ключевые слова: документальный фильм, авторское решение, художественный образ, символ, знак.

Moskalenko-Vysotska Olena, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Cinema and of Television Art Department, Faculty of Cinema and Television, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Semiotic documentary measurement by Pavel Faryenyuk

The purpose of the research is to reveal the construction of the system of images and signs in the documentary films of the famous Ukrainian film director Pavel Nikolaevich Faryenyuk. The urgency of the problem, which the article is devoted to, is that Ukrainian art critics, in fact, did not investigate the use of artistic images in the national documentary of our time. **The methodology of the research** is based on the logical-analytical method (for elucidating the artistic means of using technical director's techniques when creating screen images); formalization method (for studying various screen episodes, which are reflected in a symbolic form with the help of artistic symbols); hypothetical method (to explain the relationships between various components of the author's semantic system of images and to identify algorithms for the development of copyright marks). **The scientific novelty** of the article consists in the study of the imagery palette used in documentary in the context of the author's artistic film language, manifested in the work of the well-known film director, honored art worker of Ukraine, winner of the Alexander Dovzhenko National Award, PM Faryenyuk, whose work has not been sufficiently studied by contemporary art historians. **Conclusions.** The author's originality of documentary films is based not only on the choice of an actual topic, the mandatory author's interpretation and modern multi-genre combination. To the above, there is also a factor, which is denoted by semioticness of creative decisions in the disclosure of any ideas, screen characters and film events. The creative skill of one of the most prominent representatives of the author's documentary film of Ukraine, Pavel Faryenyuk, as proof of this, testifies to the compulsory necessity of the presence in modern documentaries of a wide palette of obvious and encrypted signs that grow into artistic images, enrich the depth of the screen, materialize the need for an authentic national chronotope, which explains the age-old interconnection of temporal and spatial relations in artistic prose Institution. The acquired fact from the image system of one of the masters of documentary literature will expand the luggage of the knowledge of the film and art fields.

Key words: documentary film, author's decision, artistic image, symbol, sign.

Постановка проблеми. Основна сутність мистецтва – це творче відтворення дійсності в художніх образах. Кожне з мистецтв, в залежності від своєї специфіки, має свій арсенал виражальних засобів, які допомагають митцям опосередковано «перенести» життя на літературні сторінки, за театральні лаштунки, на кіноплівку, відеоносії тощо. Ще в минулому столітті з позиції семіотики, досліджував знаки, які набувають форму слів, образів, звуків, жестів і предметів, український мовознавець, філософ, фольклорист

О. А. Потебня (1835–1891 рр.) (2007, с. 95), який розглядав семіотику як сферу етичної психології та досліджував, зокрема, знаки й символи в галузі культури.

У кожного з мистецтв напрацьовані свої закони і принципи специфіки мови, одним з елементів якої є побудова образної системи твору, яку читач чи глядач має «зчитати» і «розшифрувати». Кожен з митців намагається створити це у свій спосіб, звертаючись до семіотичної системи кіномови, яка здатна «видавати різним читачам різну інформацію – кожному в міру його розуміння – саме ту, в якій він має потребу й до сприйняття якої він підготовлений», – так вважав відомий дослідник семіотичного вектора, зокрема в галузі культури, відомий культуролог і семіотик Ю. М. Лотман (1922–1993 рр.) (1970, с. 32). У певний час його дослідження торкнулися і сфери кіномистецтва як, наприклад, у науковій праці «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики (Лотман, 1973).

Можна зазначити, що майже кожен відомий діяч у галузі кіно, так чи інакше, торкався у своїх роботах питань образу, символу та знаку в кінематографі. Однак досліджень образів у *кінодокументалістиці* майже не було. Проблема полягає в тому, що досліджень вітчизняних науковців відносно системи образів, символів і знаків у неігровому кіно на базі вітчизняного контенту не проводилося.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Свого часу найбільш ґрунтовно приділили увагу образності кіномови в своїх роботах, зокрема, впливовий історик і теоретик кіно Андре Базен (1972, с. 80–97), який досліджував еволюцію кіномови, французький філософ та літературознавець Ролан Барт (2003), котрий розглядав образ і його значення в кіно, французький теоретик кіно Крістіан Метц (2013), який досліджував образи через психоаналіз у кінотворі та відомий кінорежисер Андрій Тарковський, який значну увагу приділяв художньому образу в кіно вважаючи, що широта і ємність художнього образу досягається через точну фіксацію ситуації і настрою епізоду. Серед співвітчизників науковим змаганням за тематикою художньої образності та знаковості в кіномистецтві приділили увагу українські науковці П. В. Дениско (2011), досліджуючи непрозорість знаків у семіотичній естетиці та М. Г. Макієнко (2009, с. 190–197), який детально проаналізував образи і символи, визначаючи художній образ як основу просторово-часової реальності кінофільму. В основному ці дослідження базувалися на матеріалах ігрового кінематографу. Темою прояву художньої образності в неігровому кіно майже не ніхто не переймався.

Метою статті є дослідження кількох вітчизняних фільмів на предмет виявлення креативних ознак авторської кіномови в неігровому кіно, а також аналіз системи зображально-виражальних засобів, притаманних певному виду мистецтва, яким є документальний кінематограф. Науковим завданням цієї статті є дослідження художнього мислення режисерів документалістів, яке втілюється ними на екранах, як маніфестування художніх образів.

Виклад основного матеріалу. Вивченням знаків в той чи інший спосіб займаються багато наук і дисциплін – філософія, логіка, лінгвістика, психологія та ін. Особливе місце серед них посідає семіотика. Семіотика – наукова

дисципліна, яка вивчає створення, будову та функціонування різних знакових систем, в яких закріплюється та передається інформація. Будь-яке явище чи процес, розглянутий з точки зору їх знакового втілення, може бути предметом аналізу цієї дисципліни. У полі зору семіотики знаходяться, зокрема, й всі види візуальних знакових систем, до яких долучаються і кінематографічні символи та образи, що подаються через зображення, мову, текст та музику.

Доцільно зауважити, що М. В. Константинови (2017, с. 11), який в своїх працях досліджував систему образів у кіномистецтві, зазначав: «Візуальне сприйняття з найважливішого засобу пізнання людиною світу перетворюється на найважливіший канал впливу на людську свідомість, аж до входження до неї і керування нею. У цих умовах зростає значення візуальної семіотики, яка формується й розвивається в ХХ ст. значною мірою як семіотика кіно». Мистецтво кіно упродовж понад століття розвивало свою знакову систему, через яку передається певна інформація в художньому екранному вимірі. Як будь-який художник, кінорежисер мислить асоціативно, тому образи в його творах вибудовуються як символи. Образ є специфічною для мистецтва формою відображення дійсності й вираження думок та почуттів художника. «Художній образ наповнює єдністю кінофільм і створює певну часову реальність. Глядач сприймає художній образ як певний семіотичний символ, який формує естетичні установки кінофільму. Образ представляється у вигляді певної реальності в сприйнятті глядача і постає в повній мірі при формуванні художньо-логічного ряду кінофільму» (Макієнко, 2009).

Творчий сегмент режисера П. М. Фаренюка завжди виокремлювався обов'язковим зверненням до художньої образності. Художньо-логічний ряд його фільмів безпосередньо базується на знаковій системі, яка додає концептуальній глибини його творам та символіки екранних метафор. В одному з його перших фільмів – короткометражці «Композитор Станіслав Людкевич», досить образно вирішена емоційна подача головного героя фільму, якому на той час виповнилося 100 років. Музична драматургія режисера є одним з елементів побудови образу. Завдяки замислу режисера П. Фаренюка, на екрані постає складний і яскравий світ музики Станіслава Пилиповича Людкевича. Образ сумної осені породжує роздуми композитора про прожиті ним довге життя, про учнів, яким він завжди так радіє, про музику. У своєму образному рішенні режисер зумів майстерно злити воедино звукову і зображальну палітри. Із закличними нотами кантати «Кавказ» у шаленій динаміці кадрів, що міняються в ритмі музики та в подвійній експозиції зображення на екрані, прокидається природа: вирує весняна стихія гірських рік, гримлять удари молота, владно піднімається над землею сонце, як ствердження віри в майбутнє. Грім стихії переходить у грім оплесків, які у залі вітають видатного композитора. Використання таких смислових символів, як вир ріки уособлює натхнення і енергію музики С. Людкевича, грім весняної стихії доносить до репіцієнтів образ могутньої сили його музики і великої слави для поціновувачів його таланту, не випадково звуковий монтажний стик зроблено у поєднанні грому з оплесками слухачів.

Варто зазначити, що в теорії семіотики *текст* теж вважається одним з важливих компонентів побудови образів екранного твору. Своєрідне режисерське рішення П. Фаренюка щодо подачі тексту дозволяє насправді почути роздуми композитора, які промовляє ніби він сам повільно, глухуватим голосом. Оригінальна, небагатослівна, насичена думками подача тексту надає фільмові не лише своєрідної принадності, а й робить його філософськи заглибленим. Автор теорії семіотики Чарлз Сандерс Пірс (1839–1914) – американський філософ, логік, математик, природознавець, вважав, що *думка* також є знаком. Тож текст, насичений екзистенційними думками в фільмі П. Фаренюка в образно-знаковій формі подає репіцієнту *знакову* інформацію про важливі для головного героя факти та події. «Для кінематографа важливим завданням є реалістична передача просторово-часових аспектів дійсності. У процесі художньої комунікації на перший план виходять такі основні поняття як: художній образ і символ, які передаються з екранів до глядача, тим самим виступають як сполучна ланка в процесі художньої комунікації. Образ – це деяка реальність, яка формується в свідомості людини під час перегляду кінофільму» (Макієнко, 2009). Працюючи над кожним фільмом, режисер П. Фаренюк завжди переробляв сценарії, в яких були лише дати та «сухі» факти біографії. Він шукав матеріал на основі якого можна було б використати образну систему кіномови. У своїх документальних фільмах режисер докладав неабияких зусиль і фантазії, щоб екран вражав одночасно і достовірністю, і образністю.

Свою наступну кінострічку про життєвий і творчий шлях українського письменника XIX ст. Юрія Адальбертовича Федьковича «Я наш народ цілим серцем люблю..» (1984 р.) Павло Фаренюк створив у притаманній йому багатій і колоритній манері. «Її образність, – писав на шпальтах газети «На екранах України» рецензент Іван Діденко (1984, с. 2), – доповнюється фольклорно-етнографічним матеріалом, що підсилює емоційне сприйняття й робить фільм багатограннішим і *знаковішим*». Знаком називають те, що заміщує реальні предмети, явища та процеси. Не маючи хронікального матеріалу, Павло Фаренюк вдавався до образно-знакової системи. Як завжди, переробивши літературний сценарій, режисер створив фільм, який не просто знайомить зі сторінками біографії і творчості письменника, але й репрезентує свою художність. Кожен режисер-документаліст знає як складно робити фільм про людину з іншої епохи, коли мало зображального матеріалу, немає живих свідків особистості, про яку робиться фільм, тому кожен режисер намагається знайти творче вирішення такого фільму по своєму. П. М. Фаренюк «оживляв» такі фільми не лише рідкісною інформацією, що розкриває «білі плями» біографії письменника, але також образною композицією кадру, відточеністю *монтажу*, лаконічністю, емоційністю та *метафоричністю* своєї кіномови.

Ці особливості відзначив і кандидат мистецтвознавства С. Дубенко (1984, с. 4), у своїй роботі «Перший кінопам'ятник Федьковичу»: «Емоційність звучання й соціальну узагальненість поезій посилює зображальний ряд стрічки, надаючи тим чи іншим кадрам кінематографічної *образності*, експресії, динаміки. Оригінально матеріалізується, набуваючи певної кінематографічної

образності, відомий *метафоричний*, провісницько-узагальнюючий вислів Федьковича: «Свою рідну Буковину я добром засію». І в його контексті відповідно сприймається сцена, в якій нащадки поета щедро засівають неозорий лан оновленого краю». Певного емоційного і смислового навантаження також набуває і *кольорова гама* стрічки, знятої переважно у червоно-багряних тонах, коли йдеться про революційні устремління, вияв мужності, гніву й протесту, або ж – у похмурих, гнітючо сірих кольорах, які посилюють на екрані відчуття холодної зловісності, тернистих доріг, пройдених поетом.

Варто зауважити, що всі ці кінотвори позначені виключно високою зображальною культурою екрану, бережним поводженням з музикою, словом, національним колоритом, що стало основою його документальних творів зі своєрідним творчим почерком, зумовленим семіотичністю образів. Так, у фільмі «Хата моя, біла хата» тему автентичності експонатів Музею народної архітектури та побуту УРСР – режисер П. Фаренюк розкрив набагато глибше, аніж просто розповідь про архітектурні особливості пам'яток сільського будівництва XVI–XX ст. з різних регіонів країни, саме вдавшись до образів, які несли в собі закодований ментальний смисл. Режисер побудував драматургію фільму через людей, так чи інакше причетних до осель різних регіонів, а також, через вигадливу екранну структуру *паралельних символів*.

Як вдумливий творець, П. М. Фаренюк шукав образи і порівняння, ускладнюючи розповідь про просту селянську хату. Дім – це один з основних архетипів української ментальності, як архетипи душі, землі, матері, родини, хати, хлібороба. Ці архетипи колективного несвідомого творили національний характер українців. Тому цілком доречно вплетена у картину думка про знакові обійстя двох українських геніїв – Тараса Шевченка й Олександра Довженка, з якими і поєднав розповідь режисер про оселі, де вони народилися. Отже, розумова паралель з хатами українських світочей маніфестувалась як художній *знак* у семіотичній системі кіномови Павла Фаренюка. Це та прониклива паралель, яка стала у фільмі і *порівнянням*, і містким глибоким *образом*. Прості українські селяни, народна пісня, закарпатське різьблення, буковинське весільне вбрання – все це поєднано режисером у єдиний *образ характеру народу*, його щедрю душу, котра, як і його оселя, завжди відкрита для добра.

Семіотика образної палітри такого фільму як «Полотняні письмена» (1986 р.), в якому йдеться про народну традицію вишивання рушників, предстала у режисерському рішенні як екранний твір взагалі без слів: драматургічне навантаження лише на вишукані продумані *образні* кадри та *музичну* партитуру. Відштовхуючись від ментального значення кожного орнаменту на рушниках, автор придумував майже образотворче вирішення кожного кадру, як наприклад, живописний епізод з довгими рушниками, які повільно плывуть річкою, колисаючись на її хвилях. Сенс такого незвичного і глибокого образу, вірогідно, уплинності часу, якому не підвласна краса, або можливо, в філософичності буття, або ж в екзистенційній темі нетлінності того, що створено силою людського духу. Розшифрування образів залежить від ступеня естетичного розвитку репіцієнта, але, в будь-якому разі, таке глибинне

посилання, що несе кадр, підсилене музичним вирішенням, безумовно, збагачує художнє сприйняття фільму, змушуючи глядача продукувати своє шифрування запропонованих режисером образів. Авторська кінострічка про роль рушника в житті українського народу відзначилася надзвичайно високою зображальною культурою.

Зауважимо, що зазвичай, режисер П. М. Фаренюк, беручись за сценарій, який пропонувала кіностудія, ще тривалий час над ним працював, доповнював його, «нарощував» новими епізодами, фактами, образністю і поступово сценарій змінювався. Так режисер придумував властиву йому мову кіно. Творча манера П. Фаренюка характерна, зокрема, пошуком екранних образів, які б, не порушуючи документальності, ставали символами, що збагачують і поглиблюють певні думки фільму. Так, наприклад, у фільмі «Ой, у полі древо» з'являється в якості глибокого образу реальна криниця, з якої не можна набрати води, бо, виявляється, вона до верху закидана землею. Цей епізод був використаний режисером як образ традицій, що не вберегли, і народних джерел, які занедбали.

Режисер П. Фаренюк має когнітивну здатність точніше відобразити «побутовий» навколишній світ і виконувати логічні операції над образами концепцій, що виникають у взаємодії з цим навколишнім світом. Художня деталь – засіб словесного мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. У багатьох епізодах фільму художня деталь набирає *характеру символу*. Фільм «Ой горе, це ж гості до мене» (1989 р.) про бабусю з села Пінчуки на Київщині, на долю якої випали жахливі перегини колективізації, голодомор, остербайтерство у Німеччині, абсолютно камерний, знятий в одній малесенькій землянці, де жила бабця Ольга Терещенко. Завдяки майстерності оператора О. Ковалю, майже всі деталі крихітної оселі героїні фільму, зняті крупним планом, їх режисер подає у якості глибоких образів: монотонне цокання старого годинника на стіні у поєднанні з багатьма фразами героїні, стають символічно-пророчими; вогнище, що ледь жевріє і зовсім не гріє, подається режисером як знак сиротливої трагічної долі героїні фільму; неприродньо маленьке віконце землянки стає образом вимушеної закритості від світу, який відвернувся від старенької бабусі. «Утворення більш абстрактних знаків у кіно може стати джерелом високої художньої напруги. Відрив кінознаку від його безпосередньо-речового значення (денотативне значення) і перетворення його на знак більш загального змісту досягається, насамперед, різким вираженням модальності кадру: так, наприклад, предмети, які подаються крупним планом, сприймаються в кіно як метафори (у природній мові вони виступили б в якості метонімії)» (Константинов, 2017, с. 131).

Завдяки *образному монтажу*, режисер поєднав розповідь Ольги Терещенко про голод 1933-го і трагедію її маленького сина, з новелою Миколи Хвильового «Я (Романтика)», не тільки логічно підсиливши тему, але й сформував

метафору, піднявши фільм на узагальнюючий рівень суспільної трагедії, яку пізнав в той час увесь український народ. Один із глибоких образів використав П. Фаренюк у фільмі «Чому білий птах з чорною ознакою?» (2006 р.), в якому йдеться про двох братів-сиріт при живих батьках. До основної сюжетної лінії, вплетений контекст слів із Біблії, які яскраво підкреслюють образ самотності, покинутості, забутих Богом дітей з маленького українського села, які нікому не потрібні. Прочитані позакадрово рядки зі Святого письма, у поєднанні з елегантними панорамними краєвидами та музикою Йоганна Себастьяна Баха та Джіованні Баттіста Перголезі, породжують не тільки глибокі почуття, але й розширюють вузьку тему окремої сім'ї до уселюдського масштабу, а біблійні слова підсилюють образ стану покинутості героїв фільму, майже відчаю.

Доцільно зауважити, що у фільмі вибудована цілісна семіотична система зі знаків і символів. «Назва документального фільму аж ніяк не легка постмодерна гра з назвою іншого відомого фільму, – пише в своїй рецензії на фільм «Чому білий птах з чорною ознакою» критик Валентина Грицук (2007, с. 52) – Лелека для українців – тотем роду. За нашими повір'ями, саме тендітний лелека приносить до нас дітей. Тому й не дивно, що майстер документального кіно Фаренюк розпочинає фільм про життя волинських дітей кадрами з життя лелечого гнізда. Щаслива сім'я лелек...». У фільмі П. Фаренюка найвідвертіший символ – це бусол. У даному випадку є пряме апелювання до його опосередкованого значення в народі, а саме – істоти, що відповідає за народження дитини. Через увесь фільм режисер проводить цей *символ*, як звернення, нагадування, а часом і нарікання на людську індіферентність по відношенню до своїх дітей на протиположності до того ж лелеки, який здавна символізує повагу до батьків, сімейне благополуччя.

Оскільки матеріальними носіями символу в художньому творі можуть виступати будь-які його елементи: порівняння, метафори, пейзажі, художні деталі, персонажі, режисер використовує весь цей арсенал, пропонуючи *метафоричне* порівняння любові до свого потомства у світі тварин на протиположності до людським вчинкам у сім'ї Чулів. Не випадково контрапунктом у фільмі з'являються коні, що на леваді обнімаються шиями зі своїми лошенятами; камера фіксує також, як вгорі цілуються довгими червоними дзьобами птахи, які народжують потомство й захищають його. А поряд живе батько, який не спілкується з власними дітьми. Символ батьківських почуттів у світі тварин, як розпізнавальна образна прикмета використана у фільмі дуже яскраво. «Слід звернути увагу на те, що художній символ є першоосновою художнього образу. Отже, символ знаходиться глибоко в свідомості людини і зберігається там як унікальний код, який при візуальному контакті з певним асоціативним рядом доповнює його і формує в сприйнятті глядача завершений художній ряд» (Макієнко, 2009, с. 190–197). Використання художніх *символів* у фільмах Павла Фаренюка уможливило здійснення репіцієнтом декодування образів і смислів сутнісним зв'язком між *знаком* і референтом. У своїх роботах режисер маніфестує систему авторських образів, які породжують черговий додатковий план змісту, що, безперечно, збагачує і ускладнює усталену кіномову неігрового фільму. Дослідження цього процесу на прикладах

вітчизняних неігрових фільмів сучасної доби має наукову новизну, що доводить активний процес збагачення документальної палітри художніх образів.

Наукова новизна статті полягає у дослідженні образної палітри, що використовується в кінодокументалістиці в контексті авторської художньої кіномови, вибудованої в творчому доробку відомого режисера-кінодокументаліста, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії імені Олександра Довженка, П. М. Фаренюка, творчий доробок якого не достатньо вивчений сучасними науковцями-мистецтвознавцями.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані, а саме: досліджено систему образів фільмів кінорежисера П. М. Фаренюка; проведений семіотичний аналіз шляхом дослідження особливостей авторської кіномови його документальних фільмів. Варто зауважити, що масштаб його творчих пошуків і здобутків, розширить уявлення про палітру вітчизняної кіноісторії. У роботі доведено, що відтворені в екранних творах певні образи, можуть набувати символічного змісту за двох умов, а саме: коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом – це усталені образи символи; коли предмет, який зображується сам по собі не є символом, але набуває конкретніших символічних ознак вже в процесі зображення як індивідуально-авторський символ. Виявлені семіотичні компоненти побудови образів, такі як звук, текст, думка, монтаж, колір.

На прикладах з фільмів заслуженого діяча культури України, лауреата Національної премії ім. О. П. Довженка, кінорежисера П. М. Фаренюка виявлено сукупність образів, що зумовлює приріст знання у семіотичному вимірі творів неігрового кінематографу. Стилїстика його образно-сміслового вирішення фільмів продовжує традиції школи «українського поетичного кіно», де емоційно-образна система є одним з основних компонентів екранної естетики. Даною науковою роботою автор започатковує новий напрямок досліджень для науковців семіотичних образів у фільмах українських режисерів неігрового кінематографу.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Проблема значення в кіно. *Система Моди. Статті по семиотике культуры*. Москва, 2003. – 512 с.
2. Базен А. Что такое кино? / пер. с франц. В. Божовича. Москва: Искусство, 1972. – 374 с.
3. Грицук В. Танок казок довкола документа. *Кіно-театр*. Київ, 2007. №1 (69). С. 52–53.
4. Дениско П. В. *Непрозорість знаків як проблема семіотичної естетики*: автореф. дис.. канд. філос. наук / П. В. Дениско ; Полтав. нац. технїч. ун-т ім. Юрія Кондратюка. Київ, 2011. 15 с.
5. Діденко І. Я наш народ цілим серцем люблю.... *На екранах України*. – 4 серпня. 1984. №31 (1336). С. 2.
6. Дубенко С. Перший кінопам'ятник Федьковичу. *Радянська Буковина*. 7 грудня 1984. №234 (10705). С. 6.

7. Константинов М. В. Ю. *Лотман та візуальна семиотика другої половини ХХ ст. (Історико-філософський аналіз)* : дис.. канд. філософ. наук / М. В. Константинов ; Дніпр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара – Дніпро, 2017. 266 с.
8. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 63 с.
9. Лотман Ю. *Структура художественного текста*. Москва : Просвещение, 1970. 384 с.
10. Макієнко М. Художній образ і символ як основа просторово-часової реальності кінофільму. *Молодий вчений*. – Херсон, 2009. №8. С. 190–197.
11. Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
12. Потебня А. *Символ и миф в народной культуре*. Москва : Лабиринт, 2007. 481 с.

References

1. Bart, R. (2003). 'Problema znacheniya v kino' *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [Fashion System. Articles on semiotics of culture].
2. Bazen, A. (1972) *Chto takoe kino?* Translated from French by V. Bozhovich. Moscow : Publ. House "Iskusstvo".
3. Hrytsuk, V. (2007). 'Tanok kazok dovkola dokumenta'. *Cinema-theater* [Kino-teatr], no.1 (69), pp. 52–53.
4. Denysko, P.V. (2011). *Neprozorist znakiv yak problema semiotychnoi estetyky*. Abstract. Poltava National Technical University named after Yuri Kondratyuk.
5. Didenko, I. (1984). 'Ya nash narod tsilym sertsem liubliu....'. *Na ekranakh Ukrainy* [On the screens of Ukraine], August 4, p. 2.
6. Dubenko S., (1984). 'Pershyi kinopam'yatnyk Fedkovychu'. *Radianska Bukovyna* [Soviet Bukovina], December 7, p. 6.
7. Konstantynov, M.V. (2017). *Lotman ta vizualna semiotyka druhoi polovyny KhKh st. (Istoryko-filosofskyi analiz)*. D.Ed. Dniprovsky National University named after Oles Gonchar.
8. Lotman, Ju. (1973). *Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics*. Tallin : Jejesti Raamat.
9. Lotman, Ju. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Moscow : Prosveshhenie.
10. Makiienko, M. (2009). 'Khudozhnii obraz i symvol yak osnova prostorovo-chasovoi realnosti kinofilmu'. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], no. 8, pp. 190–197.
11. Metc, K. (2013). *Voobrazhaемое oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino*. St. Petersburg : Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
12. Potebnja, A. (2007). *Simvol i mif v narodnoy kul'ture*. Moscow : Labirint.

© Москаленко-Висоцька О. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 30.05.2018

УДК 654.197(477:4)

Петренко Сергій Іванович,
<https://orcid.org/0000-0001-5573-3621>
старший викладач кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
serperiv@mail.ru

ВІТЧИЗНЯНЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ПРОСТОРУ

Мета дослідження. Найважливішим елементом розвитку сучасного телебачення є постійно зростаюча технологічність телерадіомовлення, швидка зміна смаків та уподобань споживачів, впровадження новітніх механізмів регулювання діяльності телеканалів, інтеграція одних телевізійних жанрів в ін. Тому стрижневим аспектом нашого наукового дослідження є визначення мети яка висвітлює питання місця і ролі вітчизняного телебачення в контексті європейського телевізійного простору. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано аналітичний підхід щодо визначення цілей та стратегій наукового дослідження, який потребує виявлення особливостей функціонування континентального ринку телепродуктів вітчизняного телебачення в контексті європейського телевізійного простору. **Наукова новизна** результатів полягає в апробації наукової проблеми, а саме у подальшому розвитку вітчизняного телевізійного простору, що, насамперед, передбачає перехід до продукування креативних ідей, формування пропозицій для міжнародних медіа холдингів, знаходження нових ніш на ринку телепродуктів. Практичне значення одержаних результатів полягає у підвищенні результативності вітчизняного телебачення в контексті європейського телевізійного простору. **Висновки.** З'ясовано пріоритети діяльності вітчизняних медіа холдингів, проаналізовано стан медійного контенту в Україні та його впливу на основні фактори транскордонності вітчизняного телепростору. Доведено ефективність певного орієнтиру на смаки та глядацькі уподобання. Системний аналіз щодо вітчизняного телевізійного простору дослідження, окреслює основні секторальні пріоритети розвитку вітчизняного телебачення, відповідно, наслідком чого є постійно зростаюча тривалість перегляду телепрограм. Апробація результатів дослідження реалізована на основі аналітичної перевірки запропонованого системного аналізу вітчизняного телевізійного простору щодо аналітичного підходу до вітчизняного телебачення в контексті європейського телевізійного простору.

Ключові слова: *медіа холдинг, телепродукт, медіа ринок, телевізійний простір, телекомпанія, європейський медіапростір.*

Петренко Сергей Иванович, старший преподаватель кафедры тележурналистики и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Отечественное телевидение в контексте европейского телевизионного пространства

Цель исследования. Важнейшим элементом развития современного телеэфира является постоянно растущая технологичность телерадиовещания, быстрая смена вкусов и предпочтений потребителей, внедрение новейших механизмов регулирования деятельности телеканалов, интеграция одних телевизионных жанров в другие. Поэтому главным аспектом нашего научного исследования является определение цели освещающая вопросы места и роли отечественного телевидения в контексте европейского телевизионного пространства. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применен аналитический подход к определению целей и стратегий научного исследования, который требует выявления особенностей функционирования континентального рынка телепродуктов отечественного телевидения в контексте европейского телевизионного пространства. **Научная новизна** заключается в апробации научной проблемы, а именно в дальнейшем развитии отечественного телевизионного пространства, в свою очередь, предполагает переход к продуцированию креативных идей, формирование предложений для международных медиа холдингов, нахождение новых ниш на рынке телепродуктов. **Практическое значение** полученных результатов заключается в повышении результативности отечественного телевидения в контексте европейского телевизионного пространства. **Выводы.** Выяснено приоритеты деятельности отечественных медиа холдингов, проанализировано состояние медийного контента в Украине и его влияния на основные факторы трансграничности отечественного телепространства. Доказана эффективность определенного ориентира на вкусы и зрительские предпочтения. Системный анализ в отношении отечественного телевизионного пространства исследования, определяет основные секторальные приоритеты развития отечественного телевидения, соответственно, следствием чего является постоянно растущая продолжительность просмотра телепрограмм. Апробация результатов исследования реализована на основе аналитической проверки предложенного системного анализа отечественного телевизионного пространства относительно аналитического подхода к отечественного телевидения в контексте европейского телевизионного пространства.

Ключевые слова: медиа холдинг, телепродукт, медиа рынок, телевизионное пространство, телекомпания, европейский медианпространство.

Petrenko Sergei, Senior lecturer of the Television Journalism and Actor's Mastership Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Domestic TV in the european television space context

Purpose of the study. The most important element in the development of modern television is the constantly growing technological adaptability of television and radio broadcasting, the rapid change in the tastes and preferences of consumers,

the introduction of new mechanisms for regulating the activities of television channels, the integration of some television genres into others.

Therefore, the core aspect of our scientific research is the definition of the purpose that highlights of issues the place and role of domestic television in the context of the European TV area. **Methodology of the study.** The proposed article uses an analytical approach to define the goals and strategies of scientific research, which requires identifying features of the functioning of the continental market of teleproducts of domestic television in the context of the European television space. **Scientific novelty** consists in approbation of the scientific problem, namely in the further development of the domestic television space, in turn, involves a transition to the production of creative ideas, the formation of proposals for international media holdings, the finding of new niches in the market of teleproducts. The practical significance of the results obtained is to increase the effectiveness of domestic television in the context of the European television space. **Conclusions.** The priorities of the domestic media holdings activity have been clarified, the state of media content in Ukraine and its influence on the main factors of the transboundary of the domestic television space have been analyzed. The effectiveness of a certain orientation on tastes and spectator preferences has been proved. System analysis with relation to the domestic television research space, determines the main sectoral priorities for the development of domestic television, respectively, which is the consequence of the ever-growing duration of watching TV programs. Approbation of research results is realized on the basis of an analytical check of the proposed system analysis of the domestic television space relatively the analytical approach to domestic television in the context of the European television space.

Key words: media holding, teleproduct, media market, television space, TV company, European media space.

Постановка проблеми. Розвиток вітчизняного телерадіомовлення в умовах сьогодення багато у чому гальмується нерозумінням специфіки та відірваністю від процесів міжнародного руху телеконтенту в глобальному телепросторі. Водночас процес його адаптації до європейської моделі є надзвичайно важливим і таким, що потребує виявлення особливостей функціонування континентального ринку телепродуктів. Саме розвиток європейського медіапростору визначає динаміку, подальшу структуру і зростання значущості українського телерадіомовлення при створенні нових телеформатів та запеклій боротьбі за телеглядача в умовах здорової конкуренції. З технологічної точки зору на телебаченні запізно і надвитратно вигадувати новітні дотепер незнані в медіа продукти. За таких обставин вирішальним стає якість телепродукту, що був вироблений за межами України, проте адаптований до сприйняття вітчизняною аудиторією. Саме увага цільової аудиторії до репрезентованого з ефіру телепродукту і визначає його успішність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Європейський телевізійний контент характеризується не лише творчим началом, але й неповторністю, а саме: особливим форматом і стилем. Для кожної країни вони свої, а сукупно утворюють інформаційну-психологічну споживчу модель для глядача.

Це і глядацькі вподобання, і комерційний зиск, і способи використання художніх образів створених на екрані в подальшому. Швидкі і динамічні процеси в розвитку телевізійних технологій зумовлені світовими глобалізаційними процесами. Такої думки дотримується переважна більшість сучасних вітчизняних і європейських науковців. Так, О. Холод (2010, с. 1) вбачає ефективність і конкурентність телекомпаній на ринку в оптимізації створення телевізійного продукту і фаховому управлінні процесами його просування. Відтак креативне керування телебаченням передбачає якісну освіту і компетенцію задіяних у ньому працівників.

Британський вчений Т. Бейл (2008, с. 207–208), окреслив сучасний телепростір як глибоко структурований і сильно регульований. Це на його думку, призводить до формування нового феномену медіанізації суспільного життя та європеїзації телемовлення. Не менш популярна серед науковців думка про вмотивованість, яка перебуває в комерційній площині. Тобто, стратегією телекомпанії стає реклама і прибутки від її розміщення. Такий підхід дозволяє чітко спрогнозувати і удосконалювати створюваний телевізійний контент, враховуючи при цьому вищеперелічені особливості глобальної динаміки розвитку телевізійної індустрії (Почепцов, 1999, с. 6).

Мета дослідження – ідентифікувати місце і роль вітчизняного телебачення в контексті європейського телевізійного простору та визначити вплив європейського телевізійного контенту з огляду на сучасний стан розвитку в Україні.

Виклад основного матеріалу. Телевізійний продукт (телебачення) – один з найбільш динамічних і прибуткових серед усіх ринків креативних послуг України, якщо говорити про медіа холдинги. Запорукою такої успішності став так званий мікс, а саме: поєднання видовищності з прибутками від реклами. Все це забезпечується власним виробництвом і трансфертом західного телеконтенту в український телепростір (Іванов, 2011, с. 47–56). Обидві ці сфери об'єднує важливий спільний чинник – високий рівень візуалізації створюваного контенту. Це демонструє характер сучасного телерадіомовлення в європейських країнах з розвиненою демократією і, зокрема, Україні, яка хоч і орієнтована на пересічного глядача з його ментальністю, уподобаннями та внутрішніми потребами, проте є транскордонною (космополітичною) за своєю суттю, підходами і засобами впливу на населення.

Доцільно зауважити, що в умовах сьогодення процес злиття надприбутків з креативним наповненням телебачення став настільки системним у сучасній сфері медіа, що вплив економічних важелів на інформаційний простір є вирішальним. І хоча рейтинги переглядів телепродукту в Україні демонструють сталі показники, прибутки телекомпаній від передплатників все одно зростають щонайменше на 6% щороку. Відтак телебачення залишається основним центром розваг доходи якого лише від передоплати і оплати послуг, що надаються, становлять у світі щонайменше чверть млрд. дол. США. Найбільші прибутки телекомпаніям забезпечують якісні дороговартісні сиквели (численні пригодницькі серіали) зі спецефектами і затребуваними акторами.

За аналітичним дослідом, така тенденційність в Україні та Європі не зміниться наступні декілька років.

Варто зауважити, що значні зміни очікують ринок телевізійної реклами, а саме: разом зі спадаючою динамікою переглядів телевізійного контенту рекламодавці переорієнтовуються на більш динамічний та перспективний Інтернет. А це, насамперед, значно підвищить доступність усіх інформаційних, видовищних та ін. передач. Водночас такі зміни можуть стати досить вразливими для окремих верст населення, приміром – літніх людей вирішальним. Утім, загальна частка прибутків від рекламного контенту залишатиметься на телебаченні найбільшою. За даними компанії Standard & Poor's обсяги ринку реклами на телебаченні будуть помірними (приблизно 5%), але становитимуть понад 200 млрд. дол. США. Це вдвічі більше, ніж в Інтернет ЗМІ та друкованих ЗМІ (Холод, 2010, с. 20).

Виходячи з цього, а також з огляду на аналіз загальних тенденцій розвитку глобального телепростору, можна визначити транскордонні фактори розвитку телевізійного контенту в Україні, а саме:

- безперервне зростання імпортного (США, Великобританія, Нідерланди, частково Франція і Німеччина) телепродукту з подальшою адаптацією у вітчизняні реалії;

- посилення конкуренції за телеефір, а відтак і телеглядача на вітчизняному ринку телепродукції з боку провідних українських телеканалів, що входять до різних медіа холдингів («Star Light Media», «Inter Media Group», «Медіа група Україна», «1+1 Media»). Надзвичайно важливим при цьому має стати подальше розширення сфери і видів діяльності, які унеможливають відмінності у створенні та подачі телевізійного контенту;

- первинне закріплення, з подальшим розповсюдженням на вітчизняний ринок зарубіжних каналів, питома вага різних шоу на яких матиме тенденцію до зростання. Водночас деякі з телекомпаній, наприклад, «BBC Ukraine» змінюватимуть західний формат мовлення, адаптуючи його під вітчизняного телеглядача.

- подальша сегментація телевізійного ринку України. Створення різноманітних спеціалізованих телеканалів за умов розвитку яких будуть виокремлюватися нові цільові аудиторії глядачів. Водночас сформовані раніше смаки та уподобання публіки поступово визначатимуть і подальшу стратегію європейської трансформації вітчизняного телерадіомовлення;

- значна політизованість вітчизняного телеефіру, а саме: віддзеркалення уподобань власників телеканалів, що змагаються між собою. А це, насамперед, може зумовити зростання ролі громадського телебачення в Україні, яке уособлюватиме нейтральність смаків та уподобань (Бородянский, 2008, с. 19);

- об'єктивна необхідність регулювання обсягів ефірної реклами і унормування її відповідно до стандартів країн ЄС.

Варто зазначити, що в нових державах ЄС певні місця в телеефірі посідають провідні європейські компанії, які активно конкурують за телеглядача з національними телеканалами. В Україні ж створювані холдинги, зазвичай, орієнтувалися на універсальну модель своєї багатофункціональності, проте

окремі з них (наприклад, більшість великих компаній в Україні), стрімко еволюціонують від переважно регіонального до національного рівнів, суттєво збільшуючи при цьому свій професіоналізм і вплив на цільову аудиторію.

Згідно з дослідженнями компанії GFK Ukraine та Державної служби статистики загальний час перегляду телепрограм в Україні становить у середньому близько 4 годин і має тенденцію до поступового спаду (щороку на 1%). Натомість під час війни на Донбасі, в умовах економічної кризи, тривалість своєрідного «телесидіння» суттєво зросла і сягає близько 5 годин. При цьому, як стверджує аналітична кампанія, жінки в Україні, що мешкають у найбільших містах та громадяни віком 55 + перед екраном проводять найбільше часу.

Найбільш активний сегмент телеаудиторії становлять пенсіонери, а найменш активний – діти і підлітки, значна частка яких переорієнтована на Інтернет. Це свідчення того, що для сучасного вітчизняного телепростору характерний стійкий зростаючий попит на перегляд телепрограм, розширення числа телеканалів, відсутність дієвих механізмів та інструментів регулювання телерадіомовлення, нарощування відмінностей у створенні нових форматів та трансформації раніше відомих. Регіональні моделі демонстрації телевізійного контенту поки що не набули «всеукраїнського» поширення і базуються, здебільшого, в центрах областей.

Значне місце на сучасному українському медіаринку посідає видовищність. Інтерес телеглядачів до найбільш масових форматів не вщухає й досі. І це ще один спільний фактор для загальноєвропейського телевізійного простору. Так, на початку 2018 р. найбільш популярними на європейському телебаченні стали: Олімпійські ігри в Кореї, Євробачення, а також фінал Ліги Чемпіонів з футболу; в Сполучених Штатах – «Grammy awards» і «Оскар». Деяким країнам Європи, зокрема, Україні – характерний етноцентризм у вподобаннях до національного телеконтенту (футбол, новини, комік-шоу, мильні опери і серіали власного виробництва). Натомість російський телепростір відзначається рідкісним феноменом надпопулярності. Вибори Президента РФ В. В. Путіна, його новорічне вітанням російському народу на Першому каналі та інавгурація сумарно склали майже половину (43%) ефірних уподобань). Вітання незмінного лідера одночасно побачив кожен п'ятий росіянин (майже 30 млн. глядачів). Це абсолютний рекорд РФ щодо своєрідної ментальної телеуваги. Зі значним відривом у рейтингах ідуть ток-шоу та старі радянські кінострічки.

Глядацькі уподобання та симпатії вітчизняного телефіру здебільшого нагадують європейський телепростір, ніж російський. У цілому системний аналіз вітчизняного телевізійного простору окреслює основні секторальні пріоритети розвитку:

- питома вага каналів у 2018 р. на українському телефірі має відносно сталий характер: «1+1» – 13%, СТБ – 8%, Новий канал – 8%, ICTV – 7%, ІНТЕР – 5%, ТРК Україна – 5%.

- лідирує зі значним відривом телеканал 1+1;

- найбільш рейтингові проекти як «Україна має талант», «Битва екстрасенсів» (СТБ), «Голос країни («1+1»);

- найбільш рейтинговий і прибутковий ефірний час – прайм-тайм; усі провідні канали України використовують його максимально ефективно, виставляючи в сітку мовлення найбільш рейтингові передачі;

- практично всі телеканали мають певні прорахунки при запровадженні нових телевізійних форматів.

Таким чином, головними особливостями вітчизняного телевізійного простору є, а саме:

- переважаючий інтерес українських телеглядачів до передач, що підготовлені вітчизняними телеканалами (медіа холдингами). При цьому питома вага європейського контенту поки що залишається низькою, натомість засилля російського продукту перестало бути помітним;

- на провідні позиції вітчизняного телеефіру (топ 20) поступово переміщуються адаптовані телевізійні програми європейського виробництва;

- характерною ознакою телепростору України є тематична і різножанрова насиченість прайм-тайм телеефіру (з 19 до 22 години);

- нестабільність у суспільстві (війна і економічна криза) породжують конфліктність відносин у процесі створення нових телеформатів. Так добре адаптований імпортований телеконтент чи формат може стати збитковим за умов концентрації уваги населення на ін. проблемах, зокрема щодо безпеки. Від таких ризиків не застрахований жоден телеканал.

Основними факторами транскордонності вітчизняного телепростору є: подолання на поч. 90-х рр. ХХ ст. державної монополії на телерадіомовлення; значне посилення конкуренції за телеефір між приватними, державними і регіональними телеканалами; суттєве зростання частки адаптованого імпортованого телепродукту; посилення політизації вітчизняного телепростору, яка максимально посилюється під час проведення виборів та надзвичайних подій (війни, стихійні лиха тощо); подальша сегментація вітчизняного телевізійного простору; формування впливових вітчизняних медіа холдингів і їх лоббі, які відіграють надзвичайно важливу роль у сучасному житті країни. Власне весь сучасний європейський телепростір є сукупністю медіа холдингів, комерційна діяльність яких є системно структурованою та регульованою.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовані результати розвитку вітчизняного телевізійного простору України. Практичне значення одержаних результатів полягає у підвищенні результативності вітчизняного телебачення в контексті європейського телевізійного простору.

Висновки. Узагальнюючи викладене вище, варто зазначити, що водночас відсутність системної та цілеспрямованої державної політики у сфері телерадіомовлення України суттєво дистанціює вітчизняний телепростір від загальноєвропейського, вплив якого постійно зростає. Українські медіа холдинги поки, що не готові до повноцінної конкуренції на глобальному ринку телепрограм через невисоку технологічність створюваних форматів, критичний рівень імпорту та неоднорідний характер наявних переваг з боку глядацької аудиторії. Зрештою, докорінно різняться ментальні підходи України і європейських

держав щодо пропорційності громадського (суспільного) та приватного (комерційного) телемовлення.

Аналіз телевізійного простору України і Європи свідчить про подібність структури мовлення, де виділяються беззаперечні лідери переглядів: програми, які відображають психоемоційну ментальність глядацької аудиторії, а також: аутсайтери (йдеться переважно про погано адаптований імпортований контент). Отже, у результаті дослідження з'ясовано пріоритети діяльності вітчизняних медіа холдингів, проаналізовано стан медійного контенту в Україні та його впливу на основні фактори транскордонності вітчизняного телепростору. Доведено ефективність певного орієнтуру на смаки та глядацькі уподобання. Системний аналіз щодо вітчизняного телевізійного простору дослідження окреслює основні секторальні пріоритети розвитку вітчизняного телебачення, відповідно, наслідком чого є постійно зростаюча тривалість перегляду телепрограм.

Бібліографічні посилання

1. Бородянский В. Агрессивнее чем Discovery. *Маркетинговые коммуникации и медиа*, 2008. № 3. С. 19–20.
2. Иванов Д. Гламурный капитализм. *Вопросы экономики*, 2011. № 7. С. 44–61.
3. Почепцов Г. Г. *Коммуникативные технологии двадцатого века*. Москва : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1999. 352 с.
4. Холод О. М. *Соціальні комунікації: соціо-і психолінгвістичний аналіз*. Львів: ПАІС, 2010. 391 с.
5. Bale T. The media-player and recorder. *European Politics. A comparative introduction*. London : Palgrave Macmillan, 2008. Ch. 7, pp. 200–235.

References

1. Borodyanskij, V. (2008). 'Agressivnee chem Discovery'. *Marketingovye kommunikacii i media* [Marketing Communications and Media], no. 3, pp. 19–20.
2. Ivanov, D. (2011). 'Glamurnyj kapitalizm'. *Voprosy ehkonomiki* [Issues of economics], no 7, pp. 44–61.
3. Pochepcov, G.G. (1999). *Kommunikativnye tekhnologii dvadcatogo veka*. Moscow: Refl-buk; Kyiv: Vakler.
4. Kholod, O.M. (2010). *Sotsialni komunikatsii: sotsio-ta psykholinhvistychnyi analiz*. Lviv : PAIS.
5. Bale, T. (2008). 'The media-player and recorder'. *European Politics. A comparative introduction*. Ch. 7, pp. 200–235.

© Петренко С. І., 2018

Стаття надійшла до редакції 20.05.2018

ФОТОМИСТЕЦТВО

УДК 7.017.4:778.534.2

Гармаш Юрій Тимофійович,
<https://orcid.org/0000-0003-0646-575X>
заслужений діяч мистецтв України,
оператор-постановник,
доцент кафедри фотомистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
swirepujdp@gmail.com

Прядко Олександр Михайлович,
<https://orcid.org/0000-0002-9080-6758>
заслужений працівник культури України,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
globalfilm2017@gmail.com

ОСОБЛИВА РОЛЬ КОЛЬОРУ В ДРАМАТУРГІЇ ТВОРІВ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

Мета роботи – аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування, еволюції та розробки драматургії кольоросимволів в екранних мистецтвах. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку та творів екранного мистецтва (фільмів), предметне поле яких стосується драматургії кольору. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до понять драматургії кольору та кольорової символіки, як об'єктів гуманітарних досліджень та культурологічного осмислення цього феномену в контексті тенденцій розвитку екранних мистецтв. **Висновки.** Навіть незважаючи на те, що кольори екранного зображення фактично мають тільки додаткову інформацію, яка допомагає глибше проникнути в драматургію телевізійних або кінематографічних творів, драматургія кольору й кольорова символіка є для глядачів надзвичайно важливими компонентами зображального ряду в екранних мистецтвах.

Ключові слова: драматургія, колір, культура, мистецтво, екран, кадр, фільм.

Гармаш Юрий Тимофеевич, оператор-постановщик, доцент кафедры фотоискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Прядко Александр Михайлович, кандидат технических наук, доцент кафедры кино- телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Особенная роль цвета в драматургии произведений экранной живописи

Цель работы – анализ исторических и культурных факторов зарождения, формирования, эволюции и разработки драматургии цветосимволов в экранных искусствах. **Методология** исследования заключается в применении общенаучного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов в анализе теоретических работ художественного направления и произведений экранного искусства (фильмов), предметное поле которых касается драматургии цвета. **Научная новизна** работы состоит в комплексном подходе к понятиям драматургии цвета и цветовой символики, как к объектам гуманитарных исследований и культурологического осмысления этого феномена в контексте тенденций развития экранных искусств. **Выводы.** Даже несмотря на то, что цвета экранного изображения фактически несут только дополнительную информацию, которая помогает глубже проникнуть в драматургию телевизионных или кинематографических произведений, драматургия цвета и цветковая символика являются для зрителей чрезвычайно важными компонентами изобразительного ряда в экранных искусствах.

Ключевые слова: драматургия, цвет, культура, искусство, экран, кадр, фильм.

Harmash Yurii, Director of Photography, Associate Professor of Photo Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Priadko Oleksandr, PhD in Technical Sciences, Associate Professor of the Cinema and Television Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The special role of color in the drama of screen painting works

Purpose of the work is to analyze the historical and cultural factors of the origin, formation, evolution and development of the drama of color characters in the screen arts. **Methodology** of the research consists in the application of general scientific principle of objectivity, cultural, and structural and functional analytic methods in the analysis of the theoretical work of artistic direction and works of screen art (films), which are the subject field of the drama of color. **Scientific novelty** of the work is a comprehensive approach to the concepts of dramatic color and color symbolism, as objects of humanitarian studies and cultural understanding of this phenomenon in the context of trends in the development of screen arts. **Conclusions.** Even despite the fact that the on-screen color images are actually only additional information which helps to penetrate deeper into the drama of television or

cinematographic works, dramatic colors and color symbolism are for the audience is extremely important components in a number of fine arts display.

Key words: *dramaturgy, color, culture, art, screen, frame, cinema.*

Постановка проблеми. З появою кольору екранні мистецтва – кінематографія й телебачення – отримали нові зображальні засоби в вигляді назвичайно багатих можливостей живописної культури, які відкрили практично безмежні перспективи розвитку екранного живопису. Саме драматургія кольору, як і кольорова символіка, на якій вона базується, збагачують образне рішення в екранних мистецтвах, які завдяки своїм змістовним характеристикам та новаторству так чи інакше підпадають під рефлексії науковців і заслуговують на особливу увагу в практиці створення фільмів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проф. Безклубенко С. Д., аналізуючи значення кольору і кольоросимволів у драматургії фільму, пише, що: «Колір, як і світло (згадаймо: колір – теж світло, тобто потік електромагнітних хвиль, але розщеплене на фракції), може відігравати, крім основної функціональної, також експресивну роль (допоміжного, посилюючого виражального засобу) та роль символу», і далі – «з удосконаленням техніки колір став у кінематографі, як і в житті, невід’ємною частиною видимого світу, а найбільше – активним компонентом драматичного змісту – його виразником» (2004, с. 77).

Проф. Горпенко В. Г. у своїй роботі «Колір» (1995, с. 40) подає визначення драматургії кольору так: «...це розвиток, зміна, переплетіння, конфліктне зіткнення, взаємини тем, лейтмотивів, смислових та емоційних значень, що їх несе кольороформа». У п’ятому розділі цієї роботи (частина III, глава 2) він розглядає також колір як засіб «виявлення певного емоційного стану, коли він має лише енергетику (про що неодноразово писали художники найрізноманітніших спрямувань) від кольору як символу» (1995, с. 77).

Особлива зацікавленість науковцями тематикою кольору й кольорового символізму в різних сферах життєдіяльності проявилась в останні роки. Серед них можна назвати роботи «Знаки и символы» (Віктор Де Касто, 2016), «Символика цвета», (Н. В. Серова, 2015), «Символика цвета» (Т. Б. Забозлаєва, 2011), «Философия цвета. Феномен цвета в мышлении и творчестве» (А. А. Ісаєва і Д. А. Теплих, 2011), «Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре» (М. О. Суріна, 2010), «Психология цвета: теория и практика» (Б. А. Базим, 2005).

Мета дослідження. Метою данної статті є аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування, еволюції та розкриття особливостей кольоросимволів у драматургії творів екранного живопису.

Виклад основного матеріалу. Одним з перших, хто звернув увагу на вплив кольору на драматургію екранного дійства, був С. М. Ейзенштейн. Досліджуючи питання про значення звуку і кольору в кіно він прийшов до висновку, що в мистецтві вирішують не абсолютні відповідності, а довільно образні, які диктуються образною системою того чи іншого твору. Тут справа ніколи не вирішується і ніколи не вирішиться непорушним каталогом

кольоросимволів, але емоційна осмисленість і дієвість кольору буде виникати завжди в порядку живого становлення кольорообразної складової твору, в самому процесі формування цього образу, в живому процесі створення кінофільму в цілому. У своєму «Першому листі про колір» С. М. Ейзенштейн (1948, с.489) пише: «Драму надо увидеть сперва переливающимся цветовым потоком, вторящим эмоции», «* мне хочется, чтобы цветом разгоралась бы мысль и, сливаясь с темой изображения, порожидала бы образ».

Витоки драматургії кольоросимволів науковці досліджували і досліджують сьогодні з різних позицій, з різних точок зору. Це були роботи, в яких аналізувались вплив символіки кольору на людину в побуті різних народів різних віросповідань, в народних звичаях, обрядах та ритуалах, в образотворчому мистецтві, в театральному мистецтві, в архітектурі, в живопису, в музиці, розглядалась роль кольору в політичному житті, в релігійних іконічних символах, в геральдиці, в ювелірній справі, в світі моди і навіть в медицині. Така увага до кольорової символіки не випадково пройшла через століття і ця тема сьогодні не втратила своєї привабливості, оскільки її грамотне застосування в творчій діяльності – це в значній мірі запорука успіху того чи іншого екранного твору (кінофільму, телесеріалу, телепрограми), так як на її основі будується особлива виразність у драматургії екранного живопису, яка, окрім змісту твору, насамперед, здійснює додатковий психологічний вплив на глядача.

Тобто, на принципі відповідності символіки кольору потрібно створювати особливу драматургію кольору в екранних творах. Цей принцип – своєрідна аксіома нашого розуму. Кольори за своїм емоційно-психологічним впливом ототожнюються з різними стихіями, сторонами світу, нотами, буквами та ін. Мозок людини, в залежності від її психо-емоційного стану, може вибудовувати найрізноманітніші асоціативні ланцюжки:

• червоний → вогонь → любов, пристрасть, розкіш (позитивні емоції), або ж → кров → тривога, очікування кровопролиття (негативні емоції).

• помаранчевий → спека → тепло → радість (позитивні емоції).

• жовтий → сонце → золото → ніжність, доброта, віра, оптимізм.

Та жовтий колір може викликати не тільки такі однозначно позитивні емоції. Вони можуть бути і негативними: збудженість, безумство, легковажність, марнотратство, заздрість, лицемірство

• зелений → трава, листя → безпека

• синій, блакитний → безхмарне небо, лід → холод, долина → туга

• білий → весільне вбрання → чистота, незайманість

• чорний → земля → горе, траур (але потрібно знати, що в Японії, Індії та в ін. країнах колір трауру – білий) та ін.

Можна побудувати ще величезну кількість таких ланцюжків асоціацій-символів. Це пов'язано з тим, що становлення системи символів проходило одночасно з розвитком образотворчої культури, тому потрібно враховувати і зрозуміти, що виокремити символіку кольору від історії розвитку людства і культури взагалі неможливо. Людина сприймає колір на основі свого досвіду, культури і освіти в умовах життя спільноти окремої країни чи регіону. Тобто,

в різних народів можуть бути різні вподобання та різне сприйняття кольорів і, відповідно, кольорових символів, які закладає митець в свої художні твори (не тільки художники, але й прозаїки, поети). Згадаємо «Два кольори» Дмитра Павличка: «...два кольори мої, два кольори: червоне – то любов, а чорне – то журба» (1989, с. 326). Червоне та чорне – це найпоширеніша символіка кольорів і драматизм, закладений в українській вишиванці, асоціюється з радістю і горем, злетом і невдалим періодом в повсякденному житті людей.

С. М. Ейзенштейн писав про зв'язок емоційного стану людини і кольору: «Людина соромиться і...червоніє. Задихається і...синіє. Зеленіє від заздрощів. Біліє від люті. Розовіє від задоволення» (1978, с. 265).

У результаті численних досліджень переважна більшість науковців прийшла до висновку, що існує біологічна уродженість переваг кольорів. Так, діти у віці до одного року незалежно від раси і місця проживання виявляють однакові переваги: червоний, помаранчевий і жовтий вони вважають кращими за зелений, блакитний і фіолетовий. Серед підлітків і дорослих кольори за своєю популярності розподіляються в такій послідовності: блакитний, зелений, червоний, жовтий, помаранчевий, фіолетовий, білий. Причому на даний розподіл лише незначний вплив мають художня освіта, статева відмінність, приналежність до різних рас і культур.

Колірні переваги, так само як і асоціації, обумовлені безліччю факторів. Варто враховувати переваги не тільки окремих кольорів, але й їх поєднань. При цьому не останню роль відіграє предмет – носій кольору. Оцінка кольору може як завгодно відрізнятись від його оцінки в конкретній ситуації. Тому дані лабораторних досліджень колірних переваг не можуть служити єдиною підставою для розробки колірної рішення того чи іншого кіно- або телепроекту. Адже, навіть елементарна естетика вимагає в отриманому зображенні гармонійного поєднання кольорів.

Практично кожен оператор як творча особистість у більшій чи меншій мірі, свідомо чи підсвідомо, самотійно або під впливом режисера або художника закладає в створюване зображення певну драматургію кольору, певну колірну символіку.

Всесвітньо відомий кінооператор, багаторазовий лауреат премії «Оскар» Американської кіноакадемії та відзнак Каннського кінофестивалю Вітторіо Сторраро постійно експериментував і підкреслював символізм кольору в своїх фільмах. Він вважає, що кожен колір – це певний енергетичний посыл, який може відобразити або символізувати певну частину життя, а значення кольорів універсальні, навіть незважаючи на те, що в кожній культурі вони різняться. І навіть якщо аудиторія не розуміє значення різних кольорів, вона все одно відчуває символіку кольорів. Він також вважає, що в зображенні фільму закладається ще і вирішення конфлікту між світлом і тінями: світло виявляє правду, а тіні її ховають. За основу такої мови символів В. Сторраро бере міркування грецьких філософів, які вірили, що чотири основні елементи створюють гармонію в нашому житті: вода (зелений), вогонь (червоний), земля (охра), і повітря (синій). Він переконаний, що коли наша енергія збалансована, ці кольори комбінуються в форму «чистої» енергії, якою є білий колір. Під час

підготовки до кожного фільму В. Стораро пише драматургію кольору, яка визначає використання кольорів для донесення додаткової інформації та створення емоційного підтексту. Ця «ідеологія» кольору в його роботах не завжди однакова.

Наприклад, у фільмі «Дік Трейсі» (реж. Уоррен Бітті) він використовує насичені кольори: фіолетові дороги, кобальтово-синє небо, зелені рефлекси і жовті спалахи світла для підтвердження того, що в основі цього фільму лежить книжка коміксів. Глядач легко може розпізнати окремих героїв і їх ворогів просто за кольором.

Оскароносний «Апокаліпсис сьогодні» був першим фільмом Стораро знятим в Голлівуді, який поклав початок спільної роботи з Френсісом Фордом Копполою. У початкових кадрах цієї епічної стрічки про в'єтнамську війну кольори дуже бліді, майже монохромні. З просуванням конфлікту глибше в джунглі, Стораро починає протиставляти червоний (зафарбований колористом туман над річкою) і синій та зелений природні кольори, щоб візуально відобразити наростання драматизму в екранному зображенні. До кінця фільму використання кольору досягає ефекту сюрреалістичного живописного полотна.

У фільмі В. Стораро «Останній Імператор» (реж. Бернардо Бертолуччі) вражає і буквально заворює досконалість його драматургії кольору. Можна помітити як у фільмі кольоротонально виділені різні періоди життя Пу І (імператора): Заборонене Місто (домінанта червоного і жовтого кольорів, як уособлення могутності), виправний заклад – в'язниця (домінанта сіро-зеленого кольору, як символ безвиході), об'єкти в містечку Цзяньцзин, коронація, вулиці (мають досить врівноважену колірну гаму). Але при цьому ще і кожен окремо кадр має конкретну кольоротональну інформацію з драматургічним навантаженням.

Визначальною характеристикою зображального ряду фільмів видатного китайського режисера Чжана Імоу також став колір, як невід'ємна частина кожної мізансцени. Тому можна стверджувати, що в приголомшливому успіху фільмів Чжана Імоу, крім сюжетної лінії безумовно найважливішу роль відіграють окремі колірні рішення, символи і драматургія кольору в цілому. Кар'єра Імоу в кінематографі почалася з посади оператора, тому не дивно, що його фільми мають настільки потужний візуальний ефект і так багато кадрів схожі на вишукано написаний живопис. Він створює мізансцени, використовуючи природне освітлення, філософський підхід до простору і надзвичайно продуману драматургію кольору. Це як саме ті елементи, які визначали ключові аспекти різних шкіл живопису Китаю протягом багатьох століть і різних династій. Якщо брати до уваги історичні фільми Імоу, то в них домінує червоний колір – в розкішних костюмах і інтер'єрах китайських імператорів і аристократів. Червоний колір, який в Китаї вважається символом удачі, успіху і благополуччя. Цей колір режисер часто використовує і для посилення драматизму, трагічності подій фільму: «Червоний гаолян» (в ключових сценах червоний колір – символ граничної психічної напруги), «Цзюй Доу» (червона вода, кров і вбивство). Але особливу драматургію кольору Імоу заклав в свій

фільм «Герой» (був двічі номінований на премію «Оскар» Американської кіноакадемії). Кожна з трьох новел фільму багатощарова з варіативністю сюжетних ліній і тому кожна витримана в своїй кольоровій гамі. У першій новелі домінує синій колір (омана, здогадки царя про реальні події), у другій – червоний (красива брехня), в третій – білий (колір смерті і сумнівів). Є і чорний – колір реальності. Є у фільмі і зелена тональність одягу і мізансцен – колір надії, змін і умиротворення на тлі темних сил. Крім того, окремі кадри фільму заворожують своєю кольоровою палітрою: це і повітряно-неземний бій на мечях «Літаючого снігу» (Меггі Чун) з ученицею «Зламаною Меча» (Чжан Цзиі) в легкому напівпрозорому червоному одязі в вихорі жовтого осіннього листя (в фіналі мізансцени спочатку листя, а потім і весь екранний простір стають криваво-червоними) і прохід зірки гонконгсько-французького кіно Меггі Чун в блакитних шатах на тлі голих сіро-блакитних гір і сліпуче білого коня як і багато інших мізансцени.

Кінооператор В. Г. Ілленко, досконало володіючи мистецтвом кольорової символіки, також постійно втілював її в створювану кольорну палітру зображення своїх фільмів. «Колірна драматургія, колірна партитура» (2001, с. 51) – так він називав творчий процес втілення кольорової символіки, як всередині окремих кульмінаційних сцен, так і в їх логічному їх зв'язку від першого до останнього кадру всього фільму. Найяскравішим прикладом реалізації такої драматургії кольору є зображальний ряд знятого ним кінофільму «Вечір на Івана Купала» (реж. Юрій Ілленко, оператор Вадим Ілленко). Прикладами втілення геніальної кольорової драматургії Ю. Г. Ілленком (рідний брат В. Г. Ілленка) можуть бути фільми «Тіні забутих предків» (реж. Сергій Параджанов, оператор Юрій Ілленко), «Лісова пісня. Мавка» (реж. і оператор Юрій Ілленко).

Зупинимось лише на деяких кольорово-тональних акцентах і символах, втілених в драматургії кольору фільму «Вечір на Івана Купала». Наприклад, для посилення напруги в епізоді вбивства Івася відбувається трансформація жовто-золотого кольору в зображенні серії кадрів, символізуючих жаждою збагачення, в насичений червоно-вишневий колір, який символізує криваву розправу і відповідний стан вбивці – Петра, пов'язаний з помутнінням розуму останнього. Починаючи з перших кадрів і до «Купальський ночі» для створення у глядача відчуття мажорно-світлого настрою, в екранному зображенні присутній блідо-блакитний тон, який ніби символізує, підкреслює чистоту любові героїв, безтурботність і благополуччя життя.

Постійно експериментує з кольором кінооператор Б. В. Вержбицкий. І це не тільки окремі кадри, але і весь зображальний ряд в його фільмах. Надзвичайну драматургію кольору рішення можна побачити в кожному кадрі фільму «Відьма» (реж. Галина Шигаєва). Це і багатобарвна палітра в зображенні до посухи (ранок Сотника, Сотник і Писар на ринку, повноводна ріка з човнами, квітуча і життєрадісна Шинкарка на тлі шинка та ін.) і жовто-червона символіка кадрів (але вже з виснаженою Шинкаркою – нібито теж відьми, потріскана земля, висохле дно річки та ін.) під час посухи, викликає у глядача відчуття спопеляючої спеки. Така стилістика відчуття «розпеченого зображення» була реалізована оператором ще на етапі зйомки, завдяки

застосуванню спеціальної спектрозональної кіноплівки, а не отримана в результаті подальшої пост-обробки.

Червоний, помаранчевий і жовтий кольори викликають відчуття тепла і вогню. Червоний колір – це символ енергії проникнення і перетворення, коли він варіюється з золотисто-жовтими тонами. Той, хто по своїй натурі сповнений життєвої сили і енергії, а, отже, наділений почуттям власної гідності (яке відповідає червоному кольору), відчуває себе могутнім. Слабкий же перед сильним – сприймає останнього як загрозу. Тому в червоний колір фарбують предмети, яких потрібно остерігатись. Червоний колір глядач виділяє першим серед гама кольорів в екранному зображенні і він відразу ж викликає збудження, тривогу, агресію. Можна ще сказати, що червоний колір – це колір владарювання і бунту. Серед переживань, які відображає червоний колір, можна виділити, з одного боку, любов, пристрасть, еротичний потяг, натхнення, а, з іншого боку, агресію, ненависть і небезпеку. Найбільш часто червоний колір викликає такі асоціації, як полум'я, вогонь, пекло, жар, кров, роздратування.

У фільмі «Відьма» оператору Б. Вержбицькому червоно-жовто-чорними кольорами вдалося дуже переконливо драматизувати й відтворити містичну атмосферу і певну енергетику «підземних володінь» відьми.

У фільмі «Вавилон-XX» (реж. Іван Миколайчук) закладено потужну символіку білого і чорного кольорів: дня і ночі, світла і тіні, які визивають у глядача асоціації добра і зла, життя і смерті і одночасно безсмертя людської душі. Жорсткі чорні тіні в зображенні кадрів, де вавилонський філософ Фабіан приймає гостей (представників нової влади) напередодні свята Хрещення, підкреслюють напругу в атмосфері протистояння нової і старої влади, яке закінчується приходом в хату Фабіана озброєних людей Бубели. Наступний, нічний кадр з голосячою Рузею, виконаний з домінантою чорного кольору, просто створює атмосферу відчуття майбутньої біди. У драматургії фільму суттєву роль відіграє також символіка білого кольору. Наприклад, в кадрі зустрічі Фабіана і Мальви їх білий одяг ніби підкреслює чистоту і ніжність почуттів, закоханість героїв. А в фінальних кадрах фільму, безжального розстрілу Фабіана і Мальви розлюченою і обмежено хижою істотою Даньком, темний одяг героїв символічно змінюється на білий і вже ангели залишають цей світ, також символічно перетворюючись в пару білих лебедів.

Денне світло досить часто пов'язується з жовтим кольором, хоча в природі сонце дуже рідко має такий колір. Але навіть діти підсвідомо фарбують сонце в жовтий колір. У жовтому кольорі інформативно закладена природа світлого, йому властиві почуття радості, пробудження, бадьорості, збудження. Це ще і колір, який ніби зігріває. Й. В. Гете у своїй роботі «Вчення про колір» (Zur Farbenlehre, 1810 р.) в шостому розділі аналізує вплив різних кольорів на психологічний стан людини, де зокрема про жовтий пише (переклад С. В. Месяца): «Это теплое впечатление можно живее всего почувствовать, если посмотреть на какою-нибудь местность сквозь желтое стекло, особенно в серые зимние дни. Глаз обрадуется, сердце расширится, на душе станет веселее; кажется, что на нас непосредственно веет теплом» (2012, с. 351).

Проте, символіка жовтого кольору визначається двома полюсами його відтінків. З одного боку, це теплий червоно-золотистий жовтий колір життя. З іншого, це холодний і різкий, або ж бляклий і брудний жовтий колір хвороби і смерті. В. В. Кандінський у своїй книзі «Про духовне в мистецтві» пише про своє переважно негативне ставлення до жовтого кольору. На його думку, він привносить занепокоєння, коли збуджує людину, проявляючи закладене в характері цього кольору насильство, діючи нахабно і настирливо. Ця властивість жовтого кольору може досягати нестерпної для ока і душі сили. Створюється враження ніби голосно і різко дмуть в труби. В. В. Кандінський порівнює цей стан з безумством (1989, с. 40).

Щодо символіки зеленого, то тут також не все так однозначно. С. М. Ейзенштейн відмічав, що зелений – це колір відродження душі і мудрості, і при цьому він одночасно символізує моральне падіння і божевілля. А ось А. Перрюшо писав, що французький художник Тулуз-Лотрек бачив у всіх відтінках зеленого щось демонічне. В. В. Кандінський вважав, що: «Абсолютно-зелене є сама покаянна краса серед інших: нікуди вона не рухається і не має призвуків ні радості, ні печалі, ні страсти. Вона нічого не хоче, нікуди не зовить» (1989, 41).

Проаналізуємо символізм ще кількох кольорів. Стосовно пурпурового кольору, то в Стародавньому Римі він був проголошений як символ вищої влади і пурпурову тогу міг носити тільки цезар. Сенаторам дозволялося робити на одязі пурпурову облямівку, а ось простій людині заборонялося використовувати пурпурові кольори під страхом смерті. Тобто, пурпуровий колір можна назвати кольором розкоші, але він також вважається кольором узурпаторства і жорстокості.

Вважається, що фіолетовий колір навіює філософські роздуми, викликає почуття смутку. Фіолетовий – це колір щирого розкаяння, покори, смирення, святого усамітнення. У деяких країнах сходу фіолетовий сприймається як символ горя, а в Японії – це символ удовиці.

До фіолетового кольору досить близько стоїть темно-синій колір, який викликає у глядача стан безтурботного спокою. Кандінський вважав, що чим насиченіший синій колір, тим сильніше він кличе людину в безмежність, пробуджує в ньому прагнення до чистого, незвичайного, а також, що синій – це типово небесний колір. Екранне зображення у синій тональності викликає асоціації з загадковим, нічним світом, тому що якраз вночі зоровий апарат людини не розрізняє ні червоного, ні зеленого, ні жовтого кольорів. Серед асоціацій, які викликає у людини синій колір, найчастіше називається колір небес. Інші асоціації, які найбільш часто викликає синій колір: море, прохолода, лід. Синій колір символізує безмежну далечінь неба, а для моря – нескінченні глибини.

Досить цікава еволюція символізму сірого кольору. Здавна його вважали кольором лахміття бідняків, кольором нещастя і посередності, кольором нудьги, туги, міської тісноти, болотного туману. Сіро-блакитний колір у древніх римлян символізував задрість. На стародавньому Сході посипали голову попелом на знак скорботи. В епоху пізнього Відродження символіка сірого стає

позитивною – це вже колір витонченості і благородства. У XIX і XX ст. сірий – вважався найспокійнішим в інтер'єрі. Була оцінена краса сірої вовни, хутра, деревини. Сірий колір став символом елегантності, знаком хорошого тону, високого смаку.

Еволюція сприйняття коричневого кольору та його символіки нагадує долю сірого. Коричневий колір у природі дуже поширений, і у всіх натурних об'єктах, в інтер'єрах цінується людьми, викликаючи позитивні емоції. Однак, в давнину і в середні віки цей колір асоціювався з негативною символікою. У стародавньому Римі коричневі туніки носили раби або люмпен-пролетарі і для одягу вищих класів суспільства цей колір був заборонений. Цей колір може також викликати відчуття втоми, хворобливості, безрадісного життя.

Новизна дослідження. У більш складних випадках, як, наприклад, в кіно-, телемистецтві, використання кольорових символів, на основі яких закладається драматургія кольору в екранних творах, в технології екранного живопису, допускає таку ж свободу (а точніше – багатозначність у тлумаченні), як використання слів в сучасній літературі. Тобто, потрібен комплексний підхід при створенні драматургії кольору в зображенні того чи іншого фільму на фоні основної сюжетної лінії. Сьогодні деякі теоретичні передумови в колористичних рішеннях, заснованих на символіці кольору, багато в чому здаються занадто канонізованими і непереконливими. На практиці те чи інше колірне рішення, яке «закодоване» в кольорових символах, може бути дуже цікавим і новаторським. Наприклад, трансформація природних кольорів при натурних зйомках, чи зйомках в декораціях та інтер'єрі може сприяти своєрідному колористичному рішенню в драматургії фільму.

Підбір кольору костюмів персонажів фільмів і телепередач, відповідно до кольоротональної гами декорацій, створює можливість викликати потрібні асоціації та емоції у глядача, тобто є можливість створювати необхідну комбінацію кольорів і усвідомлено керувати нею. Особливу роль відіграє символіка кольору, коли драматургія фільму, телефільму, телесеріалу, фільму-спектаклю, або телепередачі задумана в такій колірній гамі, де в зображенні повинні домінувати два-три кольори.

Висновки. Як показали експериментальні дані, найбільше напруження викликають все-таки кольори синьо-фіолетової частини спектра з елементами жовтого, а зелена тональність екранного зображення через деякий час викликає деяку втому у теле- і кіноглядачів. Десь між ними знаходиться сприйняття червоно-помаранчевого кольору. Додаткову втому також викликають довгі плани з домінантою одного кольору. Необхідно також пам'ятати, що миготіння кольорів, калейдоскоп кольорових планів представляють для зору і психіки людини візуальні тортури. Швидко втому системи зору людини викликають також такі крайнощі в екранному зображенні, як висока яскравість і насиченість кольорів, а з іншого боку, низька тональність зображення також потребує додаткових зусиль глядача.

Таким чином, кольори персонажів та різних предметів в екранному зображенні несуть певну естетику і забезпечують додатковий психологічний вплив на глядача. І навіть незважаючи на те, що кольори екранного зображення

фактично мають тільки додаткову інформацію, вони допомагають глибше проникнути глядачеві в драматургію творів екранного живопису. Тому правильно побудована драматургія кольору екранного твору створює вагомі передумови його успіху.

Бібліографічні посилання

1. Безклубенко С. Д. *Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв*. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
2. Горпенко В. Г. *Колір*. Ч. 3–4. Київ : ДІТМ. 1995. 201 с.
3. Ейзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 3. Москва : Искусство, 1964. 672 с.
4. Ейзенштейн С. М. *Естетика кіномистецтва. Дослідження. Статті. Лекції*. Київ : Мистецтво. 1978. 310 с.
5. Ілленко В. Опыт работы над цветовой драматургией кинофильма «Вечер на Ивана Купала». *Телерадиокурьер*. 2001. № 1. С. 51–55.
6. Кандинский В. В. *О духовном в искусстве*. Ленинград : Фонд «Ленинградская галерея», 1989. 68 с.
7. Месяц С. В. *Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете*. Москва : Кругъ. 2012. 464 с.
8. Павличко Д. В. *Твори*. В 3 т. Т. 1. Київ : Дніпро. 1989. 501 с.

References

1. Bezklubenko, S.D. (2004). *Videologiya*. Kyiv: Alterpres.
2. Gorpenko, V.G. (1995). *Color*. Part 3–4. Kyiv: Kyiv State Institute of Theatrical Art named after I. Karpenko-Kary.
3. Eisenstein, S.M. (1964). *Selected Works*. In vol. 6. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
4. Eisenstein, S.M. (1978). *The aesthetics of cinema. Research. Articles. Lectures*. Kyiv: Misteztvo.
5. Ilenko, V. (2001). Experience working on the color drama of the film “Evening at Ivan Kupala”. *Teleradiocourier [TV and radio courier]*, no. 1, pp. 51–55.
6. Kandinsky, V.V. (1990). *Contserning the Spiritual in Art*. Leningrad: Foundation “Leningrad galleries”.
7. Mesyats, S. (2012). *Johann Wolfgang Goethe and his science about color*. Moscow: Krug.
8. Pavlichko, D. (1989). *Works*. In vols. 3. Vol. 1. Kyiv: Dnipro.

© Гармаш Ю. Т., 2018

© Прядко О. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 7.06.2018

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Серія «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»

Збірник наукових праць

Випуск 1

| | |
|---|-----------------|
| Головний редактор | Безручко О. В. |
| Відповідальний та технічний редактор | Гавран І. А. |
| Редактор | Тімофєєва К. О. |
| Дизайн і технічне оформлення | Летцева М. |
| Комп'ютерна верстка | Кузнєцова А. В. |

Підписано до друку: 06.09.2018

Формат 70x108 1/16
Ум. др. арк.4,25. Обл. др. арк. 4,89.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3400.

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