

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

ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво

Науковий збірник

Випуск 2

Засновано 2018 року
Видається два рази на рік

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКіМ
2018

УДК 791.6:654.197(082)
В 535

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво : наук. зб. Вип. 2 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 124 с.

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

Науковий збірник 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 № 25 від 10.12.2018 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 Ph.D. 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; **Скурагівський 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 14, каб. 29
e-mail: avmiv@ukr.net; web: audiovisual-art knukim.edu.ua
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

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ
КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ВЕСТНИК
КИЕВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
Серия: Аудиовизуальное искусство и производство

Научный сборник

Выпуск 2

Основан в 2018 году
Издается два раза в год

КИЕВ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР КНУКиМ
2018

Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Аудиовизуальное искусство и производство : науч. сб. Вып. 2 / М-во образования и науки Украины, М-во культуры Украины, Киев. нац. ун-т культуры и искусств. – Киев : Изд. центр КНУКиМ, 2018. – 124 с.

В Вестнике освещаются актуальные проблемы общетеоретических, художественных, исторических, практических аспектов в области аудиовизуального искусства и производства.

Научный сборник адресован ученым, экспертам, преподавателям и научным работникам, занимающихся научным исследованием и пытаются найти ценностно-смысловые горизонты современного художественного, производственного и аудиовизуального процессов.

Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 25 от 10.12.2018 г.)

Редакционная коллегия

Безручко Александр – (главный редактор), д-р искусствоведения., проф., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Гавран Ирина** – (заместитель главного редактора) канд. пед. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Медведева Алла** – (ответственный секретарь) канд. иск-я., доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Барнич Михаил** – канд. иск-я., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Гнатив Зоряна** – канд. филос. наук, доц. Дрогоб. гос. пед. ун-та им. Ивана Франко, Дрогобыч, Украина; **Гончарук Сергей** – канд. пед. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Горвалова Сергей** – д-р филол. наук, проф., засл. журн. Украины, зав. каф. кино-, телеискусства Института журналистики Киевского. нац. ун-та им. Т. Шевченко, Киев, Украина; **Горпенко Владимир** – д-р иск-я., Проф., Акад. Академии высш. шк., проф. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Гуцал Росина** – канд. иск-я., доц. Хмельницк. гуманит.-пед. академии, Хмельницкий, Украина; **D. Maitham M. A. H. A. Almuwail** – D. Escinografia, Professor Assistant, Higher institute of Dramatic Arts, Kuwait; **Manuel Alvarez-Junco** – Professor Ph.D. 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 Татьяна** – канд. иск-я., старш. препод. Киев. нац. муз. академии им. П. И. Чайковского, Киев, Украина; **Левченко Елена** – д-р филос. наук, старш. науч. сотр., доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Марченко Сергей** – канд. иск-я., доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Миславский Владимир** – канд. иск-я., доц. Харьков. нац. ун-та им. В. Н. Каразина Харьков, Украина; **Михалев Владимир** – канд. пед. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Наумова Лариса** – канд. филос. наук, доц. Киев. нац. ун-та театр., кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Полищук Александр** – д-р филос. наук, доц. Хмельницк. гуманит.-пед. академии, Хмельницкий, Украина; **Прядко Александр** – засл. работник культуры Украины, канд. техн. наук, доц. Киев. нац. ун-та культуры и искусств, Киев, Украина; **Скуратовский Вадим** – акад. Нац. академии искусств Украины, д-р иск-я., проф., засл. деятель искусств Украины, проф. Киев. нац. ун-та театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Киев, Украина; **Холод Анна** – канд. филол. наук, проф. ВУЗ «Институт рекламы», Киев, Украина; **Холод Александр** – д-р филол. наук, доц., проф. Прикарпад. нац. ун-та им. Василя Стефаника, Ивано-Франковск, Украина; **Чмилль Анна** – д-р филос. наук, доц., зав. отд. Мир. культ. и междунар. культ.связей Инст. Культ-и Нац. академии иск. Украины, Киев, Украина; **Чужиков Андрей** – канд. экон. наук, доц. нац. экон. ун-та им. Вадима Гетьмана, Киев, Украина; **Ярмолинская Вероника** – д-р иск-я., доц., Нац. акад. наук Республики Беларусь.

Адрес редакционной коллегии: г. Киев, ул. Чигорина 14, каб. 29

e-mail: avmiv@ukr net; web: audiovisual-art knukim.edu.ua

Киевский национальный университет культуры и искусств,

издательско-редакционный отдел, тел.: (044) 284 63 84

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации № 23118-12958 Р Серия KB от 25.01.2018.

ISSN 2617-2674 (print)

ISSN 2617-4049 (online)

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

BULLETIN
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS
Series in Audiovisual Art and Production

Scientific collection

Issue 2

Founded in 2018 year
Issued twice a year

KYIV
KNUKiM PUBLISHING CENTRE
2018

UDC 791.6:654.197](082)

B 535

Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production : scientific collection. Issue 2 / Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts. – Kyiv : KNUKiM Publishing centre, 2018. – 124 p.

The urgent problems of general, artistic, historical and practical aspects in the field of art and audiovisual production highlights in the herald.

The scientific collection is addressed to scientists, experts, teachers and scientific and pedagogical workers who are engaged in scientific research and try to find value-semantic horizons of modern artistic, production and audiovisual processes.

*Recommended for publication by the Academic Council
Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol number 25 from 10.12.2018)*

Editorial board

Bezrucho Oleksandr – (Editor-in-Chief), Doctor of Art Studies, Professor. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Havran Iryna** – (deputy editor-in-chief) Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Medvedieva Alla** – (Executive Secretary) Ph.D. in Art Studies, Associate Professor Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Barnych Mykhailo** – Ph.D. in Art Studies, prof. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Hnativ Zoriana** – Ph.D. in Philosophy Sciences, Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine; **Honcharuk Serhii** – Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Horevalov Serhii** – Doctor of Philosophy, Prof., Honored Journalist, Head of Cinematography and Television Art Department, Institute of Journalism, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine; **Horpenko Volodymyr** – Doctor of Art Studies, Prof., Acad., Academy of Higher School, Prof. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Hutsal Rosina** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytsky, Ukraine; **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, Faculty of Fine Arts, Complutense University of Madrid (UCM), General Director for Summer Courses UCM, Madrid, Spain; **Kinga Fink** – Doctor of Humanitarian Sciences, Music Department of University of Rzeszów, Rzeszów, Poland; **Kravchenko Tetiana** – Ph.D. in Art Studies, Senior Lecturer Kyiv, Petro Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Levchenko Olena** – Doctor of Philosophy, Senior Scientific Researcher, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Marchenko Serhii** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Myslavskiy Volodymyr** – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor V.N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv, Ukraine; **Mykhalov Volodymyr** – Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Naumova Larysa** – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Polishchuk Oleksandr** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy, Khmelnytsky, Ukraine; **Priadko Oleksandr** – Honored Culture Worker of Ukraine, Ph.D. in Technical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine; **Skurativskiy Vadym** – Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Art Studies, Prof., Honored Art Worker of Ukraine, Prof. of, Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine; **Kholod Hanna** – Ph.D. in Philology, prof. Universities “Institute of Advertising”, Kyiv, Ukraine; **Kholod Oleksandr** – Doctor of Philology, Associate Professor, Prof. of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Svano-Frankivsk, Ukraine; **Chmil Hanna** – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the World Cultural and International Cultural Relations Department of the Institute of Culture and National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine; **Chuzhykov Andrii** – Ph.D. in Economics, Associate Professor, Kyiv National Economic University named after Vadym Hetman, Kyiv, Ukraine; **Yarmolynska Veronika** – Doctor of Art Studies, Associate Professor, National Academy of Sciences of the Republic of Belarus.

Editorial board address: Kyiv, street Chigorina 14, cab. 29

e-mail: avmiv@ukr.net; web: audiovisual-art knukim.edu.ua

Kyiv National University of Culture and Arts,

Publishing and editorial department, tel.: (044) 284 63 84

The Ministry of Justice of Ukraine issued a Certificate of Media Outlet State Registration

No. 23118-12958 P Series KB from 25.01.2018.

ISSN 2617-2674 (print)

ISSN 2617-4049 (online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2018

© Authors, 2018

ЗМІСТ

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА

<i>Олександр Безручко, Марія Староста</i>	Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні	12
<i>Ігор Печеранський, Христина Васкул</i>	Сучасний медійний дискурс та роль у ньому журналістського розслідування	22
<i>Наталія Цімох, Анастасія Сорока</i>	Особливості прийомів інфотейнменту	30

РЕЖИСУРА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА ТЕЛЕБАЧЕННЯ

<i>Олена Левченко</i>	Зміна парадигми аудіовізуальних мистецтв у ситуації експансії цифрових технологій	42
<i>Валерій Папченко</i>	Робота музичного продюсера з учасниками творчого проекту	53
<i>Анатолій Ананьєв, Ігор Барба, Серафим Желєзняк</i>	Проблематика і перспективи впровадження європейського звукового стандарту R128	60
<i>Михайло Барнич, Андрій Полтавцев</i>	Глядацькі переваги та пріоритети в сучасному контенті українських телеканалів	69
<i>Роман Ширман, Світлана Котляр, Анастасія Супрун- Живодрова</i>	Семіотична концепція в кінематографі	79
<i>Тетяна Журавльова</i>	Три історії про кохання: мелодраматизм в кіносвіті Кіри Муратової	89
<i>Ганна Чміль, Катерина Пшенична</i>	Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу	98
<i>Олександр Прядко, Руслан Белозьоров</i>	Особливості форматів сучасних телесеріалів	107

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКА И МАСТЕРСТВО АКТЁРА

<i>Александр Безручко, Мария Староста</i>	Особенности и условия развития регионального аудиовизуального искусства и производства в Украине	12
<i>Игорь Печеранский, Кристина Васкул</i>	Современный медийный дискурс и роль в нем журналистского расследования	22
<i>Наталья Цимох, Анастасия Сорока</i>	Особенности приемов инфотейнмента	30

РЕЖИССУРА И ЗВУКОРЕЖИССУРА ТЕЛЕВИДЕНИЯ

<i>Елена Левченко</i>	Изменение парадигмы аудиовизуальных искусств в ситуации экспансии цифровых технологий	42
<i>Валерий Папченко</i>	Работа музыкального продюсера с участниками творческого проекта	53
<i>Анатолий Ананьев, Игорь Барба, Серафим Железняк</i>	Проблематика и перспективы внедрения европейского звукового стандарта R128	60
<i>Михаил Барнич, Андрей Полтавцев</i>	Зрительские предпочтения и приоритеты в современном контенте украинских телеканалов	69
<i>Роман Ширман, Светлана Котляр, Анастасия Супрун- Живодрова</i>	Семиотическая концепция в кино	79
<i>Татьяна Журавлёва</i>	Три истории о любви: мелодраматизм в киномире Киры Муратовой	89
<i>Анна Чмиль, Екатерина Пшеничная</i>	Монтаж кино: от советского киновангарда к современной практике монтажа	98
<i>Александр Прядко, Руслан Белозёров</i>	Особенности форматов современных телесериалов	107

CONTENTS**TELEVISION JOURNALISM AND ACTING**

<i>Oleksandr Bezruchko, Mariia Starosta</i>	Peculiarities and Conditions for Development of the Regional Audio- visual Art and Production in Ukraine	12
<i>Igor Pecheranskyi, Khrystyna Vaskul</i>	Contemporary Media Discourse and the Role of Journalistic Research in it	22
<i>Nataliia Tsimokh, Anastasiia Soroka</i>	Features of Receptions Infotehnament	30

DIRECTION AND SOUND DIRECTION ON TELEVISION

<i>Olena Levchenko</i>	A Paradigm of Audiovisual Arts Shift in the Situation of Expansion of Digital Technologies	42
<i>Valerii Papchenko</i>	The Work of the Music Producer with the Participants of the Creative Project	53
<i>Anatolii Ananiev Ihor Barba Serafym Zheliezniak</i>	Problems and Prospects of Introduction of the European Sound Standard R128	60
<i>Mykhailo Barnych Andrii Poltavtsev</i>	Spectator Preferences and Priorities in the Modern Content of Ukrainian TV Channels	69
<i>Roman Shyrman Svitlana Kotliar Anastasiia Suprun- Zhyvodrova</i>	Semiotics of Cinema	79
<i>Tetiana Zhuravlova</i>	Three Stories on Amour: Melodramatic Qualities in the Cinema World of Kira Muratova	89
<i>Hanna Chmil Kateryna Pshenychna</i>	Film Editing: from Avant-garde Films to Modern Editing Practice	98
<i>Oleksandr Priadko Ruslan Bielozorov</i>	Features of the Formats of Modern Television Series	107

**ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА
ТА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА**

**ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКА
И МАСТЕРСТВО АКТЁРА**

**TELEVISION JOURNALISM
AND ACTING**

УДК 791:654.197|027.541(477)

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151756

Олександр Безручко,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8360-9388>

доктор мистецтвознавства, професор,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: oleksandr_bezruchko@ukr.net

Марія Староста,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7411-6896>

магістрантка факультету кіно і телебачення,

Київський університет культури,

Київ, Україна

e-mail: mariastarosta@gmail.com.ua

ОСОБЛИВОСТІ Й УМОВИ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА В УКРАЇНІ

Мета дослідження – охарактеризувати особливості розвитку вітчизняного регіонального телебачення, дослідити і проаналізувати умови, в яких функціонують комерційні та суспільні мовники та визначити принципову різницю у структурі мовлення обох форм власності. Також автори статті ставлять на меті уточнити термінологічний апарат, що безпосередньо має відношення до проблем, порушених у публікації. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових методах – аналізу, синтезу, дослідження (для розкриття понять «телебачення», «регіональне мовлення», «суспільне телебачення», узагальнення даних, отриманих з історичної та спеціальної літератури, а також інших джерел, зокрема інтернет-ресурсів та наукових публікацій); логічний метод (для розвитку існуючих теоретичних уявлень, здобутих на основі опрацювання та критичного аналізу матеріалів даного дослідження). **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в розгляді малодослідженої проблематики розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва на сучасному етапі. Також, досліджено перехід від державного мовника до Суспільного. Зокрема, вперше проаналізовано наслідки реформ у філіях Суспільного телебачення як одного із значущих регіональних виробників аудіовізуального мистецтва. **Висновки.** Аналіз умов розвитку регіональних мовників дає дійти висновку, що за останні кілька років позиції комерційних та суспільних (колишніх державних) регіональних мовників значно змінилися. Це прослідковується і внаслідок аналізу як у рейтингах регіональних мовників з точки зору глядача, так і у рейтингах відповідності стандартам інформаційної журналістики. Також відстежується певний взаємозв'язок між якістю контенту та кількістю працівників, хоча здійснення аналізу якості новин і дотримання стандартів журналістики на всіх регіональних комерційних каналах України та філіях Суспільного викликає деякі труднощі і виходить за обсяг даної публікації.

Ключові слова: *телебачення, регіональне мовлення, мовник, суспільне телебачення.*

Александр Безручко, доктор искусствоведения, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Мария Староста, магистрантка факультета кино и телевидения, Киевский университет культуры, Киев, Украина

Особенности и условия развития регионального аудиовизуального искусства и производства в Украине

Цель исследования – охарактеризовать особенности развития отечественного регионального телевидения, исследовать и проанализировать условия, в которых функционируют коммерческие и общественные вещатели. Также авторы статьи ставят целью уточнить непосредственно относящийся к проблемам публикации терминологический аппарат. **Методология исследования** базируется на общенаучных методах – анализа, синтеза, исследования (для раскрытия понятий «телевидение», «региональное вещание», «общественное телевидение», обобщения данных, полученных с исторической и специальной литературы, а также других источников, в частности интернет-ресурсов и научных публикаций) логический метод (для развития существующих теоретических представлений, полученных на основе обработки и критического анализа материалов данного исследования). **Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении малоисследованной проблематике развития регионального аудиовизуального искусства и производства на современном этапе. Также, исследованы переход от государственного вещателя к Общественного. В частности, впервые проанализированы последствия реформ в филиалах Общественного телевидения, как одного из значимых региональных производителей аудиовизуального искусства. **Выводы.** Анализ условий развития региональных вещателей дает сделать вывод, что за последние несколько лет позиции коммерческих и общественных (бывших государственных) региональных вещателей изменились. Это видно как в рейтингах региональных вещателей с точки зрения зрителя, так и в рейтингах соответствия стандартам информационной журналистики. Также отслеживается определенная взаимосвязь между качеством контента и количеством работников канала, хотя осуществление анализа качества новостей и придерживание стандартов журналистики на всех коммерческих каналах Украины и филиалах Общественного вызывает некоторые трудности и выходит за охват данной публикации.

Ключевые слова: телевидение, региональное вещание, вещатель, общественное телевидение.

Oleksandr Bezruchko, Doctor of Arts, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Mariia Starosta, Graduate Student of the Faculty of Cinema and Television, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

Peculiarities and conditions for development of the regional audio-visual art and production in Ukraine

The purpose of the research is to characterise the development trends of the regional domestic television, as well as to explore and analyse the conditions in which the commercial and public broadcasters exist. **The research methodology** is based on such general scientific methods as analysis, synthesis, study (for the definition of the concepts “television”, “regional broadcasting”, “public television”, the generalisation of the data received from the historical and special literature, as well as other sources, in particular, Internet and scientific publications) and logical method (for the development of the existing theoretic representations, obtained from the processing and critical analysis of the research materials). **The scientific novelty** of the obtained results is the consideration of the understudied development issues of the regional audio-visual art and production at the present stage.

Moreover, the research outlines the transition from the state broadcaster to the Public one. In particular, for the first time, it analyses the consequences of the reforms in branches of the Public Television, as one of the most significant regional producers of the audio-visual art. **Conclusions.** The analysis of the conditions for the development of regional broadcasters allows concluding that for the past few years, the positions of the commercial and public (formerly state) regional broadcasters have changed. It is possible to trace it both in the ratings of the regional broadcasters from the viewer's side and in the ratings of the compliance with the standards of news reporting.

Key words: *television, regional broadcasting, broadcaster, public television.*

Постановка проблеми. Аудіовізуальне мистецтво – одне з найефективніших сучасних засобів масової інформації. Телебачення, в першу чергу регіональне, відіграє значну роль у становленні держави, має великий вплив на процес громадсько-політичного життя та формування суспільної свідомості. Значна увага дослідників зосереджена на проблемах правового захисту українського аудіовізуального мистецтва, інформатизації суспільства, осмислюється суспільна природа та економіка телебачення в Україні. Проте, історії розвитку і сучасному стану телебачення саме у регіонах досі не приділялося належної уваги. Наразі це питання мало вивчене. Окрім, ґрунтовного дослідження дана тема потребує ще й певної уваги у зв'язку з останніми змінами у правовому полі, які торкнулися державних мовників і перетворили їх у канали Суспільного. Відомо, що колишні обласні державні телерадіокомпанії (ОДТРК) в деяких областях є основним засобом телекомунікації у своєму регіоні, а тому потребують окремої уваги у даній статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про запуск телевізійного мовлення та розвиток медіаіндустрії в Україні в радянські часи у своїх працях описували В. Цвік, Е. Багіров, І. Машенко, В. Єгоров, Т. Щербатюк. Перші телепередачі «першопрохідців» столичного телебачення у праці «Шляхи мої довгі телевізійні» досліджував Ю. Омеляненко. Уже в незалежній Україні шляхи становлення вітчизняного телебачення вивчали І. Машенко, П. Кучеренко, В. Гоян та Ю. Усенко. Нові наукові погляди у галузі телебачення у 2000-х рр. поповнюються роботами О. Безручка, Н. Гусака, В. Горпенка, Т. Кравченко, Г. Чміль. Останні публікації з даної проблематики висвітлювали С. Горевалов, В. Скуратівський, С. Гончарук, О. Головчук та ін.

Інформацію про умови функціонування, зміни у правовому полі та моніторинг теленовин висвітлюють декілька сайтів, серед яких «Детектор Медіа», «Телекритика», «Незалежна Асоціація Телерадіомовників». Зокрема, у 2018 році «Незалежна Асоціація Телерадіомовників» (2018) опублікувала перше індустріальне дослідження регіональних телекомпаній – «Локал-ТБ», яке провела дослідницька компанія «Фактум Груп».

Мета дослідження – уточнити ключові поняття: «телебачення», «регіональне телебачення», «суспільне мовлення»; простежити умови розвитку регіонального мовлення в Україні; з'ясувати сучасний стан телебачення в регіонах; розглянути та проаналізувати перехід від державного до Суспільного мовлення в регіонах та наслідки реформ на регіональних телеканалах Суспільного.

Виклад основного матеріалу. Термін «телебачення» виник на межі XIX та XX століть. Визначення даного поняття можна знайти у деяких фахових довідниках. Зокрема, З. Гоян (2001, с.48), досліджуючи поняття «телебачення» зазначає, що «більшість профільних видань (маються на увазі теоретико-методологічні джерела) подають ідентичні визначення поняття «телебачення» – від загального, звертаючи увагу на його здатність передавати звуки та зображення на відстань за допомогою технічних засобів, до більш конкретного, розглядаючи телебачення в кількох площинах: технічній – як спосіб поширення на відстані за допомогою електричних систем та електронних засобів зв'язку зображень рухомих і нерухомих об'єктів зі звуковим супроводом; професійній – як аудіовізуальний засіб масової інформації й комунікації; суспільній – як галузь науки, техніки і культури». Найбільш точно визначення поняття «регіональне мовлення» можна знайти у Законі України «Про телебачення і радіомовлення». Згідно цього закону (2008, с.98) «регіональне мовлення – це "мовлення" на регіон (область, декілька суміжних областей), але менше ніж на половину областей України».

Досліджуючи регіональні аудіовізуальні ЗМІ та враховуючи зміни, які відбулися у системі державного мовлення, варто розглянути й таке поняття як «суспільне телебачення». У Законі України «Про телебачення і радіомовлення» (2018) поняття «суспільне телерадіомовлення» має таке визначення: «Суспільне телерадіомовлення – система неприбуткового єдиного загальнонаціонального телебачення і радіомовлення, що має єдину програмну концепцію, утворюється та діє згідно із Законом України "Про систему Суспільного телебачення і радіомовлення"».

Деякі дослідники розглядають регіональне телебачення як сукупність мовлення державного телебачення, а також комерційних («незалежних») телеканалів, яке сприймається як різні голоси єдиного інформаційного поля (Беломоїна, 2012, с.208). З огляду на це, варто дослідити розвиток регіонального телебачення обох форм власності.

Дискусії про створення суспільного телебачення в Україні точилися ще в 90-х рр. У 1997 році Верховна Рада затверджує резолюцію Парламентської асамблеї Ради Європи «Про систему Суспільного телебачення і радіомовлення України». Дана проблематика все більше привертає увагу журналістів, політиків і громадських діячів, в яких викликало незадоволення ангажованість сучасного аудіовізуального мистецтва та виробництва, а також залежність телеканалів від влади. О. Головчук (2007, с.31) у своїх дослідженнях про державне телебачення пише: «Надмірна заполітизованість, непрофесійність привела до стабільної деградації роботи творчих колективів обласних державних телестудій, для припинення якої потрібне зовнішнє втручання і кадрові зміни».

Процес роздержавлення державних виробників аудіовізуального мистецтва влада пригальмовувала впродовж 20 років. У 2014 році Президент України Петро Порошенко підписує закон «Про Суспільне телебачення і радіомовлення України». Згідно цього закону нагляд за діяльністю НСТУ здійснює Наглядова рада НСТУ. Так згодом, з'являється Публічне акціонерне товариство

«Національна суспільна телерадіокомпанія України», до складу якого увійшли державні компанії аудіовізуального мистецтва та виробництва. Із створенням Суспільного розпочинається масове скорочення. Із понад 7300 штатних посад у всій телерадіокомпанії залишається трохи більше 4 тисяч. Нова структура філій Суспільного передбачає 76–96 працівників, з них 25 – працівники Служби новин.

Голова правління НСТУ Зураб Аласанія в інтерв'ю «Детектор медіа» (2018) такі зміни пояснив так: «Така кількість посад – це непосильний тягар, що змушує нас існувати у режимі виживання. З "роздутим" штатом колишньої державної компанії ми платили не за конкретний контент, не за виробництво якісних програм, а просто за утримання великої кількості персоналу. При цьому з обмеженим фондом оплати праці ми не могли платити своїм працівникам достойну зарплатню».

Масове скорочення викликало обурення у працівників філій Суспільного та членів Національної спілки журналістів України по всій країні. Адже під скорочення потрапили тисячі людей. Правління Дніпропетровської обласної організації Національної спілки журналістів України заявило (Слово Просвіта, 2018): «Своїми незаконними, непродуманими, безвідповідальними та антигуманними діями доморошені реформатори вимощують дорогу в пекло безробіття, злиднів, відчаю та зневіри для тисячі наших висококваліфікованих колег і членів їхніх сімей. При цьому члени правління ПАТ "НСТУ", вказуючи на недофінансування як на головну причину необхідності скорочення кадрів, отримали за останній квартал 2017 року премії в розмірі 172 800 гривень кожний. Не інакше, як аморальною та цинічною є подібна мотивація псевдореформаторів. Скорочення витрат і персоналу — це не реформа». При цьому кількість випусків у день збільшилась до семи. І тут варто погодитись із думкою А. О. Горчикової (2016, с.65), яка переконує, що при такому підході до роботи «зникає межа між якісною роботою журналіста над темою та банальним інформаційним шумом, яким "забивається" вільне місце в сітці мовлення на телеканалі». Як зазначає автор (Горчикова, 2016, с.66), «зменшення кількості працівників регіональних телеканалів у зв'язку із залученням прогресивної техніки є не показником того, що роботи стало менше, а явно вказує на те, що на перше місце висунуто ефективність, а не якість медійного продукту. Адже якісно опрацювати «надцять» тем та подій за короткий проміжок часу просто нереально». Це означає, що журналіст просто не має фізичної можливості опрацювати ту кількість подій, які відбуваються у регіоні. При цьому й мови не йде про ексклюзивність матеріалу, бо у найкращому випадку журналіст просто редагує і переробляє вже готовий текст аби встигнути видати в ефір хоча б щонебудь. Вивчення публікацій регіональних ЗМІ щодо сучасного стану аудіовізуального мистецтва та виробництва, дає підстави стверджувати, що більшість телекомпаній Суспільного останнім часом почали втрачати свого глядача. На підтвердження цього розглянемо нещодавні дослідження для регіональних телеканалів, проведених Незалежною асоціацією телерадіомовників разом з дослідницькою компанією «Фактум Груп» (2018). Варто зазначити, що це перше індустріальне дослідження регіональних мовників –

«Локал – ТБ». Компанією було охоплено телеаудиторію, віком 18–54 роки, в 11 обласних містах України. Результати оприлюднили тільки по Одесі, Харкові, Запоріжжі, Херсоні, Черкасах, Тернополі, Дніпрі, Чернівцях та Рівному.

Виходячи з оприлюднених даних НАМ (2018), помітно, що регіональні телеканали поступаються центральним по показникам у всіх досліджуваних регіонах країни. Регіональні мовники в Харкові та Одесі у загальному рейтингу з'являються лише у другій десятці. Серед регіональних телеканалів у Харкові лідирує канал «АТН». Його протягом тижня дивляться 15 % опитаних респондентів (НАМ, 2018). В Одесі серед регіональних на першому місці «7-й канал» (12 %), на другому – «Перший міський» (11,2 %), на третьому – «Град» (8,3 %). У таких містах як Запоріжжя, Херсон, Черкаси, Тернопіль, Дніпро регіональні телеканали у загальному рейтингу починають з'являтися у першій десятці. І лише у містах Чернівці та Рівне, регіональні телекомпанії потрапляють у п'ятірку лідерів (Медіаняня, 2018) з досить непоганими конкурентними позиціями. Так, «Чернівці ТРК» (42 %) і «ТВА» (41,4 %) розмістились на четвертому і п'ятому місці, й тим самим витіснили із рейтингу такі загальнонаціональні телеканали як «К1», «ТЕТ», «ICTV», «СТВ» та «М1». Попереду них лише «1+1», «Інтер» та «Новий канал» (56). Третє місце серед регіональних телеканалів посідає філія Суспільного «Буковина» із показником 22,1 % глядачів із 800 опитаних респондентів. Регіональним лідером серед усіх досліджуваних міст є телеканал «Рівне 1». Його дивляться більше половини опитаних людей у Рівному – 52,1 % (НАМ, 2018).

Якщо порівняти дані рейтинги (НАМ, 2018) регіональних мовників Суспільного з результати соціологічного опитування у 2004 році, які провів і виклав у своїй дисертації науковець О. Головчук (2007), то варто зазначити, що показники у деяких регіонах змінилися. Так, дослідження О. Головчук проводилось для порівняння рейтингів популярності державних і комерційних телекомпаній у різних регіонах України в період з 11 по 23 грудня 2004 р. В кожному регіоні було опитано 600 респондентів. «Опитування показало, що програми ОДТРК в двох обласних центрах – Чернігові та Житомирі – увійшли до п'ятірки найпопулярніших (12,56 % і 8,54 %), а у решти областей ОДТРК цікавить менше, ніж 5 % аудиторії» (Головчук, 2007, с. 30).

Дані дослідження дозволяють зробити висновки про те, що державні, а нині уже суспільні телеканали в Запорізькій та Чернівецькій областях суттєво підняли свій рейтинг. Якщо у 2004 році їх дивилися менше, ніж 5 % аудиторії, то у 2017 їх рейтинги зросли до 9,8 % у Запорізької філії Суспільного і до 22,1 % у Чернівецькій філії Суспільного. А такі регіональні виробники аудіовізуального мистецтва як Одеська, Харківська, Херсонська, Черкаська, Тернопільська, Дніпропетровська та Рівненська філії Суспільного так і залишились на рівні нижче 5 % глядацької аудиторії.

Щодо якості новин і дотримання стандартів журналістики на всіх регіональних комерційних каналах України та філіях Суспільного оцінити складно. З огляду на це, для прикладу візьмемо ситуацію у двох регіонах: Закарпатті та Харківщині.

Для більшої точності було проаналізовані моніторингові дані «Детектор медіа» у приблизно один і той же період. Для Закарпатського регіону це лютий

і березень 2018 року. У цей період експерти досліджували три регіональні телеканали на дотримання в новинах стандартів інформаційної журналістики. Це два приватні («М–Студіо» та «21 канал») і філія Суспільного («Тиса–1»). Щодо регіональної філії Суспільного «Тиса–1» експерти знайшли порушення стандартів балансу думок, оперативності, достовірності, точності та повноти інформації. «В деяких новинах, які стосувалися значущих подій, відверто бракувало коментаря посадовців різних державних установ. Натомість чи не щодня в новинах з'являлися повідомлення про новації, запровадженні вищими органами влади, часто – із запізненням і поверховим висвітленням теми» (Детектор медіа, 2018). А от у приватних регіональних телеканалах Закарпаття (Детектор медіа, 2018), навпаки, відмічають забагато «піару місцевих депутатів-мажоритарників та, навіть, всеукраїнської піар-кампанії Олега Ляшка».

Як і на Закарпатті, у Харківському регіоні лідером є філія Суспільного «ОТБ». У порівнянні з комерційними телеканалами тут відмічається краща точність, відокремлення фактів від думок та оперативність. Загалом – 4,21 бали за дотримання стандартів інформаційної журналістики. Дотримання стандартів інформаційної журналістики в новинах приватних телеканалів експерти оцінили так: «"7-го каналу" – на два бали із шести можливих, "ТРК Simon" – 3,35 бала, показник "АТН" – 4,13 бала. Новини з ознаками замовності виявили в усіх харківських каналів, включених до моніторингу: в 7-го каналу такими були 39 %, в телеканалі Simon – 21 %, на АТН – 6 %» (Детектор медіа, 2018).

Порівнюючи приватних та суспільних регіональних виробників аудіовізуального мистецтва, експерти «Детектор медіа» (2018) відмічають, що «більшість філій Суспільного працюють на тверду четвірку або четвірку з плюсом, є й п'ятірки. Для українського регіонального телебачення це непогані показники. Якщо поглянути на показники приватних регіональних каналів (зокрема, із Закарпаття, Харкова, Одеси та Миколаєва) можна констатувати: новини філій Суспільного в цих регіонах здебільшого дотримуються стандартів краще».

Новизна дослідження полягає в розгляді малодослідженої проблематики розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва на сучасному етапі. Досліджено перехід від державного мовника до Суспільного. Зокрема, вперше комплексно проаналізовано наслідки реформ у філіях Суспільного телебачення, як одного із значущих регіональних виробників аудіовізуального мистецтва. Також порівняно основні показники у дотриманні стандартів журналістики у новинах комерційних телеканалів та філій Суспільного на прикладі Закарпатського та Харківського регіонів.

У висновках варто зауважити, що за останні кілька років позиції комерційних та суспільних (колишніх державних) регіональних мовників змінилися. Це вбачається як у рейтингах регіональних мовників з точки зору глядача, так і у рейтингах відповідності стандартів інформаційної журналістики. Зокрема, дослідження для регіональних телеканалів, проведених Незалежною асоціацією телерадіомовників разом з дослідницькою компанією «Фактум Груп» показали, що регіональні виробники аудіовізуального мистецтва можуть конкурувати із загальнонаціональними телеканалами. Так, за

результатами досліджень у Чернівецькій та Рівненській областях, регіональні мовники потрапляють у п'ятірку лідерів з досить непоганими конкурентними позиціями. «Чернівці ТРК» (42 %) і «ТВА» (41,4 %) розмістились на четвертому і п'ятому місці, й тим самим витіснили із рейтингу такі загальнонаціональні телеканали як «К1», «ТЕТ», «ICTV», «СТВ» та «М1».

Список посилань

- Беломоїна, К.С., 2012. Регіональний рівень розвитку українського телебачення. *Культура України*. 39, с.206-213.
- Головчук, О.В., 2007. *Регіональне телебачення України в контексті політичних трансформацій суспільства*. Кандидат наук. Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Горчикова, А.О., 2016. Регіональні медіа в контексті глобалізації (на прикладі телеканалів Рівненщини). *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 1 (25), с.63-67.
- Гоян, В.В., 2001. Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми. Київ: Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка, с.48.
- Детектор медіа, 2018. Моніторинг закарпатських телеканалів: про політику – тільки у форматі піару. [online] Доступно: <http://ms.detector.media/monitoring/regional_news/monitoring_zakarpatskikh_telekanaliv_pro_politiku_tilki_u_formati_piaru/> [Дата звернення 28 вересня 2018].
- Детектор медіа, 2018. Моніторинг Суспільного: як дотримувалися стандартів в Івано-Франківську, Львові, Луцьку, Тернополі, Ужгороді, Хмельницькому та Чернівцях. [online] Доступно: <https://stv.detector.media/kontent/monitoring/monitoring_suspilnogo_yak_dotrimuvalisya_standartiv_v_ivanofrankivsku_lvovi_lutsku_ternopoli_uzhgorodi_khmelnitskomu_ta_chernivtsyah/> [Дата звернення 28 вересня 2018].
- Детектор медіа, 2018. Моніторинг харківських телеканалів: Кернес – друг учителів, Світлична – королева «паркету». [online] Доступно: <http://ms.detector.media/monitoring/regional_news/monitoring_kharkivskikh_telekanaliv_kerнес_drug_uchiteliv_svitlichna_koroleva_parketu/> [Дата звернення 28 вересня 2018].
- Довженко, О., 2018. Запаморочення від усупільнення. Чого досі бракує новинам філій НСТУ. *Детектор медіа*. [online] Доступно: <https://stv.detector.media/kontent/monitoring/zapamorochnennya_vid_ususpilnennya_chogo_dosi_brakue_novinam_filii_nstu/> [Дата звернення 28 вересня 2018].
- Закон України, 2008. Про телебачення і радіомовлення: прийнятий 21 груд. 1993 р. № 3759-ХІІ. *Інформаційне законодавство України*.
- Закон України, 2018. Про телебачення і радіомовлення: станом на 22 липня 2018 р. *Відомості Верховної ради України*, Ст.1.
- Зураб, Аласанія, 2018. До 2 квітня 2018 року штат НСТУ оптимізують на понад 3 тис. посад. *Детектор медіа*. [online] Доступно: <http://stv.detector.media/kontent/movlennya/u_kvitni_u_nstu_shtatni_posadi_optimizuyut_d_o_4087/> [Дата звернення 28 вересня 2018].
- Медіаняня, 2018. Всє об исследовании региональной телеаудитории: методология, выборка, цены, первые результаты и перспективы. [online] Доступно: <<https://mediananny.com/gaznoe/2328409/>> [Дата звернення 28 вересня 2018].

Незалежна асоціація телерадіомовників, 2018. Незалежна асоціація телерадіомовників та «фактум груп» провели дослідження для регіональних телеканалів. [online] Доступно: <<http://www.nam.org.ua/news/novini-nam22/nezalezna-asotsiatsiya-teleradiomovnikov-ta-faktum-grup-proveli-doslidzennya-dlya-regionalnih-teleka09/?mm=>> [Дата звернення 28 вересня 2018].

Слово Просвіта, 2018. Заява Правління Дніпропетровської обласної організації Національної спілки журналістів України. [online] Доступно: <<http://slovoprosvity.org/2018/02/19/zayava-pravlinnya-dnipropetrovskoji-oblasnoji-orhanizatsiji-natsionalnoji-spilky-zhurnalistiv-ukrajiny/>> [Дата звернення 28 вересня 2018].

References

Belomoina, K.S., 2012. Rehionalnyi riven rozvytku ukrainskoho teleshchennia. [Regional level of development in Ukrainian television]. *Kul'tura Ukrainy*, 39. pp.206-213.

Golovchuk, O.V., 2007. *Rehionalnyi riven rozvytku ukrainskoho teleshchennia* [Regional television in Ukraine in the context of the sexual transformations of the Suspension]. D.Ed. Institute of Journalism of Kyiv National Taras Shevchenko University

Gorchikova, A.O., 2016. Rehionalni media v konteksti hlobalizatsii (na prykladi telekanaliv Rivnenshchyny) [Regionalniy media in the context of globalization (on applied television in Rivne region)]. *Derzhava ta rehiony. Seriya: Sotsial'ni komunikatsiyi*, 1 (25), pp.63-67.

Goian, V.V., 2001. Typovi ta zhanrovi osoblyvosti informatsiinoi teleprohramy [Typical and genre peculiarities of the information TV program: Method. for studio Another journalism]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka

Detector Media, 2018. 'Monitoring of Transcarpathian TV channels: about politics – only in PR format'. [online] Available at: <[http://ms.detector.media/monitoring/regional news/monitoring zakarpatskikh telekanaliv pro politiku tilki u formati piaru/>](http://ms.detector.media/monitoring/regional%20news/monitoring%20zakarpatskikh%20telekanaliv%20pro%20politiku%20tilki%20u%20formati%20piaru/>) [Accessed 28 September 2018].

Detector Media, 2018. 'Monitoring of the Public: How to comply with standards in Ivano-Frankivsk, Lviv, Lutsk, Ternopil, Uzhgorod, Khmelnytsky and Chernivtsi'. [online] Available at:

<https://stv.detector.media/kontent/monitoryng/monitoring_suspilnogo_yak_dotrimualisya_s_tandartiv_v_ivanofrankivsku_lvovi_lutsku_ternopoli_uzhgorodi_khmelnitskomu_ta_chernivts_yakh/> [Accessed 28 September 2018].

Detector Media, 2018. Monitoring of Kharkiv TV channels: Kernes – a friend of teachers, Svitlychna – the queen of "parquet". [online] Available at: <[http://ms.detector.media/monitoring/regional news/monitoring kharkivskikh telekanaliv kernes_drug_uchiteliv_svitlichna_koroleva_parketu/>](http://ms.detector.media/monitoring/regional%20news/monitoring%20kharkivskikh%20telekanaliv%20kernes_drug_uchiteliv_svitlichna_koroleva_parketu/>) [Accessed 28 September 2018].

Dovzhenko, O., 2018. 'Dizziness from socialization. What is still lacking in the news of the branches of NSTU'. *Detector Media*, [online] Available at: <https://stv.detector.media/kontent/monitoryng/zapamorochnyya_vid_ususpilnennyya_chogo_dosi_brakue_novinam_filiy_nstu/> [Accessed 28 September 2018].

Zurab, Alasaniia, 2018. 'Until April 2, 2018, NSTU staff optimize over 3 thousand positions'. *Detector Media*, [online] Available at: <http://stv.detector.media/kontent/movlennyya_u_kvitni_u_nstu_shtatni_posadi_optimizuyut_d_o_4087/> [Accessed 28 September 2018].

Independent Association of Broadcasters, 2018. 'Independent association of broadcasters and "factum groups" conducted research for regional TV channels'. [online] Available at: <<http://www.nam.org.ua/news/novini-nam22/nezalezna-asotsiatsiya-teleradiomovnikov-ta-faktum-grup-proveli-doslidzennya-dlya-regionalnih-teleka09/?mm=>> [Accessed 28 September 2018].

Law of Ukraine on Television and Radio Broadcasting, 2018, July 22. *Bulletin of Verkhovna Rada of Ukraine*. Kyiv: Parlamentske vydavnytstvo.

Law of Ukraine on Television and Radio Broadcasting from, 2008. 21 December 1993. *Information Legislation of Ukraine*, № 3759-XII.

Mediananny, 2018. 'All about the study of the regional TV audience: methodology, sampling, prices, first results and prospects'. [online] Available at: <<https://mediananny.com/raznoe/2328409/>> [Accessed 28 September 2018].

Word of Prosecution, 2018. 'Statement of the Board of Dnipropetrovsk Regional Organization of the National Union of Journalists of Ukraine'. [online] Available at: <<http://slovoprosvity.org/2018/02/19/zayava-pravlinnya-dnipropetrovskoji-oblasnoji-orhanizatsiji-natsionalnoji-spilky-zhurnalistiv-ukrajiny/>> [Accessed 28 September 2018].

© Безручко О., 2018

© Староста М., 2018

Стаття надійшла до редакції 09.10.2018

УДК 070"20"(477)

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151777

Ігор Печеранський,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4722-2332>

*доктор філософських наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
e-mail: ipecheranskiy@ukr.net*

Христина Васкул,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0446-192>

*магістрант кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
e-mail: chvaskul@gmail.com*

СУЧАСНИЙ МЕДІЙНИЙ ДИСКУРС ТА РОЛЬ У НЬОМУ ЖУРНАЛІСТСЬКОГО РОЗСЛІДУВАННЯ

Мета дослідження. Виникнення нового виду дискурсу, який називають медіа-дискурсом, медійним дискурсом або дискурсом ЗМІ, обумовлене тенденціями інтернаціоналізації і глобалізації, розвитком сучасних телекомунікаційних технологій в світовому співтоваристві. Проблема медіа-дискурсу широко обговорювалася західними вченими, зокрема Дж. Оруеллом, Т. ван Дейком, а інтерес до вивчення явища і на сьогоднішній день не слабшає. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано системно-аналітичний підхід, для визначення цілей та стратегій були використані елементи системно-структурного дослідження, а також для вирішення проблематики використано порівняльний і проблемно-хронологічний методи. **Наукова новизна** результатів полягає у апробації наукової проблеми, а саме у комплексному дослідженні журналістського розслідування в сучасному медійному дискурсі, ґрунтовний аналіз безпосередньо журналістського розслідування як одного з найновіших жанрів сучасної конвергентної журналістики. Практичне завдання показує ефективність боротьби з корупцією журналістів у демократичному суспільстві. **Висновки.** Журналістське розслідування описує весь спектр системної проблеми, а не окремий інцидент, що стосується однієї людини, розкриває складні соціальні теми, корупцію, порушення закону і зловживання владою та інформацію, раніше з різних причин невідому суспільству або яку навмисно приховують. Розглядаючи журналістське розслідування як метод роботи журналіста, його можна охарактеризувати як синтетичний, що об'єднує всі методи збору інформації журналістом (спостереження, інтерв'ю, аналіз документів), заснований на роботі з численними джерелами, ретельному аналізі, порівнянні, пошуку протиріч і прихованих відомостей з метою оприлюднення інформації, представляє суспільний інтерес. В останнє десятиліття в Україні сформувалась і розвивається мережа центрів розслідувальної журналістики

і журналістів, що займаються розслідуваннями в національних та регіональних ЗМІ, яка формує стандарти професії, а матеріали розслідувань стають джерелом позитивного досвіду та ідей для розслідувань. Тематика розслідувань широка і різноманітна, вона включає в себе різні аспекти людського життя. Журналістська діяльність репрезентує ефективну боротьбу з корупцією у демократичному суспільстві, таким чином доводячи прозорість четвертої ланки влади.

Ключові слова: журналістика, медійний дискурс, журналістські розслідування, конвергентність, корупція.

Игорь Печеранский, доктор философских наук, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Кристина Васкул, магистрант кафедры тележурналистики и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Современный медийный дискурс и роль в нем журналистского расследования

Цель исследования. Возникновение нового вида дискурса, который называют медиа-дискурс, медийный дискурс или дискурс СМИ, обусловлено тенденциями интернационализации и глобализации, развитием современных телекоммуникационных технологий в мировом сообществе. Проблема медиа-дискурса широко обсуждалась западными учеными, в частности Дж. Оруэлл, Т. ван Дейк, а интерес к его изучению и на сегодняшний день не ослабевает. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применены системно-аналитический подход для определения целей и стратегий, были использованы элементы системно-структурного исследования, а также для решения проблематики были использованы сравнительный и проблемно-хронологический методы. **Научная новизна** заключается в апробации научной проблемы, а именно в комплексном исследовании журналистского расследования в современном медийном дискурсе, полный анализ непосредственно журналистского расследования, как одного из самых жанров современной конвергентной журналистики. Практическое задание показывает эффективность борьбы с коррупцией журналистов в демократическом обществе. **Выводы.** Журналистское расследование описывает весь спектр системной проблемы, а не отдельный инцидент, касающийся одного человека, раскрывает сложные социальные темы, коррупции, нарушения закона и злоупотребления властью и информацией, ранее по разным причинам неизвестную обществу или какую намеренно скрывают. Рассматривая журналистское расследование как метод работы журналиста, его можно охарактеризовать как синтетический, объединяющая все методы сбора информации журналистом (наблюдение, интервью, анализ документов), основанный на работе с многочисленными источниками, тщательном анализе, сравнении, поиска противоречий и скрытых сведений с целью обнародования информации, представляющей общественный интерес. В последнее десятилетие в Украине сформировалась и развивается сеть центров исследовательской журналистики и журналистов, занимающихся расследованиями в национальных и региональных СМИ, которая формирует стандарты профессии, а материалы расследований становятся источником положительного опыта и идей для расследований. Тематика расследований широка и разнообразна, она включает в себя различные аспекты человеческой жизни. Журналистская деятельность представляет эффективную борьбу с коррупцией в демократическом обществе, таким образом доказывая прозорность четвертого звена власти.

Ключевые слова: журналистика, медийный дискурс, журналистские расследования, конвергентность, коррупция.

Igor Pecheranskyi, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Khrystyna Vaskul, Master of TV Journalism and Actor Degree, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Contemporary media discourse and the role of journalistic research in it

Purpose of the study. The emergence of a new type of discourse, called media discourse. Media discourse is conditioned by the tendencies of internationalization and globalization, the development of modern telecommunication technologies in the world community. The problem of media discourse was widely discussed by Western scholars, in particular J. Orwell, T. van Dyke, and the interest in studying it and today does not diminish.

Research methodology. In the proposed article a systematic and analytical approaches have been used, elements of systemic and structural research have been used to determine goals and strategies, and comparative and problem-chronological methods have been used to solve problems. **The scientific novelty** of the results consists in approbation of the scientific problem, namely, in the comprehensive research of journalistic investigation in contemporary media discourse, ground analysis of the direct journalistic investigation as one of the newest genres of modern convergent journalism. The practical task demonstrates the effectiveness of combating journalists in a democratic society. **Conclusions.** A journalistic investigation describes the entire spectrum of a systemic problem, rather than a single incident involving one person, reveals complex social issues, corruption, violations of the law, and abuse of power and information, previously unknown to the public for various reasons, or which are deliberately concealed. Considering the journalistic investigation as a method of journalist's work, it can be described as a synthetic one that combines all methods of collecting information by a journalist (observation, interviewing, document analysis), based on work with numerous sources, thorough analysis, comparisons, searches for contradictions and concealed information in order to make information public, it is of public interest. In the last decade, a network of investigative journalism centers and investigative journalists in the national and regional mass media, which forms professional standards, has been formed and developed in Ukraine, and investigation materials are a source of positive experience and ideas for investigations. The subject of investigations is wide and diverse, it includes various aspects of human life. Journalism represents an effective fight against corruption in a democratic society, thus proving the transparency of the fourth-level government.

Key words: *journalism, media discourse, journalistic investigations, convergence, corruption.*

Вступ. Виникнення нового виду дискурсу, який називають медіа-дискурс, медійний дискурс або дискурс ЗМІ, обумовлене тенденціями інтернаціоналізації і глобалізації, розвитком сучасних телекомунікаційних технологій в світовому співтоваристві.

Проблема медіа-дискурсу широко обговорювалася західними вченими (Дж. Оруелл, Т. ван Дейк), а інтерес до його вивчення і на сьогоднішній день не слабшає.

Незважаючи на той факт, що сам термін «дискурс» до цього часу не отримав чіткого і однозначного визначення, вже з'явився новий термін «медіа-дискурс» (і відповідно нова галузь досліджень – медіа-лінгвістика), який також має різні тлумачення.

Сьогодні поняття дискурсу і низки споріднених йому понять нерідко вживаються як взаємозамінні. Так, дискурс, що включає в себе лінгвістичні й екстралінгвістичні компоненти, проявляється в комунікації, комунікація без

дискурсу неможлива (Красных, 2003, с.98). При цьому поняття комунікації також позбавлене однозначного трактування. Найбільш загальним є погляд на комунікацію як на цілеспрямований процес, що слугує для передачі повідомлення, для семантико-символічної взаємодії, одним із засобів якого є мова, а знаковою цілісною формою організації – текст (Селиванова, 2000, с.63).

Відмінною рисою сучасної лінгвістичної науки є її зосередженість на людському факторі в мові, її спрямованість на осмислення мовної концептуалізації світу. Антропоцентризм, суть якого полягає в тому, що «наукові об'єкти вивчаються, перш за все, за їх роллю для людини, за їх призначенням в її життєдіяльності, за їхніми функціями для розвитку людської особистості і її удосконалення» (Кубрякова, 1995, с.144), став найважливішим методологічним принципом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перше конкретне і змістовне визначення концепції дискурсу мас-медіа в науковій та дослідницькій практиці закріпилося завдяки працям Т. Г. Добросклонської, яка характеризує його як «повідомлення в сукупності з усіма іншими компонентами комунікації (відправник, отримувач повідомлення, канал, зворотний зв'язок, ситуація спілкування або контекст)» (2006, с.20).

Для осмислення специфіки мас-медійного дискурсу необхідно мати на увазі, що особливістю сучасних мас-медіа, які забезпечують процес взаємодії всіх соціальних суб'єктів і процес суспільного самопізнання, є, з одного боку, обов'язок «постійно перебувати в сьогоденні, в точці, де дія відбувається в даний конкретний момент часу» (Цуладзе, 2003, с.384), де дійсність конвертується в соціальний факт.

Мас-медіа забезпечують процес масової комунікації і реалізують свій світоглядний ресурс, який спрямований на «когнітивну обробку соціуму і індивіда з метою формування особливої картини світу» (Кузьмина, 2011, с.124).

Постановка проблеми. Дискурс мас-медіа чутливий до контексту актуального соціального буття, позначеного соціальним фактом, а також до контексту актуальної ідеології. Він безпосередньо спрямований на суспільну свідомість і формування актуальної громадської думки.

Мас-медійний дискурс відрізняється специфічною, масовою аудиторією і, відповідно, «усередненістю» (і в цьому сенсі спрощеністю) свого коду, що працює в режимі когнітивно-аксіологічних смислів – понятійних (ідентифікують), метафоричних, образно-символічних і ціннісних.

Поняття «мас-медійний дискурс» відноситься до проблемного поля масової комунікації як процесу обміну інформацією між усіма суб'єктами суспільства, націленого на формування громадської думки з приводу соціально значущого фрагмента соціального буття.

Мета дослідження – провести ґрунтовий аналіз безпосередньо журналістського розслідування як одного з найновіших жанрів сучасної конвергентної журналістики та довести ефективність боротьби з корупцією журналістів у демократичному суспільстві.

Виклад основного матеріалу. Масова комунікація, спрямована на широку аудиторію, являє собою соціально обумовлене явище з основною функцією впливу через смислову і оцінну інформацію. Масова комунікація як вид мовленнєвої діяльності є соціально обумовленим процесом, в якому ця функція актуалізується за допомогою різних комунікативних засобів і каналів (Конечкая, 1997, с.156). Мас-медіа – це комунікативно-когнітивний феномен, затребуваний суспільством з метою забезпечення процесу свого «збирання», самопізнання і формування громадської думки, тобто оцінного судження про дійсність. Мас-медіа є суб'єктами не тільки виробництва, а й відтворення і трансляції ціннісних смислів та «роблять вибір, коли з мільйона подій на сторінку потрапляють тільки сотні. Вибір повинен спиратися на певні ціннісні фільтри» (Почепцов, 2003, с.321). Тобто від тієї чи іншої інтерпретації, представленій в мас-медіа, залежить, чи потрапить певна інформація в фокус суспільної уваги і знайде соціальний статус. Характер відбору та подачі матеріалу, їх значущість визначаються соціальною позицією мас-медіа та специфікою цільової аудиторії.

Н. Ф. Алефиренко уточнює, що дискурс мас-медіа – це, з одного боку, «мовленнєворозумове утворення подієвого характеру в сукупності з прагматичними, соціокультурними, психологічними, паралінгвістичними й ін. чинниками», до помітних ознак якого відноситься «комунікативна подія як сплав мовної форми, знань і комунікативно-прагматичної ситуації», а з іншого – «соціальна діяльність, в межах якої провідну роль відіграють когнітивні утворення, що фокусують в собі різні аспекти внутрішнього світу мовної особистості» (Алефиренко, 2009, с.7).

Таким чином, дискурс являє собою соціально детермінований процес породження, об'єктивації і трансляції в сукупності притаманних йому текстів соціально значущих змістовних форм, що відбивають особливості відтвореної свідомості. Дискурс як комунікативно-когнітивний феномен задає спосіб і характер уявлення і оперування інформацією, а також характер і номенклатуру відтворюваних їм змістовних форм, тобто організованих і ціннісно орієнтованих сукупностей смислів, звернених в своїй буттєвості до соціальної практики, соціальної пам'яті (традиції) і уяви.

Мас-медійний дискурс – це когнітивно-прагматична середовище, що реалізує свою сутність за допомогою виробництва і трансляції на широку аудиторію оціночних смислів та ідеологем, а також за допомогою іменувань та метафоричної інтерпретації фактів соціального буття (Клушина, 2008, с.77).

Отже, дискурс мас-медіа – це соціально-когнітивний і соціально-регулятивний механізм, який безпосередньо спрямований як на соціальне самопізнання, так і на соціальне конструювання, а також на об'єктивацію і моделювання суспільної свідомості і громадської думки за допомогою виробництва, тиражування і регулярної доставки широкій аудиторії соціально значущих змістів і оцінок.

Як вважає М. М. Кім, проблема жанрового визначення цим не вичерпується, тому що «в жанрі схрещуються і знаходять вираження найважливіші закономірності журналістської творчості: взаємодія жанру

і методу, співвідношення змісту і форми, понятійного і образного в жанрі, простору і часу в жанрі, авторського задуму і жанрового втілення, цільової установки жанру і очікувань читачів тощо» (2004, с.166). Наукова теорія жанрів журналістики складається з різних типологічних підходів, в кожному з яких пропонується своє бачення класифікації жанрів. У традиційній класифікації жанрів виділяють інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні жанри. Пізніше стали з'являтися нові походи до жанрової класифікації, автори яких не виокремлювали єдиної підстави розподілу і вичленування жанрів журналістики. В результаті один і той же жанр в залежності від покладеного в типологію підстави міг бути віднесений до різних жанрових груп.

Л. Є. Кройчик в побудові своєї класифікації жанрів виходив з тези, що публіцистичний текст неодмінно включає в себе три найважливіших компоненти:

- 1) повідомлення про новину або проблему, яка виникла;
- 2) фрагментарне або ґрунтовне осмислення ситуації;
- 3) прийоми емоційного впливу на аудиторію (на логіко-понятійному або понятійно-образному рівні).

Тому всі тексти, що з'являються в пресі, він розбив на п'ять груп:

- оперативно-новинні – замітка у всіх її різновидах;
- оперативно-дослідні – інтерв'ю, репортажі, звіти;
- дослідницько-новинні – кореспонденція, коментар (колонка), рецензія;
- дослідні – стаття, лист, огляд;
- дослідницько-образні (художньо-публіцистичні) – нарис, есе, фейлетон, памфлет (Кройчик, 2000, с.125).

В основі класифікації М. М. Кіма лежить функціональний розподіл жанрів на інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні, а в якості порівняльних параметрів використовуються наступні категорії: предмет відображення, цільова функція і методи роботи з інформацією (2004, с.125).

З виникненням глобального інтернет-простору зросла швидкість роботи журналістів, змінилися терміни і частота здачі матеріалів. Важливо, що такий канал масової інформації, як інтернет, впливає не тільки на форму, швидкість передачі інформації, але і на її утримання і жанрову форму.

Під впливом розслідувань носії шохвилинно і масово здійснюють вплив на людей. Спільноті важливо, аби професіонали були здатні жити на висоті свого часу й одночасно впливати на життя інших.

З цього випливає, що журналістське розслідування для медійної аудиторії є формою соціально актуалізованої суспільної свідомості, тобто частиною значущих знань, які необхідні для прийняття рішення.

Щоб провести розслідування високого рівня, варто врахувати знання особи в даній сфері, розвинену систему поглядів, інтелект, життєвий досвід, сформовану систему високих цінностей, що дає людині відчуття міри та доречності у її справах. Ніколи не можна в журналістській діяльності говорити бездоказово або на підставі неперевіраних фактів, чи взагалі намагатись аналізувати оцінки фактів замість самих фактів. Завжди потрібно постійно перевіряти та вдосконалювати методи розслідування тому, що помилки стають зрозумілими на конкретному прикладі.

У розслідуванні потрібно:

- 1) усвідомлювати свої дії, вчинки;
- 2) спостерігати (моніторити), а не просто дивитись на щось;
- 3) працювати над своїм баченням (технологія праці);
- 4) збирати факти;
- 5) аналізувати зібрані факти, інтерпретувати їх;
- 6) виготовляти інформаційний продукт;
- 7) поширювати інформацію (свій інформаційний продукт).

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше журналістське розслідування розглядається саме як частина комплексу медійного дискурсу.

Висновки. Мас-медійний дискурс – це когнітивно-прагматичне середовище, що реалізує свою сутність за допомогою виробництва і трансляції на широку аудиторію оціночних смислів та ідеологем.

Отже, дискурс мас-медіа усвідомлюється як соціально детермінований процес виробництва, відтворення, об'єктивації і трансляції в мас-медійних текстах соціально значущих змістовних форм, що виявляють особливості суспільної свідомості і мас-медійних картини світу. Доречно зауважити, що незважаючи на досить струнку та логічну побудову журналістського розслідування подавати важливу подію для медійної аудиторії варто як сенсацію, що має глибинний зміст. Мас-медійний дискурс відрізняється специфічною, що має масовий характер аудиторією і, відповідно, «усередненістю» (і в цьому сенсі спрощеністю) свого коду, що працює в режимі когнітивно-аксіологічних смислів – понятійних (ідентифікують), метафоричних, образно-символічних і ціннісних. Розуміючи проблематику журналістських розслідувань у демократичному суспільстві даний жанр є активно розвиваючим та надзвичайно популярним для загальної аудиторії. Треба зазначити, що розслідування на сьогоднішній день в Україні є не особливо прибутковими в порівнянні з сусідніми країнами Європейського союзу.

Список посилань

- Алефиренко, Н.Ф., 2009. Когнитивно-дискурсивная парадигма языкового знака. *Язык. Текст. Дискурс*, 7, 17 с.
- Добросклонская, Т.Г., 2006. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации. *Вестник Московского университета. Серия 10, 2*, с.33.
- Ким, М.Н., 2004. *Жанры современной журналистики*. Санкт-Петербург.
- Клушина, Н.И., 2008. *Стилистика публицистического текста*. Москва: МГУ.
- Конецкая, В.П., 1997. *Социология коммуникаций*. Москва: Международный университет бизнеса и управления.
- Красных, В.В., 2003. *«Свой» среди «чужих»: миф или реальность?* Москва: Гнозис.
- Кройчик, Л.Е., 2000. *Система журналистских жанров*. Санкт-Петербург.
- Кубрякова, Е.С., 1995. *Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века: опыт парадигмального анализа*. Москва: Институт языкознания РАН.
- Кузьмина, Н.А., 2011. *Медиа́текст как объект медиалингвистики*. Омск: Омский государственный университет.
- Почепцов, Г.Г., 2003. *Теория коммуникации*. Киев: Рефл-бук; Ваклер.

- Селиванова, Е.А., 2000. *Основы лингвистической теории текста и коммуникации*. Киев: Изд-во Укр. фитосоциол. Центра.
- Цуладзе, А.М., 2003. *Политическая мифология*. Москва: Эксмо.

References

- Alefyrenko, N.F., 2009. Kohnytyvno-dyskursyvnaia paradyhma yazykovoho znaka [Cognitive-discursive paradigm of the language sign]. *Jazyk. Tekst. Diskurs*, 7, 17p.
- Dobrosklonskaia, T.H., 2006. Medyadyskurs kak obekt lynchvystyky u mezhkulturnoi kommunykatsyy [Mediadiscourse as an object of linguistics and intercultural communication]. *Vestnyk Moskovskoho unyversyteta*. Seriya 10 [Bulletin of the Moscow University. Series 10], 2, 33p.
- Kim, M.N., 2004. *Zhanry sovremennoy zhurnalistiki* [Genres of modern journalism]. Sankt-Peterburg.
- Klushina, N.I., 2008. *Stilistika publitsisticheskogo teksta*. [Stylistics of the journalistic text]. Moscow: MGU.
- Konetskaya, V.P., 1997. *Sotsiologiya kommunikatsiy* [Sociology of communications]. Moscow: Mezhdunarodnyy universitet biznesa i upravleniya.
- Krasnykh, V.V. 2003. «Svoy» sredi «chuzhikh»: mif ili realnost? ["His" among "strangers": a myth or a reality?]. Moscow: Gnozis.
- Kroychik, L.Ye., 2000. *Sistema zhurnalisticheskikh zhanrov* [System of journalistic genres]. Sankt-Peterburg.
- Kubryakova, Ye.S., 1995. *Evolutsiya lingvisticheskikh idey vo vtoroy polovine XX veka: opyt paradigmalnogo analiza* [Evolution of linguistic ideas in the second half of the twentieth century: the experience of paradigmatic analysis]. Moscow: Institut yazykoznaniya RAN.
- Kuzmina, N.A., 2011. *Mediatekst kak obekt medialingvistiki* [Media text as the object of mediallynguistics]. Omsk: Omskiy gosudarstvennyy unyversitet.
- Pochepstov, G.G., 2009. *Teoriya kommunikatsii* [The theory of communication]. Kyev: Refbuk; Vakler.
- Selivanova, Ye.A., 2000. *Osnovy lingvisticheskoy teorii teksta i kommunikatsii* [Fundamentals of linguistic theory of text and communication]. Kyev: Publisher of the Ukrainian Phytosociological Center.
- Tsuladze, A.M., 2003. *Politicheskaya mifologiya* [Political mythology]. Moscow: Eksmo.

© Печеранський І., 2018

© Васкул Х., 2018

Стаття надійшла до редакції 1.10.2018

УДК 7.097:654.197

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151788

Наталія Цімох,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6147-3341>

доцент кафедри тележурналістики

та майстерності актора,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

заслужений працівник культури України,

Київ, Україна

e-mail: tsimoh.n@gmail.com

Анастасія Сорока,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9883-1686>

магістрант кафедри тележурналістики

та майстерності актора,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: belobokaa19@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ПРИЙОМІВ ІНФОТЕЙНМЕНТУ

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей витоків, історичної еволюції сучасних тенденцій у розвитку інфотейнменту. Для досягнення вказаної мети доречним видається проаналізувати літературу та джерела, пов'язані з появою поняття «інфотейнмент». Також автори ставили на меті проаналізувати класифікацію прийомів інфотейнменту та виявити зовнішні і внутрішні зв'язки між ними, дослідити застосування прийомів інфотейнменту та охарактеризувати перспективи їх розвитку на українському телебаченні. **Методологія дослідження.** Запропонована публікація передбачає використання певного комплексу методів дослідження. Бібліографічно-описовий метод дав змогу зрозуміти, наскільки інфотейнмент є дослідженим й актуальним явищем сьогодення. Метод спостереження дав можливість виявити передумови появи інфотейнменту та процес його становлення й розвитку. За допомогою аналітичного методу висвітлено характеристику сучасного етапу функціонування інформаційно-публіцистичного сегменту на українському телебаченні.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше детально проаналізовано особливості реалізації інфотейнменту на сучасному українському інформаційно-публіцистичному телебаченні, здійснено структурний аналіз ознак, проявів і прийомів інфотейнменту, теоретично обґрунтовано процес трансформації інформаційно-аналітичного сегменту ТБ в інформаційно-публіцистичний. **Висновки.** В процесі дослідження було виявлено причини, які сприяли появі та становленню особливостей прийомів інфотейнменту. На основі розгляду історіографії та джерельної бази було з'ясовано, що проблема інфотейнменту в Україні є малодослідженою й досі комплексно не розглядалася. Аналіз даної теми дає можливість стверджувати, що інфотейнмент – спосіб подачі новин в розважальній формі, який досягається за допомогою різних прийомів. Цей аспект є корисним для кожного журналіста, оскільки

використання спеціальних технологій дає можливість впливати не на розум, а на емоційний стан глядача.

Ключові слова: *інфотейнмент, прийоми, українське телебачення, зображально-виражальні засоби.*

Наталья Цимох, доцент кафедри тележурналістики і акторського мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, заслужений працівник культури України, Київ, Україна

Анастасія Сорока, магістрант кафедри тележурналістики і акторського мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Особенности приемов инфотейнмента

Цель исследования состоит в определении особенности истоков, исторической эволюции современных тенденций в развитии инфотейнмента. Для достижения указанной цели необходимым кажется проанализировать литературу и источники, связанные с появлением понятия «инфотейнмент». Проанализировать классификацию приемов инфотейнмента и определить внешние и внутренние связи между ними. Также авторы ставили цель исследовать применение приемов инфотейнмента, и охарактеризовать перспективы их развития на украинском телевидении.

Методология исследования. Предложенная публикация предусматривает использование определенного комплекса методов исследования. Библиографический-описательный метод позволил понять, насколько инфотейнмент исследован и есть актуальным явлением современности. Метод наблюдения сформировал источники появления инфотейнмента и процесс его становления и развития. С помощью аналитического метода охарактеризован современный этап функционирования информационно-публицистического сегмента на украинском телевидении. **Научная новизна** полученных результатов заключается в том, что впервые подробно проанализированы особенности реализации инфотейнмента на современном украинском информационно-публицистическом телевидении, осуществлено структурный анализ признаков, проявлений и приемов инфотейнмента, теоретически обосновано процесс трансформации информационно-аналитического сегмента ТВ в информационно-публицистический. **Выводы.** В процессе исследования выяснены причины, которые способствовали появлению и становлению особенностей приемов инфотейнмента. На основе рассмотрения историографии и источниковой базы выяснилось, что проблема инфотейнмента в Украине является малоисследованной до сих пор комплексно не рассматривалась. Анализ данной темы дает возможность утверждать, что инфотейнмент – способ подачи новостей в развлекательной форме, который достигается с помощью различных приемов. Этот аспект является полезным для каждого журналиста, поскольку использование специальных технологий позволяет воздействовать не на разум, а эмоциональное состояние зрителя.

Ключевые слова: *инфотейнмент, приемы, украинское телевидение, изобразительно-выразительные средства.*

Nataliia Tsimokh, Associate Professor of the Department of Television Journalism and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Worker of Culture in Ukraine, Kyiv, Ukraine

Anastasiia Soroka, Master Student, Department of Journalism and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Features of receptions infotehnament

Purpose of the study is to find out the features of the origins, historical evolution of modern trends in the development of infotainment. Analyze literature and sources related to the

emergence of the concept of "infotainment". Analyze the classification of infotainment techniques and identify the external and internal links between them. Explore the use of infotechnology techniques, and to describe the prospects for their development on Ukrainian television. **Research methodology.** The proposed publication implies the use of a specific set of research methods. The bibliographic descriptive method made it possible to understand how infotainment is an investigated and actual phenomenon of the present. The method of observation made it possible to identify the preconditions for the emergence of infotainment and the process of its formation and development. Using the analytical method, the characteristics of the modern stage of the functioning of the informational and journalistic segment on the Ukrainian television are highlighted. **Scientific novelty** the obtained results is that for the first time the details of the implementation of infotainment on the modern Ukrainian informational and journalistic television have been analyzed in detail, the structure analysis of signs, manifestations and techniques of infotainment has been carried out, the process of transformation of the information-analytical segment of TV into informational and journalistic is theoretically substantiated. **Conclusions.** In the course of the study, there were identified causes that contributed to the emergence and development of features of infotainment techniques. On the basis of consideration of historiography and source base, it was found that the problem of infotainment in Ukraine is poorly understood and has not yet been fully addressed. Analysis of this topic makes it possible to argue that infotainment – a way to feed news in an entertaining form, which is achieved through various techniques. This aspect is useful for every journalist, since the use of special technologies makes it possible to influence not the mind but the emotional state of the viewer.

Key words: *infotainment, receptions, Ukrainian television, figurative-expressive means.*

Мета дослідження. Автори статті намагаються з'ясувати особливості витоків та простежити історичну еволюцію сучасних тенденцій у розвитку інфотейнменту. Для досягнення цього завдання був проаналізований пласт вузькоспеціальної літератури та джерел, пов'язаних з появою поняття «інфотейнмент». Також слід проаналізувати класифікацію прийомів інфотейнменту та виявити зовнішні і внутрішні зв'язки між ними, дослідити застосування прийомів інфотейнменту та охарактеризувати перспективи їх розвитку на українському телебаченні.

Постановка проблеми. Інфотейнмент, як явище відносно молоде на світовому телебаченні, в більшій мірі співвідноситься з поняттям «формат», так як має на увазі наявність певної методики подачі інформації. Дана методика формується на базі стилістичних прийомів, характерних саме для інфотейнменту. А. Г. Качкаєва (2010, с.50-56) зазначає, що «якщо все-таки залишити «формат» – індустрії, якій в його категоріях легше домовлятися всередині себе і з зовнішнім, міжнародним середовищем, а жанр зберегти для вічності, то протиріччя практично зникають». «Формат» являє собою спосіб «конвеєрного» виробництва телевізійного продукту, він має на увазі деяку його шаблонність, проте описана і чітка методика виробництва дозволяє оперативно формувати контент заданої якості для певної аудиторії. На користь віднесення інфотейнменту саме до «формату» висловлюється і С. К. Степаняк (2006, с.42-43). Феномен інфотейнменту залишається не до кінця вивченим дослідниками журналістики. З цієї причини творцям телепрограм не завжди вдається успішно і ефективно скористатися всіма прийомами даного методу подачі інформації. Тому було прийнято рішення про необхідність удосконалити

подальші дослідження прийомів інфотейнменту, їх використання на сучасному новинному телебаченні, виявити результативність даних засобів та дослідити вплив розглянутого нами феномена на аудиторію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перший розгорнутий аналіз явища «Інфотейнмент» відноситься до кінця минулого століття (Нік Постман «Розважаючись до смерті» (Amusing ourselves to death. New York, 1985); Майкл Д. Мюррей «Енциклопедія теленовин» (Encyclopedia of television news) (1985, с.42).

У книзі Н. Постмана «Розважаючись до смерті» інфотейнмент постає не просто як спосіб передачі навколишньої дійсності, але як відображення певного світогляду через мас-медіа.

Відзначимо, що у поняття «інфотейнмент» немає точного наукового визначення. Протягом 1990-х рр. теоретики мас-медіа активно вивчали вказаний феномен. Кожен дослідник розробляв власну, вузьку інтерпретацію цього явища в залежності від своєї сфери дослідження.

Термін «інфотейнмент» з'явився в роботах вітчизняних дослідників в кінці 1990 – початку 2000 рр. Перше визначення цього явища було опубліковано в російсько-англійському вокабулярі Л. М. Землянова (1999, с.167): інфотейнмент «висловлює прагнення продюсерів подавати новини в формі розважальних передач або з відтінком розважальності». Відзначимо, що спочатку метод інфотейнменту сприймався як негативне явище, яке веде до занепаду освіченості аудиторії. Наприклад, такі дослідники, як В. Л. Цвік, Б. Н. Лозовський, Л. Мікос (2000, с.116), вважають, що через використання методу інфотейнменту всі сфери життя перетворюються в придатак шоу-бізнесу і не передають істинної суті події або явища. Ця традиція бере початок ще в медіакритиці Н. Постмана. Однак останнім часом можна зустріти думку, що інфотейнмент – це, в першу чергу, форма, в яку огортається інформація, щоб полегшити її розуміння для максимально великої кількості адресатів, як того вимагає розвиток ЗМІ.

Виклад основного матеріалу. Наше знайомство з теоретичною літературою виявило той факт, що існує безліч різних прийомів інфотейнменту, але чітко регламентованої, єдиної класифікації цих прийомів, що зустрічаються на телебаченні, немає.

На наш погляд, всі прийоми інфотейнменту, використовувані в інформаційних програмах можна розділити на наступні групи:

1. Структурно-композиційні – прийоми, за допомогою з яких сюжет виходить цікавим і креативним, спосіб вираження задуму автора;

2. Змістовні – позначають тему для сюжету, його місце в випуску, спосіб інтерпретації інформації;

3. Мовні – включають в себе використання різноманітних синтаксичних і лексичних прийомів виразності: тропів, фігур, мовної гри. Також до цієї групи нам здається доцільним включити і невербальні елементи: міміку, жестикуляцію, інтонацію і тембр мови журналістів. На наш погляд, лексичні та паралінгвістичні прийоми правильніше розглядати як єдине ціле, так як невербальні елементи, що використовуються в процесі передачі смислової інформації разом з вербальними засобами, і, отже, ці елементи є ланками єдиного акту передачі мовного повідомлення.

Розглянемо більш докладно кожен групу прийомів інфотейнменту.

До основних структурно-композиційних прийомів ми віднесемо наступне: музичне та візуальне оформлення, а також художній монтаж, лайфи і люфти, тобто ті засоби, які надають відео сюжету виразність.

Для інфотейнменту використання музичних заставок і композицій є дуже важливим і популярним прийомом. Сама по собі музика не несе смислового навантаження, але сприяє комплексному сприйняттю інформації. П. А. Гагаріна вважає, що музику в телеэфірі використовують для підтримки контакту з аудиторією, а саме для:

- «підігрівання» глядацького інтересу;
- розстановки смислових акцентів;
- створення емоційної атмосфери;
- передачі ефекту присутності (особливо часто застосовується в прямому ефірі, в репортажах).

Звичайно, так само варто відзначити і музичні заставки, які виконують організуючу функцію і є «обличчям» кожної телепрограми (Гагаріна, 2010, с.32-34).

Візуальне оформлення – це спосіб наочного зображення інформації, яку кореспонденти і ведучі підносять глядачам. Телеканали використовують прийоми візуалізації, перш за все для того, щоб інформація виглядала більш доступною, зручною і гранично зрозумілою кожному глядачеві.

До цієї категорії ми відносимо наступні елементи візуального оформлення в новинних випусках:

1. Інфографіка – використовується для наочної демонстрації чисел, статистичних відомостей у вигляді діаграм, графіків і т.п. Застосовується для того, щоб цифрові дані легше сприймалися і засвоювалися глядачем;

2. Фотографії, схеми, карти і скріншоти, комп'ютерна анімація – часто використовуються журналістами в якості відеоряду для закадрового тексту. У час стрімкого розвитку комп'ютерних технологій демонстрація скріншотів (точних зображень на моніторі комп'ютера) з соціальних мереж політичних діячів та інших відомих особистостей особливо викликає інтерес і довіру сучасного глядача.

Для програм в стилі інфотейнмент візуальне оформлення дуже важливе, так як це «легкий» спосіб представлення самих різних відомостей, який допомагає навіть складні або нудні для сприйняття на слух дані зробити більш простими і зрозумілими, що сприяє швидкому засвоєнню інформації аудиторією.

«Монтаж» в перекладі з французької означає «складання, конструювання». За допомогою монтажу журналіст може створювати абсолютно різні за змістом інформаційні блоки. Як засіб виразності монтаж використовується для того, «щоб викликати у глядача відповідні емоції, включити ланцюг асоціацій, захопити темпом і ритмом дії» (Познин, 2004, с.16-18).

Ми виділили основні прийоми художнього монтажу, які активно застосовуються при створенні телепередач в стилі інфотейнмент:

1. Різні відеовставки – даний прийом включає в себе використання відео з архівів, художніх і документальних фільмів, відеокліпів, а також аматорські відео з «місця подій»;

2. Прийом зміни плану – найчастіше використовується для передачі емоцій і почуттів героїв програми, або для акцентування уваги на конкретних деталях;

3. Прийом асоціативного зв'язку – має на увазі використання «Аналогій і контрастів, подібностей і відмінностей, які дають можливість активного емоційного впливу на глядача, створення надзвичайних ефектів, що впливають на глядацьку увагу. Багато матеріалу для аналогій і контрастів дають кадри природних явищ або тварин, які надають матеріалу метафоричне звучання» (Познин, 2004, с.16-18);

4. Прийом рефрену – являє собою неодноразове повторення будь-якої деталі. Тим самим демонструється її важливість в контексті сюжету і акцентується надмірною глядацькою увагою на визначених символах.

Багато медіадослідників вважають, що глядач хоче бачити реальне життя без прикрас. Н. В. Зверева (2008, с.200) пише з цього приводу: «Глядачеві не потрібні журналістські коментарі. Особливо цікаво йому як би підглядати за людьми, які опинилися в складній ситуації: як вони реагують на проблему, плачуть або, навпаки, замикаються в собі» Для того, щоб показати глядачам життя таким, яким воно є, кореспонденти використовують в своїх сюжетах лайфи і люфти – прийоми, які прийшли в новинну журналістику з документалістики. «Лайф – це жива картинка з живим звуком і коментарем, що має принципове смислове значення» – таке визначення дає Н. В. Зверева (2008, с.196-203) одному з яскравих елементів інфотейнменту.

Змістовні прийоми позначають причину вибору тематичного спектра, способів трактування подій кореспондентом, а також способи подачі інформації. До цієї групи прийомів відноситься: тема як ядро змісту, сенсаційність, виступ журналіста як актора.

До тематичних прийомів відносяться і трешеві елементи, які прийшли в інформаційне мовлення з документалістики. Ми відзначаємо, що треш-естетика може проявлятися і на структурно-композиційному рівні, але в нашому дослідженні треш на рівні теми представляє більший інтерес.

Трешем в кіно називали неякісний, поганий фільм з низьким бюджетом. Вперше треш стали використовувати в ЗМІ на початку 19 століття. Треш (trash) – в перекладі з англійської мови «дурниця», «погань», «смітник». «Колись цим розмовним словом, в тому, числі обзивали бульварну пресу типу «New York sun», яка ще в 1833 році спеціалізувалася на описі життя злодіїв, повій, насильстві і вже тоді викликала страшний гнів громадськості» (Postman, 1985, с.78).

У 20 столітті поняття «треш» увійшло в побут видавців, стало означати певний тип масової літератури, який характеризувався великою кількістю штампів, банальних ідей і неоригінальних сюжетних ліній.

На телебачення треш прийшов з США. У 1985 р американські журналісти розробили так звану «філософію» трешу: робити події реального життя якомога більш драматичними й цікавими (Postman, 1985, с.189).

Серед головних характеристик телевізійного треш-продукту дослідники виділяють наступні:

– зміст визначає культура повсякденності. Реальність досліджується не в рамках системи «людина – буття», а в рамках системи «людина – побут». При

цьому не важливо, хто є документальним героєм – знаменитість, обиватель або історична особистість;

- звернення до тілесного, до проблем і потреб «низу»;
- домінанта естетики потворного;

– в основному в ефір потрапляють матеріали, що відповідають принципам сенсаційності та екстремальності, патології і збоченості.

Коротко про треш в журналістиці можна сказати, що програми такого типу апелюють такими темами як смерть, насильство, жорстокість, катастрофи, приватне і сексуальне життя. Річард Харріс (2002, с.101) пише, що «така шокуюча інформація допомагає тимчасово позбутися глядачеві від почуття страху і невизначеності», «відбувається свого роду психотерапевтична десенситизація, тобто зниження чутливості до факторів, що породжує страх».

Сенсаційність – найважливіша характеристика стилю інфотейнмент. Під сенсацією мається на увазі ексклюзивна, інтригуюча інформація, яка часто буває і шокуючою. Л.А. Васильєва (2003, с.97) пише, що «Сенсаційність присутня в будь-якій, самій повсякденній темі. Сенсаційна новина повинна бути винятковою, описувати виняткові факти». Слід зазначити і «брудні» сенсації, які частіше всього можна побачити в трешевих програмах.

Дослідники пишуть, що найбільшою популярністю серед аудиторії користуються сюжети, яким притаманний наліт (Васильєва, 2003, с.124):

- сенсаційності, яка визначається факторами несподіванки (катастрофи, стихійні лиха, сенсації в політиці і спорті), незвичайності;
- парадоксальності.

Щодо виконання журналістом функції актора, то в цьому сенсі стиль інфотейнмент має на увазі багаторазове збільшення ролі і значущості кореспондента. Дуже часто можна спостерігати, як журналіст стає безпосереднім учасником подій, що відбуваються, тим самим налагоджуючи контакт з аудиторією, культивуючи відчуття присутності. Нерідко на екрані можна побачити «героїзацію» репортера, в очах глядачів він постає як позитивний персонаж з відповідними якостями. Він працює на місці подій, проводить власне розслідування, розмовляє зі свідками, робить висновки і представляє аудиторії повну картину подій, яка може викликати резонанс в суспільстві. Таким чином, журналіст виконує етично важливу місію, долаючи безліч труднощів і небезпек на своєму шляху.

В якості складової прийому «журналіст як актор» розглядається і стендап. Стендап (англ. Stand-up – виконаний стоячи) – монолог репортера в кадрі на місці події, є постановочним епізодом при зйомці (Новикова, 2008, с.23). Стендап – це авторський підпис під репортажем, але поява репортера в кадрі має бути чимось обґрунтовано: немає відеоряду для ілюстрації розповіді. Це може статися, якщо немає можливості відзняти необхідний матеріал, так як зйомка не дозволена; необхідно логічно перейти від однієї частини матеріалу до іншої. Дозволяє розбити репортаж на смислові частини; кореспондент в незвичайній обстановці; журналіст робить акцент на який-небудь предмет у кадрі (Новикова, 2008, с.31).

До мовних прийомів групи відносяться засоби мовної виразності, які

в телевізійній практиці активно використовують журналісти. Нижче розглянемо мовні прийоми, які найчастіше зустрічаються, які властиві стилю інфотейнмент: мовну гру, експресивність, іронію, саспенс і драматизацію.

Мовна гра – це «специфічне вживання мовних одиниць». У науку термін ввела О. Ф. Майдунова. Інші медіадослідники пишуть, що це «явище, коли той, що говорить «грає» з формою мови, коли вільне ставлення до форми мови отримує естетичне завдання, нехай навіть саме скромне» (Майдунова, 2011, с.23). До мовної гри відносяться різні жарти, каламбури. На сучасному телебаченні мовна гра – одна з найбільш поширених виразних засобів.

Е. М. Драгун (2015, с.131) вважає, що мовна гра «сприяє більш успішному прояву дотепності журналіста, що підвищує його авторитет в очах аудиторії».

Експресивність – емоційно забарвлює мову кореспондента, допомагає висловити емоції. Вживання емоційно забарвлених одиниць сприяє реалізації комунікативної функції мови.

Іронія є прийомом експресії, але, вважається, що даний засіб варто виділити як окремий елемент, так як він являє собою потужне «знаряддя» для залучення глядацької уваги.

Саспенс (англ. Suspense – занепокоєння, тривога очікування): як пояснює енциклопедичний словник, цей термін означає «сюжетну напругу». Визначення прийшло з кінематографа. У тележурналістиці саспенс також є ефект напруженого очікування. Прийом саспенсу найчастіше використовується в анонсі сюжетів або нових «поворотів» в обговоренні в різних телепередачах розважального характеру. Саспенс застосовується для створення інтриги з метою підтримання глядацького інтересу і для того, щоб змусити додивитися програму до кінця, щоб дізнатися всі подробиці.

Драматизація – «фундаментальна властивість телевізійного тексту, яка проявляється як в випадково, так і навмисному наповненні образів змістом, безпосередньо не закладеному в дійсності» (Драгун, 2015, с.84). Слід відзначити, що драматизація може проявлятися і на змістовному, і на структурно-композиційному рівнях. Основна функція драматизації – викликати у глядача широкий діапазон емоцій типу співпереживання, жалю, співчуття.

Висновки. Прийоми інфотейнменту в інформаційних програмах є системою, що включає в себе як структурно-композиційні (використання фрагментів з фільмів, кадрів з архіву, мелодій, комп'ютерної графіки та анімації, різні прийоми художнього монтажу, лайфи тощо), змістовні («тема як ядро змісту», сенсаційність, «журналіст як актор»), так і мовні прийоми (мовна гра, експресивність, іронія, саспенс, драматизація). Дані елементи забезпечують динамічність і креативність сюжетів, емоційно впливають на аудиторію, тим самим привертаючи увагу глядачів і виводячи їх з фонового перегляду. Всі групи прийомів насичують інформацію засобами виразності, володіючи творчим, розважальним потенціалом, покликані збагачувати інформацію виразними засобами. Але в той же час слід зазначити, що активне впровадження прийомів інфотейнменту в інформаційне мовлення знижує роль інформаційної складової телевізійного продукту.

Список посилань

- Васильева, Л.А., 2003. *Делаем новости!*. Москва: Аспект Пресс.
- Васильева, Т.В., Осинский, В.Г. и Петров, Г.Н. 2003. *Радиотелевизионная журналистика в системе профессиональных координат*. Ч. 2. Санкт Петербург.
- Гагарина, П.А., 2010. *Приемы звукового оформления телепередач*. [онлайн] Доступно: <http://jour.vsu.ru/edition/journals/accents/2010/accents_1-2_2010.pdf> [Дата обращения 21 сентября 2018]
- Драгун, Е.М., 2015. *Инфотейнмент как явление современной медиакультуры*. Кандидат наук. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
- Зверева, Н.В., 2008. *Школа регионального журналиста*. Москва: Аспект Пресс.
- Землянова, Л.М., 1999. *Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества*: толковый словарь терминов и концепций. Москва.
- Земская, Е.А., Китайгородская, М.А. и Розанова, Н.Н., 1983. Языковая игра. В: *Русская разговорная речь*. Москва.
- Качкаева, А.Г., 2010. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации. *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*, 10 (44), с.50.
- Майдурова, О.Ф., 2011. *Информационные жанры в региональных новостных телепрограммах: актуальные тенденции*. Санкт Петербург, с.23.
- Новикова, А.А., 2008. *Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия*. Москва.
- Познин, В.Ф., 2004. *Основы монтажа изображения*. Санкт Петербург.
- Степанян, С.К., 2006. Формат телепрограммы как рыночный товар. *Журналистика и медиарынок*, 4, с.42-43.
- Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2018. [online] Доступно: <<http://stylistics.academic.ru/271>> [Дата обращения 15 июля 2018]
- Харрис, Р., 2002. *Психология массовых коммуникаций*. Санкт Петербург: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК.
- Цвик, В.Л., 2000. *Введение в журналистику*. 2-ге изд. Москва: Изд-во МНЭПУ.
- Postman, N., 1985. *Amusing Ourselves to Death*.

References

- Vasil'eva, L.A., 2003. *Delaem novosti!* [We do the news]. Moscow: Aspekt Press.
- Vasil'eva, T.V., Osinskiy, V.G. and Petrov, G.N., 2003. *Radyotelevyzyonnaia zhurnalystyka v systeme profesionalnykh koordynat* [Radio and television journalism in the system of professional coordinates], 2. Sankt Peterburh.
- Gagarina, P.A., 2010. *Priemy zvukovogo oformleniya teleperadach* [Receptions of the sound recording of the telegraph service], [online] Available at: <http://jour.vsu.ru/edition/journals/accents/2010/accents_1-2_2010.pdf> [Accessed 21 September 2018].
- Dragun, E.M., 2015. *Infoteynment kak yavlenie sovremennoy mediakul'tury*. [Infocommunity as a phenomenon of modern media culture]. D.Ed. Moscow State University named after MV. Lomonosov
- Zvereva, N.V., 2008. *Shkola regional'nogo zhurnalista* [School of Regional Journalist]. Moscow.

- Zemlyanova, L.M., 1999. *Zarubezhnaya kommunikativistika v preddverii informatsionnogo obshchestva*. Tolkovyy slovar' terminov i kontseptsiy [Foreign communication science ahead of the information society: an intelligent dictionary of terms and concepts]. Moscow.
- Zemskaya E.A., Kitaygorodskaya, M.A. and Rozanova, N.N., 1983. Yazykovaya igra [Language game]. In: *Russkaya razgovornaya rech'*. Moscow.
- Kachkaeva, A.G., 2010. Zhanry i formaty sovremennogo televideniya. Po-sledstviya transformatsii [Genres and formats of modern television. Consequences of transformation]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 10 (44), p.50.
- Maydurova, O.F., 2011. *Informatsionnye zhanry v regional'nykh novostnykh teleprogrammakh: aktual'nye tendentsii* [Information genres in regional news broadcasts: topical trends]. Sankt Peterburh.
- Novikova, A.A., 2008. *Sovremennye televizionnye zrelishcha: istoki, formy i metody vozdeystviya* [Modern TV shows: sources, forms and methods of exposure]. Moscow.
- Poznin, V.F., 2004. *Osnovy montazha izobrazheniya* [Basics of image mounting]. Sankt Peterburh.
- Stepanyan, S.K., 2006. Format teleprogrammy kak rynochnyy tovar [TV program format as a market product]. *Zhurnalystyka y medyarynok*, 4, pp.42-43.
- Stilisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar' russkogo yazyka, 2018. [online] Available at: <<http://stylistics.academic.ru/271>> [Accessed 21 July 2018].
- Kharris, R., 2002. *Psikhologiya massovykh kommunikatsiy* [Psychology of mass communications]. Sankt Peterburh: PRAYM-EVROZNAK.
- Tsvik, V.L., 2000. *Vvedenie v zhurnalistiku* [Introduction to journalism]. 2nd edn. Moscow: MNEPU.
- Postman, N., 1985. *Amusing Ourselves to Death*.

© Цімох Н., 2018

© Сорока А., 2018

Стаття надійшла до редакції 15.10.2018

**РЕЖИСУРА
ТА ЗВУКОРЕЖИСУРА
ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

**РЕЖИССУРА
И ЗВУКОРЕЖИССУРА
ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

**DIRECTION
AND SOUND DIRECTION
ON TELEVISION**

УДК 791+792]:004

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151802

Олена Левченко,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0739-9777>

доктор філософських наук,

старший науковий співробітник,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: levch@bigmir.net

ЗМІНА ПАРАДИГМИ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ У СИТУАЦІЇ ЕКСПАНСІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Мета дослідження – простежити вплив сучасних цифрових технологій на формування нових мистецьких форм, які походять як від театральних, так і від кіномистецтва, а також показати їхню типологічну спорідненість між собою і з тим, що сьогодні визначається як аудіовізуальні мистецтва. **Методологію дослідження** складають історична та типологічна систематизація, а також аналіз явищ сучасного мистецтва, які розширюють поняття аудіовізуальних мистецтв. **Новизна дослідження** полягає в тому, що вперше досліджуються народжені новими технологіями жанри у контексті, який знімає поділ на «живі» та технічно опосередковані мистецтва, що відкриває можливість сучасного осмислення природи та сутності аудіовізуальних мистецтв. **Висновки.** Простеживши основні етапи адаптації кінематографічних та цифрових технологій до сценічного мистецтва, а також вказавши на тенденції «розширеного кіно», доходимо висновку, що у своїх окремих виявах твори театральних та кіно- походження стають практично нерозрізнюваними, об'єднуючись одним умовним жанром медіа-перформанс. Будучи за суттю високо технологічним і оперуючи звуко-зоровими образами, формально цей жанр не належить до аудіовізуальних мистецтв. На сучасному етапі розвитку цифрових технологій це змушує поставити під запитання сутнісну цінність певних формальних ознак аудіовізуальних творів, зокрема таких як чітка фіксованість і незмінна відтворюваність.

Ключові слова: *аудіовізуальні мистецтва, розширене кіно, медіа-перформанс, віртуальна реальність, звуко-зорові образи.*

Олена Левченко, доктор філософських наук, старший науковий співробітник, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Изменение парадигмы аудиовизуальных искусств в ситуации экспансии цифровых технологий

Цель исследования – проследить влияние современных цифровых технологий на формирование новых художественных форм, которые происходят как от театрального, так и от кино искусства, а также показать их типологическое родство и между собой, и с тем, что сегодня определяется как аудиовизуальные искусства. **Методологию исследования** составляют историческая и типологическая систематизация, а также анализ явлений современного искусства, которые расширяют понятие аудиовизуальных искусств. **Новизна исследования** заключается в том, что впервые исследуются рожденные новыми технологиями жанры в контексте, который снимает разделение на «живые» и технически опосредованные искусства, открывает возможность

современного осмысления и сущности аудиовизуальных искусств. **Выводы.** Проследив основные этапы адаптации кинематографических и цифровых технологий к сценическому искусству, а также рассмотрев тенденции «расширенного кино», приходим к выводу, что в своих отдельных проявлениях произведения театрального и кино происхождения становятся практически неразличимы, объединяясь одним условным жанром медиа-перформанс. Будучи по сути высоко технологичным и оперируя звуко- зрительными образами, формально этот жанр не относится к аудиовизуальным искусствам. На современном этапе развития цифровых технологий это заставляет поставить под вопрос сущностную ценность определенных формальных признаков аудиовизуальных произведений, в частности таких как четкая фиксированность и неизменная воспроизводимость.

Ключевые слова: аудиовизуальные искусства, расширенное кино, медиа-перформанс, виртуальная реальность, звуко-зрительные образы.

Olena Levchenko, Doctor of Philosophy, Senior Researcher, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

A paradigm of audiovisual arts shift in the situation of expansion of digital technologies

The purpose of the study is to trace the impact of modern digital technologies on the formation of new forms of art that originated from the theatrical and the cinematic arts, as well as to show their typological affinity with audiovisual art. **The research methodology** consists of historical and typological systematization, as well as an analysis of the phenomena of modern art, which extend the concept of audiovisual arts. **Scientific novelty.** For the first time, affected by digital technologies genres are explored in a context that removes the division of "live" and technically mediated art, thus it opens up the possibility of contemporary understanding of the nature and essence of audiovisual arts. **Conclusions.** Having traced the main stages of the adaptation of cinematic and digital technologies to the performing arts, as well as considering the trends of "extended cinema", we conclude that the works of theatrical and film origins become practically indistinguishable, uniting into one conditional genre of digital performances. Being essentially highly technological and operating with sound-visual images, this genre formally does not belong to audiovisual arts. In the current context of the development of digital technologies, this makes it questionable the essential value of certain formal features of audiovisual works, such as fixedness and unchanging reproducibility.

Key words: audiovisual art, extended cinema, digital performance, virtual reality, sound-visual images.

Постановка проблеми. Поняття аудіовізуальних мистецтв, яке склалося на пострадянських територіях, чітко відділяє їх від інших видів мистецтва, які оперують звуковими і зоровими образами, за ознакою технічної опосередкованості, і, що логічно з цієї точки зору, чіткої фіксованості й незмінюваності. Однак, з одного боку, розширення технологічних можливостей та адаптація цифрових технологій раніше суто «живими» видами мистецтва, а з іншого – прагнення традиційних екранних мистецтв вийти за межі екрану, змушують до нового осмислення поняття аудіовізуальних мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогоднішній день аудіовізуальні твори і проблеми, які виникають у зв'язку з їхньою специфічною природою досліджуються у нас переважно фахівцями-юристами як об'єкти

авторського права. Мистецтвознавчі дослідження працюють більше з поняттями «екранне мистецтво», «мультимедіа» та ін. Ніна Дворко (2004) у своєму ґрунтовному дослідженні мультимедіа вписує в систему аудіовізуальної комунікації дуже обережно, вживаючи термін «аудіовізуальне мистецтво». Ретельними науковими дослідженнями аудіовізуального мистецтва на вітчизняних теренах є роботи Оксани Ландяк (2015, 2017). Дослідниця намагається встановити місце самого концепту аудіовізуальне мистецтво у сучасному українському мистецтвознавстві. Вона порівнює значення цього концепту на пострадянських та на західних теренах, вказуючи на певні розбіжності. Варто зауважити, що західне мистецтвознавство більш активно послуговується цим терміном. Існує навіть спеціальний термін аудіовізіологія, під яким Дітер Данельс і Сандра Науманн (2015) публікують збірники статей, присвячені проблемі аудіовізуальних мистецтв та технологій. Сандра Паулетто (2004) так само нерозривно розглядаючи мистецтво та технології окреслює аудіовізуальний дискурс в цифрових технологіях. Окремо варто згадати проголошену в Україні на конференції в НЦТМ ім. Леся Курбаса доповідь французької дослідниці Беатріс Пікон-Вален (2010) «Відеоапаратура в театрі: історія і актуальність», де було поставлено проблему сучасного виходу театру за традиційні межі завдяки цифровим технологіям.

Мета дослідження – простежити вплив сучасних цифрових технологій на формування нових мистецьких форм, які походять як від театрального, так і від кіно- мистецтва, а також показати їхню типологічну спорідненість між собою і з тим, що сьогодні визначається як аудіовізуальні мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до самого поняття аудіовізуальні мистецтва, одразу зауважимо, що матимемо на увазі те його трактування, яке склалося на пострадянських територіях. Воно не має усталеного визначення, але базується на чіткому визначенні того, що є аудіовізуальним твором, сформульованому в Законі України «Про авторське право і суміжні права» (Розд. I, ст. 1): «Аудіовізуальний твір – твір, що фіксується на певному матеріальному носії (кіноплівці, магнітній плівці чи магнітному диску, компакт-диску тощо) у вигляді серії послідовних кадрів (зображень) чи аналогових або дискретних сигналів, які відображають (закодовують) рухомі зображення (як із звуковим супроводом, так і без нього), і сприйняття якого є можливим виключно за допомогою того чи іншого виду екрана (кіноекрана, телевізійного екрана тощо), на якому рухомі зображення візуально відображаються за допомогою певних технічних засобів».

І в принципі так склалося, що тонкощі аудіовізуальних творів і проблем, які виникають у зв'язку з їхньою специфічною природою досліджуються у нас переважно фахівцями-юристами як об'єкти авторського права. Однак тенденції, які спостерігаються впродовж останніх десятиліть свідчать, що сучасний розвиток цифрових технологій різко перебудовує взаємини віртуальної та фізичної реальності, розмиває і робить несуттєвими такі раніше очевидні кордони між суто технологічними аудіовізуальними творами та творами мистецтва з фізичною присутністю людей. Така можливість несподіваного синергійного поєднання виконавських мистецтв, що мають золотий багаж тисячолітнього досвіду, та сучасного технологічного мислення і цифрових

технологій дає новий поштовх і нову енергію традиційним виконавським мистецтвам, а також насичує смисловим, жанровим, пошуковим змістом потенціал цифрового мистецтва.

Про це яскраво свідчать такі відносно нові жанри, як медіа-перформанс (digital performance у західній термінології) та розширене кіно (expanded cinema).

Поставлені поряд медіа-перформанс та розширене кіно демонструють радикальний пошук зміни стосунків мистецтва та реальності.

Традиційно аудіовізуальне мистецтво прямо пов'язується з екранним мистецтвом. Сам екран у цьому випадку виступає «гарантом» технологічної зафіксованості серії зображень, які, до речі, можуть і не супроводжуватися звуком. Іншими словами, акцент робиться на самому засобі і способі відтворення. Якщо екран здатен відтворювати зображення і звук, то будь-який твір на екрані з рухомими зображеннями вже є аудіовізуальним мистецтвом.

Варто зауважити, що в роботах західних дослідників переважає інший підхід, а саме – проблема поєднання зорових і слухових образів, причому не тільки у технологічну епоху, а впродовж історії, як єдиний живий процес. В серії “See this sound: Audiovisuology” Дітер Даніельс (2015, с.5), пропонує нову дисципліну – аудіовізіологію, предметне поле якої заявляється якнайширше: «від античності до сьогодення, від Піфагорової теорії універсальної гармонії до музичної візуалізації плагінів для mp3 плеєрів ... Точка відліку – це огляд усіх художніх царин і форм, де про себе заявляють різноманітні види взаємин між зображенням і звуком».

Більше того, автор навіть підкреслює, що виділяє два види всередині аудіовізуальних мистецтв: «аудіовізуальні мистецькі вислови, прив'язані до моменту їхнього виконання і технічні медіа, які здатні фіксувати і відтворювати (Daniels, 2015, с.7). Іншими словами, незалежно від того, «живе» це мистецтво чи технічно опосередковане, саме принцип поєднання зображення і звуку відносить його до категорії аудіовізуального.

Сандра Паулетто в статті «Аудіовізуальний дискурс у цифрових мистецтвах» (2004) заявляє, що її робота досліджує художні системи, які задіюють зображення та звук як рівні елементи, і зосереджується на еволюції аудіовізуального дискурсу в мистецтві та нових технологіях. Її історія аудіовізуального дискурсу також починається з античності, коли люди починали шукати «спільні принципи, які б могли пояснити і підсумувати наш мультисенсорний досвід світу» (Паулетто, 2004). Дослідниця вважає за необхідне підкреслити, що вивчення взаємин між звуком і кольором є частиною потужного процесу пошуків людиною принципів загальної всеохоплюючої гармонії світу.

Так само, як і Даніельс, Паулетто провадить початок цієї історії від Піфагора, який відкрив залежність між музичним звуком та довжиною струни, згадує Арістотеля, який створив теорію кольору, пов'язану зі звучанням.

Як бачимо, поділ на «живе» та технологічне мистецтво в західному науковому аудіовізуальному дискурсі не відіграє тієї основоположної ролі, яку він відіграє в сучасній вітчизняній теорії та практиці.

Окрім того, саме сучасний розвиток цифрових технологій і послаблює цю роль.

Цифрові технології в сучасному світі працюють будь-де, в тому числі й в театрі чи перформансі. Чи означає це «смерть» живого театру, чи це його природна й очікувана еволюція?

Аби відповісти на це запитання, звернімося до класичної історії, а саме до спільної роботи Г. Крега та К. С. Станіславського над постановкою «Гамлета» В. Шекспіра в МХТ. Крег погодився на пропозицію Станіславського протягом року розробити концепцію вистави. Ретельна розробка візуального рішення вимагала ще більш ретельної роботи при перенесенні на сцену. Бракувало надзвичайно легких матеріалів для виготовлення ширм, які мали рухатися і натякати на різні архітектурні форми. А головною проблемою було те, що не вдавалося втілити задуманий Крегом образ світлої сріблястої фігури жінки, яка то виникає, то зникає у яскравій смузі світла, коли Гамлет читає свій монолог «Бути чи не бути». На ескізі гра світла і тіні яка мала передавати вагання Гамлета виглядала чудово, однак в реальності за використання звичайних театральних засобів це виглядало звичайним режисерським трюком, тож від прекрасного задуму образу жінки світлої смерті довелося відмовитися. І з цього приводу Станіславський висловив своє ставлення до тієї відстані, яка існує між легкою і прекрасною уявою режисера та наявними засобами театральних постановок: «Яка примітивна, наївна, безпорадна сценічна техніка! Чому людський розум такий винахідливий там, де йдеться про засоби вбивства однієї людини іншою на війні, чи там, де йдеться про міщанські зручності життя? Чому та сама механіка така груба і примітивна там, де людина прагне задовольнити не тілесні й звірині потреби, а найкращі душевні поривання, які йдуть з найчистіших естетичних глибин душі?» (Станіславський, 1954, с.343).

Грубу театральну бутафорію, на думку режисера, мали б замінити «радіо, електрика і всі можливі промені» (Станіславський, 1954, с.343).

А відтак Станіславський окреслив і своє бачення того, куди має рухатися театр в майбутньому: «Хай швидше прийде той час, коли в порожньому повітряному просторі якісь заново відкриті промені будуть малювати нам привиди мальовничих тонів, комбінації ліній. Хай інші якісь промені освітять тіло людини і нададуть йому неясність обрисів, безтілесність, химерність, яку ми знаємо в думках і без якої нам важко підноситися у височину» (1954, с.343).

Ну що можна зауважити? Цей час прийшов! Цифрові технології, 3D – ті «заново відкриті промені», які за допомогою комп'ютерних програм дозволяють втілити на сцені будь-яку фантазію чи легку мрію художника. Ці технології не є обов'язковим атрибутом сценічного твору, але їхнє використання не переводить цей твір до іншої мистецької категорії, відстоюючи права театру як суто «живого» мистецтва.

Хоча театр може існувати без технічно опосередкованих образів, однак він ніколи не відмовлявся, а завжди прагнув до використання сучасних йому технологічних можливостей. Кінопроекція з'явилася на сцені практично з появою кінематографа. Ервін Піскатор, Бертольд Брехт, Лесь Курбас використовували кіноекран для створення додаткового смислового об'єму, для поглиблення психологічних характеристик героя тощо.

Пізніше у другій половині ХХ ст. не залишилася поза увагою театральних постановників і переваги відео. Побутувало і побутує багато прийомів ведення відеозйомки вистави з паралельною демонстрацією на відеоекранах крупних планів акторів чи невидимих глядачам ракурсів.

Російський дослідник О. Зінцов (2011) класифікував цілі і засоби використання відео в театрі, виділяючи чотири категорії: відео як текст; відео як реаліті-шоу; відео як декорація; відео, що показує крупний план актора.

Розглядаючи відео як текст, автор наводить цікавий приклад вистави «Ліпсінк» Робера Лепаж. Кінематографічний термін, який стосується процесу синхронізації губ однієї людини з голосом іншої при дубляжі, використовується у виставі як у символічному, так і у прямому значенні. Співачка, одна з героїнь вистави, перенесла важку операцію й забула голос батька. Вона показує кадри сімейної хроніки глухій жінці, яке вмє читати по губах, аби потім озвучити цю плівку на студії.

Відео як реаліті-шоу розглядається на творчості Франка Касторфа. Його називають бунтарем і основним провокатором у німецькому театрі. Завдяки відеоекранам він часто перетворює класичні твори мистецтва на реаліті-шоу. Відтак практично завжди невід'ємною частиною його вистав є оператор, який у режимі реального часу слідує за персонажами навіть тоді, коли вони ідуть зі сцени – в коридорах, службових приміщеннях, тощо.

Своєрідним апофеозом такого жанру є вистава Хайнера Гьоббеля «Ераритжаритжака». Актор через п'ятнадцять хвилин після початку вистави надягає верхній одяг і покидає сцену. Оператор піднімається з першого ряду і виходить за ним. Все, що відбувається далі, глядачі бачать на екрані у відеопроєкції. Актор іде вулицею, сідає у мікроавтобус, сходить, підходить до будинку, набравши код, заходить у під'їзд, потім піднімається у квартиру, передивляється пошту, готує вечерю. Сенс такого реаліті Зінцов бачить у «інженерно точному конструюванні простору самотності й роздумів – ідеального середовища для філософського тексту Еліаса Канетті, який весь час звучить. Тобто прийом виходу назовні, розширення простору перевертався, використовувався навпаки, для занурення всередину, досягнення стану зосередженості» (Зінцов, 2011).

Прагнення театру розширити свої межі, вийти назовні, завдяки роботі відеооператора втілюється і у творчості українського режисера Андрія Жолдака, який стажувався в театрі Касторфа. Однак у Жолдака камера, яка йде за актором зі сцени на вулицю, працює не в режимі реального часу. Фактично глядач бачить раніше зафільмовані події. Відтак зняте як реаліті кіно стає органічним продовженням театральної дії.

Використання відео як декорації також часто носить далеко не ілюстративний характер. Зінцов (2011) наводить класичний приклад однієї з найвідоміших вистав в жанрі документального театру німецько-швейцарської групи Ріміні Протокол (Rimini Protocol) «Мнемопарк», де поєднуються можливості використання відео і як декорації і як реаліті-шоу.

У виставі беруть участь пенсіонери, які мають спільне хобі – вони колекціонують моделі залізниць. Під час вистави на сцені на столах

розміщується іграшкова модель Швейцарії з типовими пейзажами, автомобілями, тваринами, промисловими об'єктами. Цією «Швейцарією» біжить маленький паровозик з крихітною відеокамерою, зображення з якої транслюється на великий екран. Побачене дає учасникам привід поговорити про проблеми економіки, мистецтва, тощо. У якийсь момент кожен учасник розповідає свою історію, ділиться спогадами і, як пише дослідник, «провалюється всередину іграшкового пейзажу, який, таким чином, стає простором спогаду. Це приклад дуже дотепного використання нібито типового прикладу, коли живий актор потрапляє у віртуальну декорацію. Завдяки грі з масштабами ефект виходить не тільки комічним, але і парадоксальним» (Зінцов, 2011).

І, нарешті, відео вирішило проблему крупного плану на театральній сцені. Однак, як і будь-який елемент кіно, адаптований сценою, він набув додаткових смислових та естетичних вимірів. Так відома своїми експериментами з крупними планами Кеті Мітчел (театр «Шаубюне») у виставі «Крістіна» за п'єсою Августа Стрінберга «Фрьокен Жюлі» робить ще один кінематографічний хід: головною героїнею стає спостерігач (підглядч) стосунків Жюлі та П'єра кухарка Крістіна. Саме за Крістіною веде спостереження відеокамера. Спочатку вона точно фіксує рухи кухарки. Потім глядач починає помічати, що рухи на сцені трохи не збігаються із зображенням відео. Події збігаються і не збігаються водночас. Усе відбувалося так завдяки тому, що на екран зводилися кадри з різних точок зйомок. Якщо обличчя належало Кристині, то руки знімали з рук ще двох актрис, окрім того, на сцені була ще одна актриса, двійник Кристини. Ірина Решетнікова (2013) вбачає естетичний сенс такого ходу в тому, що перед глядачами «виникав симультанний образ героїні, розкладений по фрагментах, як на середньовічній іконі, із сум цих клейм і народжувалась картина життя Кристини».

Прикладів використання відео в театрі не для додаткової ілюстрації, а для вирішення унікальних художніх завдань десятки, а то і сотні. Однак справжню революцію з експансією цифрових медіа ми спостерігаємо з приходом в театр 3D технологій.

«Ми присутні при народженні нової театральної професії – режисер віртуальної реальності. Він буде працювати над тим, аби створені комп'ютером персонажі на рівні взаємодіяли з живими акторами, а кордон між реальним і уявним світами ставав абсолютно невидимим» (Апресов цит., 2018). Ці слова належать Меді Тайобі, віце-президенту компанії Dassault Systèmes. Компанія, яка з 1981 року займалася розробкою програмного забезпечення в промисловості, ніби вступивши в діалог з мрією Станіславського, вирішила поставити розроблені для більш прагматичних проблем чарівні промені на службу високому мистецтву.

Йдеться про постановку балетного шоу «Містер і місіс Мрія» з прямою Паризької опери Марі-Клод Пьєтрагалла, яка водночас виступає і хореографом і головним режисером цього шоу, та її партнером Жульеном Деруа. Всі інші тисячі персонажів шоу віртуальні.

Як пише С. Апресов (2018), «особливість шоу в тому, що герої знаходяться всередині тривимірної віртуальної реальності. Картинка з уявного світу проектується на чотири екрани: задник, дві бокові стіни і підлогу. Чотири площини проєкції дозволяють створювати ілюзію безкінечного простору з повноцінною тривимірною перспективою». Завдяки тому, що кожен екран своєю чергою розділений на кілька частин, які можуть зміщуватися одна відносно одної, актори можуть заходити за екрани, даючи місце своїй віртуальній копії, і так само непомітно виходити. Відтак глядач не знає, хто перед ним – реальний актор чи віртуальний образ.

Таким чином, якщо у якийсь момент на сцені знаходяться тільки віртуальні персонажі, можна сказати, що фактично ми маємо справу з новим різновидом кіно. Однак, якщо порівнювати цей вид з традиційним кіно, то дослідники (Апресов, 2018) виділяють кілька відмінностей, які, можливо, суттєвими тільки здаються. По-перше, білий екран з технологічних причин замінено на сірий, кіно знімають на кінокамери, 3D-кіно знімають на 3D-камери. По-друге, відрізняється сама логіка творчого і технологічного процесу. Художній і образний світ шоу народжувалося в алгоритмах перформенсу. Двоє танцівників імпровізували у кімнаті з темою, яка базувалася на системі образів з творів Ежена Йонеско, спроектованих на життя сучасної людини, а художники одразу малювали віртуальні картини, іноді використовувалися реальні зйомки. Так само імпровізація мала місце і під час шоу. Інженер, або ж режисер віртуальної реальності, на відміну від кіно- чи театрального режисера, не тримає акторів в жорстких рамках попереднього задуму. Він має технічну можливість підлаштовувати зображення в режимі реального часу. Відтак, перформанс живе і змінюється від показу до показу.

Тож чи можна відмовляти у статусі екранного мистецтву, який працює не з одним екраном, а з багатьма, на підставі того, що він призначається для сцени і там поряд з віртуальними можуть діяти реальні персонажі? Швидше, це ставить під сумнів його статус як мистецтва театрального, адже, як відмічає Пікон-Вален (2010, с.29), «винесення екранів на сцену дозволило поставити під сумнів буття «тут і тепер» акторів.

А чи є це аудіовізуальним мистецтвом, чи бодай наближається до цієї категорії? Виходячи з юридичного визначення, ні. Адже серія зображень має бути строго зафіксованою. Але з погляду логіки розвитку аудіовізуальних екранних мистецтв, які завжди спиралися на технологічний прогрес, освоєння технічної можливості змінювати готовий твір може розглядатися саме як найближча перспектива.

Однак технологічний прогрес веде і до зникнення самих екранів як спеціальних технічних пристроїв, призначених для кінопроєкції. Причому, цей процес є зустрічним: він почався одночасно, як в театрі, з експериментів

Й. Свободи, Д. Марло, та ін., так і в кіно, з появою тієї течії, яку називають «розширеним кіно».

Суть цього процесу полягає в тому, що відповідно до авангардних теоретичних засад, де завданням ставилася єдність репрезентації та об'єкту, екранами для проєкцій постають спеціально обрані предмети, явища, люди.

Однак, якщо бути точним, екранний принцип тут не відмінюється, просто розширюється мистецьке поняття екрану як предмету, призначеного *відбивати*, в даному випадку, промені проекції.

Концепція «розширеного кіно» з'явилася ще в 60-ті роки минулого століття, до речі, тоді ж, коли почалися активні експерименти з відео у театрі. Кіно так само захотіло вийти за межі екрану, як театр за межі сцени.

Можна погодитися з дослідницею «розширеного кіно» Валі Експорт (2003), яка вважає, що рушійною силою цих процесів було бажання не симулювати світ, а створювати його. І у цій точці ми повертаємося до єдиної природи цих двох мистецтв: прагнення створювати світ не менш, а може й більш реальний, ніж світ навколишній.

Сьогодні «розширене кіно» так само переходить до категорії відео інсталяцій і перформансів, як і театральні медіа-перформанси. Не виключено, що як в театрі, так і в «розширеному кіно» зникатимуть і самі видимі екранні поверхні, а проекція йтиме на потоки гелію чи чогось подібного невидимого. За якими ознаками тоді розрізнятимуться театр (сценічне мистецтво) і кіно (аудіовізуальне мистецтво)? Об'єднання частини театральних та частини кінематографічних робіт в єдиний жанр – медіа-перформанс свідчить про необхідність нового осмислення природи, а відтак і парадигми аудіовізуальних мистецтв.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше досліджуються народжені новими технологіями жанри у контексті, який знімає поділ на «живі» та технічно опосередковані мистецтва, що відкриває можливість сучасного осмислення природи та сутності аудіовізуальних мистецтв.

Висновки. Простеживши основні етапи адаптації кінематографічних та цифрових технологій до сценічного мистецтва, а також вказавши тенденції «розширеного кіно», можемо зробити висновок, що у своїх окремих виявах твори театрального та кіно- походження стають практично нерозрізнюваними, об'єднуючись одним умовним жанром, «медіа-перформансом». Будучи за суттю високо технологічним і оперуючи звуко-зоровими образами, формально цей жанр не належить до аудіовізуальних мистецтв. На сучасному етапі розвитку цифрових технологій це змушує поставити під запитання сутнісну цінність певних формальних ознак аудіовізуальних творів, зокрема таких як чітка фіксованість і незмінна відтворюваність.

Список посилань

-
- Апресов, С., 2013. Электронное закулисье. *Популярная механика*, [online] 8. Доступно: <<https://www.popmech.ru/magazine/2013/130-issue/>> [Дата обращения 09 сентября 2018].
- Дворко, Н.И., 2004. *Режиссура мультимедиа: Генезис, специфика, эстетические принципы* тема. Доктор наук. [online] Доступно: <<http://www.dissercat.com/content/rezhissura-multimedia-genezis-spetsifika-esteticheskie-printsipy#ixzz5RwT7qWXp>> [Дата обращения 21 августа 2018].
- Зинцов, О., 2011. Видео в театре: инструмент и метафора. *Искусство кино*. [online], 5. Доступно: <<https://www.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13>> [Дата обращения 09 сентября 2018].

- Ландяк, О., 2015. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Серія: Мистецтво, мистецтвознавство*. Київ: Меганом, с.104-118.
- Ландяк, О., 2017. Аудіовізуальне мистецтво як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство, 1 (36), с.213-223.
- Пікон-Вален, Б., 2010. Відеоапаратура в театрі: історія і актуальність. Курбасівські читання, 5, с.23-38.
- Решетникова, И., 2018. Театр, завернутый в экран. Диалог искусств. Журнал Московского музея современного искусства, [online] 3. Доступно: <<http://di.mmoma.ru/news?mid=1306&id=388>> [Дата обращения 28 июля 2018].
- Станиславский, К.С., 1954. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Искусство.
- Daniels D., Naumann S., and Toben J. 2015. *See this Sound: Audivisuology*: Verlag der Buchhandlung Walther König; New edition.
- Export, V., 2003. Expanded Cinema as Expanded Reality. *Sences of Cinema*, [online] 9. Available at: <http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avantgarde/expanded_cinema/> [Accessed 20 July 2018]
- Pauletto, S., 2004. Audiovisual Discourse in Digital Art, [online]. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/234802597_Audiovisual_Discourse_in_Digital_Art_2004> [Accessed 20 July 2018]

References

- Apresov, S., 2013. Elektronnoe zakulise ‘[Electronic backstage]’. *Populiarnaya mehanika*, [online] 8. Available at: <<https://www.popmech.ru/magazine/2013/130-issue/>> [Accessed 09 September 2018]
- Dvorko, N.I., 2004. *Rezhissura multimedia: Genezis, spetsifika, esteticheskie printsipyi tema* [Multimedia Direction: Genesis, Specificity, Aesthetic Principles Theme.] D.Ed [online]. Available at: <<http://www.dissercat.com/content/rezhissura-multimedia-genezis-spetsifika-esteticheskie-printsipyi#ixzz5RwT7qWXp>> [Accessed 21 August 2018]
- Zintsov, O., 2011. Video v teatre: instrument i metafora [Video in the theater: a tool and a metaphor]. *The cinema art*, [online] 5. Available at: <<https://www.kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article13>> [Accessed 09 September 2018].
- Landyak, O., 2015. ‘Media-art v konteksti suchasnogo ekrannogo mistetstva [Media art in the context of contemporary screen art]’. *Paradigma piznannya: gumanitarni pitannya. Seriya: Mistetstvo, mistetstvoznavstvo*. Kyiv: Meganom, pp.104-118.
- Landyak, O., 2017. ‘Audiovizualne mistetstvo yak kontsept u suchasnomu mistetstvoznavchomu diskursi’ [Audiovisual art as a concept in the daily art discourse]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho Natzional'noho Universitetu*, 1 (36), pp.213-223.
- Pikon-Valien, B., 2010. ‘Videoparatura v teatrI: IstorIya I aktualnIst’ [Videoaparature in the theater: history and relevance]. *Kurbasivski chytannia*, 5, pp.23-38.
- Reshetnikova, I., 2018. Teatr, zavernutyiy v ekran [Theater wrapped in a screen]. *Dialog iskusstv. Zhurnal Moskovskogo muzeya sovremennogo iskusstva*, [online] 3. Available at: <<http://di.mmoma.ru/news?mid=1306&id=388>> [Accessed 28 July 2018]
- Stanislavsky, K.S., 1954. *Moia zhyzn v yskusstve* [My life is in art]. Moscow: Iskusstvo.
- Daniels, D., Naumann S., and Toben J. 2015. *See this Sound: Audivisuology: A Reader Paperback*. Verlag der Buchhandlung Walther König; New edition.
- Export, V., 2003. Expanded Cinema as Expanded Reality. *Sences of Cinema*. Available at: <http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avantgarde/expanded_cinema/> [Accessed 20 July 2018].

Pauletto, S., 2004. *Audiovisual Discourse in Digital Art*. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/234802597_Audiovisual_Discourse_in_Digital_Art_2004> [Accessed 20 July 2018].

© Левченко О., 2018

Стаття надійшла до редакції 26.10.2018

УДК 7.075:78

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151805

Валерій Папченко,ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1249-5499>

доцент, доцент кафедри кіно-, телемистецтва,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

заслужений працівник культури України,

Київ, Україна

e-mail: soundmagic@ukr.net

РОБОТА МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА З УЧАСНИКАМИ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей і узагальненню роботи музичного продюсера у студії звукозапису. У дослідженні проведено аналіз основних напрямків роботи продюсера та здійснена спроба виокремлення основних напрямків його професійної діяльності згідно із опрацьованим масивом теоретичних джерел. **Методологія дослідження** передбачає звернення до загальнонаукового підходу; також застосовано компаративний та історико-логічний методи. **Новизна дослідження** полягає у спробі дослідити та узагальнити базові принципи музичного продюсування у контексті студійної практики. **Висновки.** Музичний продюсер – керівник (творчий, організаторський, фінансовий) процесу створення аудіовізуального твору і його представлення громадськості. Продюсуванню підлягають будь-які види аудіовізуальних творів, які далі на комерційній основі можуть *тиражуватися* на матеріальних носіях (кінофільми, фонограми, відео кліпи), *відтворюватися* (тобто повторно здійснюватися; наприклад, концерти, театральні вистави, антрепризи, перфоманси) та *розповсюджуватися* серед споживачів іншими шляхами (радіо, телебачення, інтернет-мережі). Музичний продюсер — керівник процесу у галузі звукозапису, саме він формує смаки майбутнього споживача аудіо-продукції, тому дослідження діяльності таких фахівців ми вбачаємо нагальною потребою українського мистецтвознавства.

Ключові слова: *музичне продюсування, менеджмент, звукозапис, звукорежисура, студійні практики, саунд.*

Валерій Папченко, доцент, доцент кафедри кіно-, телеіскусства, Київський національний університет культури і искусств, заслуженный работник культуры Украины, Киев, Украина

Работа музыкального продюсера с участниками творческого проекта

Цель исследования заключается в выявлении закономерностей и обобщению работы музыкального продюсера в студии звукозаписи. В исследовании проведен анализ основных направлений работы продюсера и осуществлена попытка выделить основные направления его профессиональной деятельности по обработанному массивам теоретических источников. **Методология исследования** предполагает обращение к общенаучному подходу; также применены компаративный и историко-логический методы. **Новизна исследования** заключается в попытке исследовать и обобщить основные принципы музыкального продюсирования в контексте студийной практики. **Выводы.** Музыкальный продюсер – руководитель (творческий, организаторский, финансовый) процесса создания аудиовизуального произведения и его представления общественности. Продюсированию подлежат любые виды аудиовизуальных произведений, которые на коммерческой основе могут *тиражироваться* на

матеріальних носителях (кінофільми, фонограмми, відео кліпи), *воспроизводится* (повторяться, наприклад, концерти, театральні представлення, антрепризи, перфоманси) и *распространяется* среди потребителей іншими методами (радіо, телебачення, інтернет-сети). Музикальний продюсер – керівник процесу в області звукозапису, саме він формує смаки майбутнього споживача аудіо-продукції, тому дослідження діяльності таких спеціалістів ми бачимо нагальною необхідністю українського мистецтвознавства.

Ключевые слова: *музыкальное продюсирование, менеджмент, звукозапись, звукоинженерство, студийные практики, саунд.*

Valerii Papchenko, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cinema and Television Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Culture Worker of Ukraine, Kyiv, Ukraine

The work of the music producer with the participants of the creative project

The purpose of the study is to identify patterns and generalize the work of a music producer in a recording studio. The study analyzed the main areas of work of the producer and attempted to identify the main directions of his professional activity on the processed arrays of theoretical sources. **The research methodology** involves an approach to a general scientific approach; comparative and historical-logical methods are also used. **Scientific novelty** of the research lies in the attempt to examine and summarize the basic principles of music production in the context of studio practice. **Conclusions.** Music producer – head (creative, organizational, financial) process of creating an audiovisual work and its presentation to the public. All types of audiovisual works are to be produced, then they can be *replicated* on a commercial basis on tangible media (movies, phonograms, video clips), *reproduced* (repeated, for example, concerts, theatrical performances, entertainments, performances) and *distributed* to consumers in other ways (radio, television, Internet networks). The musical producer is the head of the process in the field of sound recording, he forms the tastes of the future consumer of audio products, therefore we see the research of the activities of such specialists as an urgent need for Ukrainian art history.

Key words: *musical production, management, sound recording, sound engineering, studio practice, sound.*

Вступ. Суспільство постійно збагачує інформаційні ресурси як найважливіший чинник соціальних, політичних, культурних та мистецьких перетворень, які є фундаментальною складовою частиною процесів становлення незалежної України. Саме тому сьогодні у наукових дослідженнях нагально піднімаються питання культури, мови і музичного спадку українців. Визначивши важливість культури в житті суспільства, законодавство України надає важливе значення науковим розробкам у цій сфері. В світі зазначених чинників постає актуальним звернення науковців до мистецтвознавчих досліджень теорії і методики культури. Саме з цієї причини актуальними є наукові розвідки сучасних форм творчої взаємодії суб'єктів у сфері культури, зокрема такого мало дослідженого явища для нашої країни, як феномен музичного продюсування в індустрії звукозапису. Дана стаття присвячена аналізу шляхів трансформації у професію музичного продюсера, функцій продюсера і особливостей його роботи у студії звукозапису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні роки з'явилась невелика кількість публікацій, присвячених роботі музичного продюсера, або продюсера звукозапису (recording producer), що є більш вузькою визначеністю

даного терміну і застосовується до музичного продюсера, який працює на теренах звукозапису. Професію музичного продюсера досліджували такі автори як Ольга Чорномис, Світлана Корнеєва, Володимир Осинський, М. Воротной, В. Бабков. У вітчизняному мистецтвознавстві дана тема висвітлена недостатньо, а серед англомовних джерел можна зустріти монографії науково-популярного характеру (Massey, 2000; Moorefield, 2005).

О. Чорномис підкреслює, що шлях у професію продюсера лежить через професію музиканта, перш за все формування у нього відчуття перспективності опрацьованого музичного матеріалу (2002, с.12). С. Корнеєва зауважує у своїй роботі (2004), що музичний продюсер – професія синтетична, яка формується з декількох галузей знань і формування відповідних практичних навичок. Також у книзі «Музичний менеджмент» С. Корнеєва (2006) аналізує багатогранні якості музичного продюсера: музикант, звукорежисер, психолог, спеціаліст з іміджології, маркетингу та адміністрування. В. Осинський вважає, що більш слушним для такого фахівця є термін «саунд-продюсер», бо саме він відповідає за кінцеве звучання музичного твору у студії звукозапису (1998, с.23). М. Воротной (2013) розглядає музичного продюсера як безперечного лідера творчого проекту створення фонограм (музичного альбому, звукового супроводу фільму, театральної вистави тощо).

Постановка проблеми. Аналіз літературних джерел показав, що мало дослідженою і визначеною є мотивація творчо-орієнтованої діяльності музичного продюсера, а саме шляхи становлення і витоки професії.

Поставлена проблема потребує виконання наступних завдань:

- аналізу базових дефініцій музичного продюсування;
- характеристики споріднених професій – музиканта, звукорежисера, виконавчого продюсера, вільного продюсера;
- виявлення особливостей роботи музичного продюсера у студії звукозапису.

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей і узагальненню роботи музичного продюсера у студії звукозапису.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо узагальнене тлумачення фаху продюсера. Продюсер – це фізична або юридична особа, яка приймає участь у створенні (продукуванні) творчого акту, який далі може тиражуватися або багаторазово відтворюватися на сцені або в публічних мережах розповсюдження інформації. Продюсер сам може генерувати ідею проекту або розвивати чийсь запозичену. Продюсер уважно відслідковує розвиток проекту і бере на себе головну участь і відповідальність у вирішенні будь-яких творчих і організаційних питань на всіх етапах розвитку проекту («проектом» може бути фонограма, музичний альбом, фільм, саундтрек до фільму, театральна вистава, перфоманс, естрадне шоу, ТБ- або радіопередача, та ін.). Продюсер несе відповідальність за можливі наслідки (творчі, фінансові, моральні, етичні) творчого проекту, який їм продюсується, і має право на винагороду, обговорену попередньою угодою зі сторонами творчого акту – артистами-виконавцями, компанією звукозапису тощо. Продюсер має право одержувати разові гонорари та відсотки від тиражованих копій продюсованих їм фонограм, аудіоальбомів, кінофільмів, телепередач тощо.

Сьогодні для визначення фаху продюсера, який працює зі звуковими технологіями, використовується декілька споріднених термінів. Це: а) «аудіо-продюсер» (від давньогрецького «аудіо» – звук), б) «саунд продюсер» (від англ. Sound – звук), в) «музичний продюсер» (фахівець, який працює з *музичними* проектами – з концертною діяльністю і звукозаписом).

Дана публікація відноситься до циклу статей автора, де розглянуто стадії продюсування запису в студії – від зародження первісної музичної ідеї, опрацювання її з виконавцями, втілення в реальну фонограму, видання її на матеріальних аудіо-носіях, і до фінансових питань роботи продюсера.

Для початку варто розглянути основні типи спеціалізації продюсерів у музичному бізнесі.

Щоб стати успішним музичним продюсером, треба пройти усі шаблі музичної кар'єри. Шлях опанування цього надскладного фаху пролягає через кар'єру музиканта, звукорежисера, менеджера виконавчого директора артиста. І тут очевидно є сентенція: кар'єра продюсера вимагає максимальної творчої концентрації на предметі продюсування. Сьогодні доводиться зустрічати молодих фахівців, які пройшли лише попереднє стажування в студії звукозапису і які мріють потрапити в музичну індустрію звукозапису на будь-яких умовах. На питання, що є їхньою кінцевою метою, у більшості випадків надходить відповідь: стати музичним продюсером, або як мінімум – студійним звукорежисером.

Відбір у професію продюсера жорсткий, можна сказати – жорстокий. З кожної сотні претендентів на посаду музичного продюсера, окрім первісної мотивації, лише один кандидат матиме неопрацьований, «сирий» потенціал. З сотні таких претендентів лише в одного є усвідомлене розуміння всіх складнощів цієї роботи, тобто первісна установка. І лише один з багатьох сотень претендентів одного разу отримає сприятливу можливість на практиці проявити себе у якості музичного продюсера. Але чи буде вона успішною?

Лише мізерна частина з тих, хто мріє про кар'єру музичного продюсера і тих, хто отримав «кредит довіри» від артиста чи компанії звукозапису, згодом здолає кар'єру продюсера у своїй країні (а є ще й міжнародні проекти). Очевидним також є і те, що жодній країні світу не потрібно стільки музичних продюсерів і студійних звукорежисерів, як фахівців з інших спеціальностей. Виключенням мабуть є лише Велика Британія і США: у цих країнах число продюсерів на душу населення – традиційно найвище на планеті. Так чому ж при всіх цих «обтяжуючих обставинах» кар'єра музичного продюсера залишається такою привабливою, магнетичною і жаданою для багатьох?

Насамперед варто відзначити, що більшість кандидатів, які мріють про кар'єру музичного продюсера, не уявляють собі як багато перешкод і «підводних каменів» містить в собі ця робота. Необізнаних приваблює чарівність музичної індустрії, можливість близького спілкування з зірками і, зрештою, гарні заробітки наприкінці вдалого проекту. Це – *три головних міфи* індустрії шоу-бізнесу, до якого відноситься музичне продюсування і звукозапис. Аби досягти успіху, початківець мусить остерігатися кожного з них.

Магічність шоу-бізнесу і, зокрема, привабливість роботи в студії звукозапису, багато в чому зобов'язана масовій рекламній підтримці, спрямованій перш за все для просування аудіо-продукції для публіки. Але для тих хто працює в цій індустрії, це лише повсякденна робота яка приносить не тільки творче задоволення і радість, і ніяк не є чарівною. Ідея зайнятись продюсуванням «зіркової» пісні лише на перший погляд є привабливою. Попрацювавши поруч із зірками, початківець, який мріє стати продюсером зрозуміє, що зірки в своєму загалі – звичайні люди зі своїми перевагами і недоліками. Автору довелося довгий час працювати у якості звукорежисера з топовими артистами української естради: більшість зірок – люди талановиті, але часто вони мають неординарний характер і світогляд. Але в усьому іншому вони – цілком звичайні люди.

Інший міф шоу-бізнесу, який стосується фінансової успішності музичного продюсування. Вкладати власну працю (а іноді і гроші) у випуск чергового аудіо альбому – справа з фінансової точки зору досить ризикована, зробити так, щоби пісня мала комерційний успіх – вища якість професії музичного продюсера. Можна констатувати, що є безліч менш ризикованих шляхів більш успішнішого заробітку, ніж робота в індустрії звукозапису. Прибуток тут дуже нерегулярний, тому навіть якщо продюсер входить у десятку кращих фахівців у своїй країні, це зовсім не означає, що тільки продюсуванням зможе заробляти собі на життя.

Професія музичного продюсера (саундпродюсера, рекордінг-продюсера – продюсера звукозапису) є синтетичною і потребує фундаментальних знань з багатьох різнопланових фахових галузей – музики, звукотехніки, психології, менеджменту, «піару», фінансів. Вищі навчальні заклади України не готують фахівців з музичного продюсування (і продюсування взагалі), тому в цей фах самотужки приходять люди, які отримали освіту в суміжних галузях.

Виникла потреба у фаховій підготовці таких продюсерів. З цієї причини варто проаналізувати шляхи приходу у професію продюсера різних фахівців, які працюють у музичній індустрії і індустрії звукозапису. За нашими спостереженнями музичними продюсерами стають фахівці, які раніше опанували фах музиканта, звукорежисера або директора/виконавчого продюсера артиста.

Ще один з численних міфів індустрії звукозапису полягає у тому що музичний продюсер повинен геніально розбиратися у складному студійному обладнанні. Це абсолютно не відповідає дійсності, тому що електронна апаратура – лише один із засобів досягнення успішного кінцевого результату, створенню пісні-«хіта». Якщо ви як продюсер, можете реалізувати свою музичну мету, маючи лише початкові технічні знання, але чітко уявляєте собі, як повинна звучати пісня, то навіщо вам треба бути обізнаним в усіх деталях студійного обладнання? Безлічі складних приладів – ревербераторів, компресорів і еквайзерів студії звукозапису? Для роботи з ними існує професія звукорежисера, а завдання музичного продюсера – сконцентруватися на музичному матеріалі і створити фонограму, яка підкорить серця шанувальників.

Один з найважливіших етапів роботи продюсера в студії над фонограмою – це етап мікшування (зведення) фінального звучання, і важливу роль тут відіграє студійний звукорежисер, який є повноправним учасником проекту і допомагає продюсеру у його роботі. Одна з непростих ситуацій для звукорежисера – коли на початку проекту музичний продюсер приносить в студію демонстраційний запис і каже: «Я хочу щоб мій артист звучав як тут, і ще краще». Звичайно, ситуація не однозначна, але «звукові знахідки» музикантів і співаків, які винайдені у домашній студії, далі можуть бути розвинені у професійній студії. Саме тому на етапі мікшування досвідчені продюсери пропонують студійному звукорежисерові самостійно зробити попереднє мікшування фонограм, що є правильним і продуктивним з точки зору отримання цікавого нестандартного звучання.

Існує думка, що якщо продюсер отримує платню за продюсування фонограм, то він повинен постійно проводити час в студії, безперервно контролювати звукорежисера і слідкувати за його діями. У професіоналів це не так: між ними присутня велика міра довіри. Як це не звучить парадоксально, але присутність продюсера в студії на ранніх етапах мікшування буде тільки перешкодою одержання блискучого результату. Доведення фонограми до досконалості ми порівнюємо з роботою скульптора: спочатку він з учнями грубо обтесує брилу мармуру, потім проявляються головні контури, потім деталі, і нарешті майстер полірує шедевр до блиску.

З власного досвіду автора, мікшування варто розбивати на три етапи – а) так званий «технічно-монтажний», на якому відбувається коригування проблем у первісному звучанні, б) «полірувальний» – створення балансу (гучність, тембр), і в) «фінальний» – додавання просторових ефектів і втілення остаточної концепції звучання.

Поширений метод, за яким досвідчені компанії звукозапису обирають музичного продюсера для опрацювання альбому обраного компанією артиста, полягає в наступному. Перш за все з'ясовується, хто з фахівців-продюсерів на даний момент має успішні роботи у даному музичному стилі. Далі компанія звукозапису пропонує кожному з обраних продюсерів зробити пробний запис і зміксувати *одну*, зазвичай ключову пісню майбутнього альбому артиста *без будь-яких* рекомендацій і втручання з боку керівництва компанії звукозапису. А саме, зробити фонограму саме так, як продюсер вважає за потрібне і так, як він відчуває дану пісню. Далі, менеджери компанії, прослухавши у «сліпому тестуванні» фонограми кандидатів, анонімно обирають найбільш «енергетично заряджений» варіант. З продюсером, який зробив цей мікс, складається контракт на продюсування усього альбому артиста.

Часто професію музичного продюсера вважають найбільш ризикованою професією у світі. Продюсер вкладає свої знання, талант, репутацію в щось міфічне – в буквальному значенні у «звукову хвилю» (фонограму), після випуску якої на аудіо носіях публіка може або активно купувати пісню, або холодно проігнорувати титанічні зусилля продюсера, що іноді рівносильно його «творчій смерті». Але продюсеру у цьому випадку не варто впадати у розпач – історія знає безліч прикладів «творчого одужання».

Висновки. Музичний продюсер – керівник (творчий, організаторський, фінансовий) процесу створення аудіовізуального твору і його подальшого представлення громадськості. Продюсуванню підлягають будь-які види аудіовізуальних творів, які далі на комерційній основі можуть *тиражуватися* на матеріальних носіях (кінофільми, фонограми, відео кліпи), *відтворюватися* (тобто повторно здійснюватися; наприклад, концерти, театральні вистави, антрепризи, перфоманси) та *розповсюджуватися* серед споживачів іншими шляхами (радіо, телебачення, інтернет-мережі). Музичний продюсер – керівник процесу у галузі звукозапису, саме він формує смаки майбутнього споживача аудіо-продукції, тому дослідження діяльності таких фахівців ми вбачаємо нагальною потребою українського мистецтвознавства.

Список посилань

- Воротной, М., 2013. *Менеджмент музыкального искусства*. Москва: Планета музыки.
Корнеева, С., 2004. *Как зажигают «звезды». Технологии музыкального продюсирования*. Санкт Петербург: Питер.
Корнеева, С., 2006. *Музыкальный менеджмент*. Москва: Юнити-Дана.
Осинский, В., 1998. *Продюсер на студии*. Москва: Звукорежиссер.
Черномыс, О., 2002. *Профессия продюсер*. Москва: Обучение в России.
Massey, H., 2000. *Behind the Glass: Top Record Producers Tell How They Craft the Hits*. San Francisco: Miller Freeman Books.
Moorefield, V., 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.

References

- Vorotnoy, M., 2013. *Menedzhment muzykalnoho yskusstva* [Music Art Management]. Moscow: Planeta muzyki.
Korneeva, S., 2004. *Kak zazhyhaiut «zvezdy». Tekhnolohyy muzykalnoho prodiusyrovanyia*. [How to light the «stars». Technology of musical production]. Sankt Peterburg: Piter.
Korneeva, S., 2006. *Muzykalnyi menedzhment* [Music Management]. Moscow: Yuniti-Dana.
Osinskiy, V., 1998. *Muzykalnyi menedzhment* [Producer at the recording studio]. Moscow: Zvukoregisser.
Chernomyis, O., 2002. *Professyia prodiuser* [Profession «producer»]. Moscow: Obuchenie v Rossii.
Massey, H., 2000. *Behind the Glass: Top Record Producers Tell How They Craft the Hits*. San Francisco: Miller Freeman Books.
Moorefield, V., 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.

© Папченко В., 2018

Стаття надійшла до редакції 24.07.2018

УДК 681.841(4):654.19

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151811

Анатолій Ананьєв,

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

кандидат технічних наук,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: ananievab@ukr.net

Ігор Барба,

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

професор кафедри кіно-, телемистецтва

факультету кіно і телебачення,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

заслужений діяч мистецтв України,

Київ, Україна

e-mail: igorbarba1@gmail.com

Серафим Желєзняк,

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

аспірант,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: tritonische@gmail.com

ПРОБЛЕМАТИКА І ПЕРСПЕКТИВИ ВПРОВАДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЗВУКОВОГО СТАНДАРТУ R128

Мета дослідження – виявити сутність Стандарту R128, проблематику його впровадження на українському та європейському телебаченні й радіомовленні загалом, розкрити подальші можливості його розвитку. **Методологія дослідження.** Для виконання поставленої мети було застосовано наступні методи: аналізу – для вивчення та критичного опису окремих складників звукового стандарту, висвітлення їхнього підґрунтя та сторін, що потребують особливої уваги зі сторони звукових спеціалістів; аналітичний метод – звернення до різних галузей знань (фізики, зокрема, психоакустики, а також математики, програмування, звукорежисерської практики) для найбільш повного висвітлення предмету статті; синхронний метод – порівняльний зріз сучасної практики стандартизації вимірювань гучності програм на телебаченні й радіомовленні та окреслення на цій основі перспектив розвитку зазначеного європейського стандарту. **Наукова новизна.** У вітчизняній науці вперше ґрунтовно вивчається проблематика впровадження європейського звукового стандарту R128 для теле-, радіомовлення, особливості його алгоритмів, їх зв'язок із людським сприйняттям звуку, що проявляється у деяких подібностях з механізмами людського організму та у деяких розбіжностях, обумовленість особливостей роботи предмету дослідження

характеристиками сучасних цифрових систем; по-новому оцінюються значення європейського стандарту R128 в сучасному телебаченні й радіо та перспективи використання в звукорежисерській практиці. **Висновки.** У статті розкриваються особливості функціонування європейського стандарту вимірювання середнього рівня звуку для телебачення й радіомовлення, засновані на людському сприйнятті звуку, в роботі виявляється проблематика впровадження стандарту R128 на європейських та українських телеканалах, зокрема, розкриваються певні виклики в процесі створення телепрограм, що з'являються через його впровадження, аналізуються перспективи розвитку стандарту.

Ключові слова: *гучність телепрограми, звукорежисура, стандарт R128, EBU, Loudness Units, LUFS.*

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

Игорь Барба, профессор кафедры кино-, телеискусства факультета кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, заслуженный деятель искусств Украины, Киев, Украина

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

Проблематика и перспективы внедрения европейского звукового стандарта R128

Цель исследования – выявить сущность стандарта R128, проблематику его внедрения на украинском и европейском телевидении в целом, раскрыть дальнейшие возможности его развития. **Методология исследования.** Для выполнения поставленной цели были использованы следующие методы: анализа – для изучения и критического описания отдельных частей звукового стандарта, освещения их основ и сторон, которые требуют особого внимания со стороны звуковых специалистов; аналитический метод – обращение к различным отраслям знаний (физике, в частности, психоакустике, математике, программированию, звукорежиссерской практике) для наиболее полного освещения предмета статьи; синхронный метод – сравнительный анализ современной практики стандартизации измерений громкости программ на телевидении и радиовещании и определение на этой основе перспектив развития указанного европейского стандарта. **Научная новизна.** В отечественной науке впервые основательно изучается проблематика внедрения европейского звукового стандарта R128 для теле-, радиовещания, особенности его алгоритмов, их связь с человеческим восприятием звука, которая проявляется в некоторых сходствах с механизмами человеческого организма и в некоторых различиях, обусловленность особенностей работы предмета исследования характеристиками современных цифровых систем; по новому оценивается значение европейского стандарта R128 в современном телевидении и радио и перспективы использования в звукорежиссерской практике. **Выводы.** В статье раскрываются особенности функционирования европейского стандарта измерения среднего уровня звука для телевидения и радиовещания, основанные на человеческом восприятии звука, в работе выявляется проблематика внедрения стандарта R128 на европейских и украинских телеканалах, в частности, раскрываются определенные вызовы в процессе создания телепрограмм, которые появляются из-за его внедрения, анализируются перспективы развития стандарта.

Ключевые слова: *громкость телепрограммы, звукорежисура, стандарт R128, EBU, Loudness Units, LUFS.*

Anatolii Ananiev, Ph.D. in Technical Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

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

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

Problems and prospects of introduction of the European sound standard R128

The main purpose of the article is to identify the essence of the R128 Standard, the issues of its implementation on the Ukrainian and European television in general, to reveal the further possibilities for its development. **Research methodology.** To accomplish this goal, the following methods have been used: analysis is for studying and critical description of the individual components of the sound standard, coverage of their background and parties requiring special attention from the part of sound specialists; analytical method – appeal to various branches of knowledge (physics, in particular, psychoacoustics, as well as mathematics, programming, sound engineer practice) for the most complete coverage of the subject of the article; the synchronous method is a comparative cut of the modern practice of standardizing the measurements of the volume of programs on television and radio broadcasting and outlines on this basis the prospects for the development of the specified European standard. **Scientific novelty.** For the first time in domestic science the problems of the European sound standard R128 introduction for television, broadcasting, peculiarities of its algorithms, their connection with human perception of sound, which manifests itself in some inconsistencies with mechanisms of the human organism and in some differences, the conditionality of the particulars of the research subject characteristics of modern digital systems; the value of the European standard R128 in modern television and radio is evaluated in a new way and the prospect of using it in the sound engineer's practice. **Results and conclusions.** The article reveals the peculiarities of the functioning of the European standard for the measurement of the average sound level for television and radio based on human perception of sound; the problem of the introduction of the R128 standard on the European and Ukrainian TV channels is revealed, in particular, certain challenges are revealed in the process of creating television programs appearing through its implementation, prospects of development of the standard are analyzed.

Key words: *volume of the TV program, sound engineering, standard R128, EBU, Loudness Units, LUFS.*

Вступ. Після оприлюднення стандарту R128, в якому рекомендовано нормувати середній рівень програми та інші звукові показники для уникнення різких змін гучності між різними телеканалами і між передачами в середині одного каналу чи радіостанції, що мало б покращити процес прослуховування та перегляду теле-, радіопередач. Європейські мовні організації почали активно використовувати цей стандарт, і зараз професійні телеканали привели у відповідність звукові фонограми до вимог R128. Серед українських звукорежисерів європейські рекомендації не надто поширені, проте останнім часом відбуваються деякі зрушення. Актуальність цієї роботи обґрунтовується поступовим поширенням стандарту R128 в Україні, трансформаційними процесами, пов'язаними з рекомендаціями щодо нормування гучності програми на європейському телебаченні, тому постає потреба в детальному розгляді цього питання та окремих його аспектів, що допоможе звуковим спеціалістам у роботі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як відомо, у 2011 р. Європейський мовний союз (EBU) запровадив та видав нові рекомендації для нормування середньої гучності теле-, радіопрограм. Зазначеною організацією разом з ITU-R було видано 5 документів, що визначали функціонування нового стандарту: TECH 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.; TECH 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 2011р.; TECH 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.; TECH 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. Проте основні положення R128 було викладено у "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), як і для інших документів (EBU, 2011, 2016a, 2016b; International Telecommunication Union, 2017). Варто зазначити, що до сих пір немає українських наукових публікацій, що були б присвячені проблематиці запровадження стандарту R128 на телебаченні й радіомовленні.

Постановка проблеми. Стаття ставить на меті розкрити основні характеристики Стандарту R128, проблематику його застосування на українському та європейському телебаченні загалом, вказати подальші можливості, пов'язані з його використанням.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати особливості роботи стандарту EBU R128 згідно з людським сприйняттям звуку;
- проаналізувати процес впровадження нових вимог до вимірювання звуку на українському та європейському телебаченні й радіо;
- окреслити можливі напрями подальших наукових досліджень на розвитку описаного стандарту.

Виклад основного матеріалу. Стандарт R128 припускає контроль трьох характеристик у процесі запису або мовлення:

1. Programme Loudness (Гучність програми)
2. Loudness Range (Діапазон гучності)
3. Maximum True Peak Level (Максимальний рівень реальних пікових значень) (EBU, 2014, р.4).

Обчислення гучності програми здійснюється підрахунком середньої потужності сигналу на інтервалі оцінювання, який у різних режимах виміру може ухвалювати значення:

I – інтегральна гучність у межах усієї програми;

S – короткочасна гучність, вимірювана на інтервалах в 3 сек;

M – миттєва гучність, вимірювана у «вікнах» тривалістю 400 мсек, що перекриваються (EBU, 2014, р.4; ITU, 2017).

Ці величини завжди доступні для контролю над динамікою зміни гучності.

Зауважимо, що обрані значення відповідають психофізичним показникам слуху людини. Сигнали тривалістю близько 300 мсек можуть бути цілком ідентифіковані в тому сенсі, що слухач на рефлекторному рівні усвідомлює, що він чує і як чує. Зокрема, люди з музичним слухом можуть заспівати почуту ноту такої тривалості, а з абсолютним слухом і назвати її. Саме цю величину (в деяких країнах 400 мсек) вказували в якості інтервалу інерції для аудіовимірювальних приладів.

Останній зі згаданих раніше контрольованих параметрів має назву Maximum True Peak Level (Максимальний Рівень Реальних Пікових значень). Вимірювач максимумів «реальних» піків цифрового сигналу виконує передискретизацію (oversampling) цього сигналу з коефіцієнтом 4 й подальшу побудову відсутніх значень шляхом їх інтерполяції за наявною вибіркою.

Для пояснення того, що відбувається в такому вимірювачі, на рис. 1, 2, 3 показана послідовність змін, що відбуваються із сигналом.

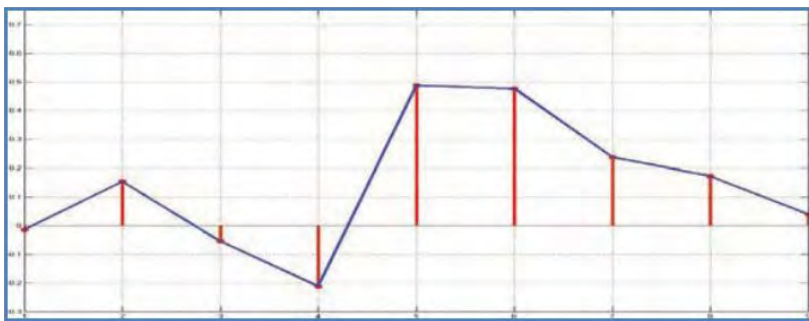


Рис. 1. Фрагмент .wav-файлу з частотою дискретизації 22050 Гц.

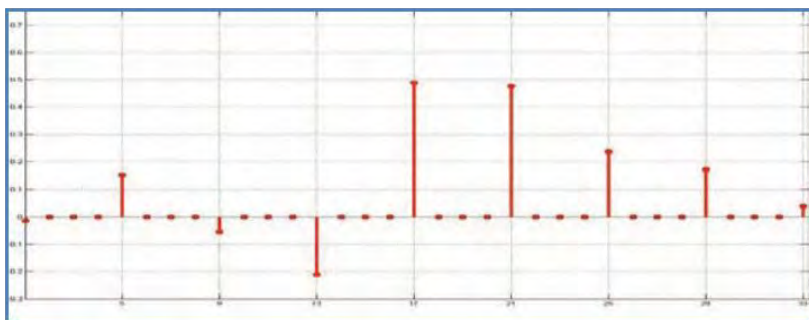


Рис. 2. Та ж вибірка, передискретизована до 88200 Гц.

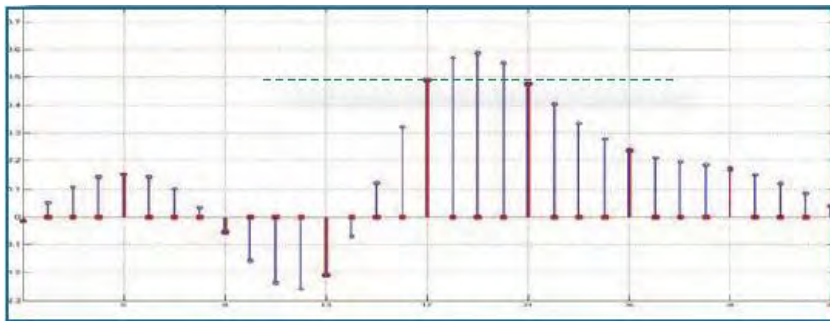


Рис. 3. Підсумковий результат інтерполяції.

На рис. 1 показаний короткий фрагмент wav-файлу, що містить відрізок білого шуму з частотою дискретизації 22050 Гц. Рис. 2 зображує ту ж вибірку, передискретизовану (oversampling) з коефіцієнтом 4 до 88200 Гц. На рис. 3 наведено підсумковий результат інтерполяції, виконаної в пакеті MATLAB оператором `interp` з фільтром низьких частот, котрий встановлено в пакеті за замовчуванням. Як видно, інтерпольована послідовність містить відліки, що помітно перевищують вихідні цифрові дані. Враховуючи, що матеріал для моделювання не підбирався спеціально, ймовірно на практиці можуть зустрітись і більш виразні в цьому сенсі ситуації.

Серед причин, що призвели до необхідності уточнення можливих пікових послідовностей в сигналі, називають той факт, що один і той же матеріал, дискретизований в різних ситуаціях несфазованими тактовими послідовностями може, в принципі, влучити відліком на значення більше, ніж показував неточний вимірювач піків. В цьому випадку, на відміну від аналогових видів обробки, цифрова система жорстко відсіче перевищення допустимого значення, що майже напевно спричинить появу неприємних слухових артефактів, про що також зазначається в документації ITU-R (ITU-R, pp.18-21).

Стандарт R128 нормує тільки інтегральну гучність усієї телепрограми, яка повинна дорівнювати -23LUFS (Loudness Units relative to Full Scale). Для прямих ефірів допускається відхилення на 1LUFS , а для програм, що йдуть у запису – на $0,5\text{LUFS}$. У процесі запису звукорежисер контролює Loudness Range і Maximum True Peak, який не повинен перевищувати -1LUFS (EBU, 2018, p.4).

Треба сказати, що впровадження рекомендацій R128 інколи викликає незадоволення глядачів. Так в Англії багато людей скаржились, що звук став дуже «кінематографічним», з великим динамічним діапазоном і це робило перегляд телевізійних програм в домашніх умовах некомфортним, що зазначається у роботах М. Торнтон «Digital Production Partnership (з англ. – Партнерство з цифрового виробництва) оновило трансляційні характеристики – що це означає?», «Чи стають мікси на телебаченні занадто кінематографічними?» та ін. (Thornton, 2017). Тому в Англії почали нормувати не тільки інтегральну гучність, а також динамічний діапазон (Loudness Range дорівнює 18LU , а Loudness Range діалогів дорівнює 6LU). Щоб текст став більш розбірливим, вони також нормують динамічний діапазон між діалогами

і фоновими шумами – 4LU (Digital Production Partnership, 2017; Thornton, 2017). Тут, правда, виникає питання, як бути, коли записується чистовий звук в зашумлених місцях, а таке нерідко трапляється в документальному кіно.

Також інша організація AES (Audio Engineering Society, з англ. – Аудіоінженерна спілка) розробила свій документ, в якому описується нормування гучності для аудіопотоків, що має назву “Technical Document AES TD1004.1.15-10. Recommendation for Loudness of Audio Streaming and Network File Playback” – «Технічний документ AES TD1004.1.15-10. Рекомендації щодо гучності потокового аудіо та відтворення мережевих файлів» (Audio Engineering Society, 2015). В документі використовується та ж сама термінологія, що і для стандарту R128, проте тут рекомендуються трохи інші параметри для гучності програми (а точніше потоку): середній рівень потоку (Target Loudness – цільова гучність, аналог Programme Loudness у R128) не встановлюється, а лише рекомендується, аби він не перевищував -16LUFS та не був нижчим за -20LUFS ; Maximum Short-term Loudness (гучність, що вимірюється на проміжках в 3 сек) для коротких форм програм із тривалістю до 60 сек не має перевищувати Цільову Гучність потоку більш, ніж на 5LU для збереження відповідності з гучністю інших програм; максимальні піки не мають перевищувати -1dBTP (що збігається зі стандартом R128) (AES, 2015, pp.1-3). Такі високі значення Цільової Гучності порівняно з -23LUFS для телебачення автори документа пояснюють недостатнім підсиленням для навушників у мобільних пристроях.

Сьогодні на деяких українських телевізійних каналах намагаються впровадити стандарт R128. При цьому разом з нормуванням інтегральної гучності (-23LUFS), на каналах вимагають дотримання максимального пікового рівня сигналу -9dBFS (на деяких каналах це може бути і -18LUFS , або -12LUFS). Це призводить до того, що для кожного телевізійного каналу треба робити своє окреме зведення звуку. Єдиного державного стандарту запису звуку в нашій країні досі немає. Пояснюють це тим, що в нас дотепер збереглося аналогове телебачення. У результаті реклама й проморолики продовжують звучати голосніше основної продукції каналу. Гучність на телеканалах суттєво різниться, а продюсери нерідко вважають, що чим голосніше, тем краще.

Отже, така ситуація дає зрозуміти, що Стандарт R128 – не панацея, він також має свої недоліки, що стають помітними в процесі роботи звукорежисерів у різних країнах. Нормування рівнів гучності (а точніше рівнів запису звуку) – складне питання, яке потребує подальшого розгляду, а тому не складно припустити, що вимоги до характеристик саундтреків для мовлення будуть вдосконалюватися.

Свою місію ми побачили в тому, щоб роз'яснити і проілюструвати деякі сторони алгоритмів, можливо неочевидні для фахівців з власне телекомунікаційних завдань. Ми не хотіли, щоб люди, які будуть мати відношення до цього стандарту, говорили, що тут зроблено так, тому що так треба. Прийняття та впровадження стандарту R128 має привести до припинення «Війни гучностей» між окремими частинами телевізійного контенту як

всередині одного телеканалу, так і між каналами. Це, безумовно, вплине на підвищення комфорту для слухачів, які зможуть стабілізувати гучність передачі загалом на зручному для себе рівні. Зрозуміло, що постійною адресною аудиторією для цієї праці, як і всіх інших наших робіт, є наші студенти, яким доведеться мати з цим стандартом справу.

Наукова новизна. Стаття вперше ґрунтовно висвітлює проблематику впровадження європейського звукового стандарту R128 для теле-, радіомовлення. У праці порушені питання особливості його алгоритмів, їх зв'язок із сприйняттям звуку реципієнтом, який має як і спільні риси з механізмом безпосереднього сприйняття звуку людським організмом, так і відмінності. Особливої уваги заслуговує обумовленість особливостей роботи предмету дослідження характеристиками сучасних цифрових систем. У статті відбувається переоцінка значення європейського стандарту R128 для сучасного телебачення та радіо, окреслюється перспектива використання в звукорежисерській практиці.

Висновки. У статті розкриваються особливості функціонування європейського стандарту вимірювання середнього рівня звуку для телебачення й радіомовлення, засновані на людському сприйнятті звуку. Детально осмислюється проблематика запровадження стандарту R128 на європейських та українських телеканалах. Зокрема, осмислюються певні виклики в процесі створення телепрограм, що з'являються через його впровадження. Проведено аналіз перспективи розвитку стандарту та його застосування в умовах вітчизняного телеринку.

Список посилань

AES, 2015. *Technical Document AES TD1004.1.15-10. Recommendation for Loudness of Audio Streaming and Network File Playback: Version 1.0: 19 October*. Available at: <http://www.aes.org/technical/documents/AESTD1004_1_15_10.pdf> [Accessed 08 October 2018].

Digital Production Partnership, 2015. *Technical specification for the delivery of Live television programmes*. Available at: <https://cdn.digitalproductionpartnership.co.uk/wp-content/uploads/2017/03/ProgrammeDeliverySpecificationLive_DPPGeneric.pdf> [Accessed 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2011. *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. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3343-v2.pdf>> [Accessed 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2014. *R 128. Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals*. [pdf] Geneva. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>> [Accessed 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2016a. *Tech 3341. 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 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2016b. *Tech 3342. 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 08 October 2018].

ITU-R, 2017. *Recommendation BS.1770-4 (10/2015): Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level.* Approved in 2015-10-14. [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 08 October 2018].

Thornton, M., 2017. *Digital Production Partnership Update Broadcast Delivery Specs – What Does It Mean?* Available at: <<https://www.pro-tools-expert.com/home-page/2017/3/9/digital-production-partnership-update-broadcast-delivery-specs>> [Accessed 08 October 2018].

References

AES, 2015. *Technical Document AES TD1004.1.15-10. Recommendation for Loudness of Audio Streaming and Network File Playback: Version 1.0: 19 October.* Available at: <http://www.aes.org/technical/documents/AESTD1004_1_15_10.pdf> [Accessed 08 October 2018].

Digital Production Partnership, 2015. *Technical specification for the delivery of Live television programmes.* Available at: <https://cdn.digitalproductionpartnership.co.uk/wp-content/uploads/2017/03/ProgrammeDeliverySpecificationLive_DPPGeneric.pdf> [Accessed 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2011. *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. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/tech/tech3343-v2.pdf>> [Accessed 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2014. *R 128. Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals.* [pdf] Geneva. Available at: <<https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>> [Accessed 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2016a. *Tech 3341. 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 08 October 2018].

European Broadcasting Union, 2016b. *Tech 3342. 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 08 October 2018].

ITU-R, 2017. *Recommendation BS.1770-4 (10/2015): Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level.* Approved in 2015-10-14. [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 08 October 2018].

Thornton, M., 2017. *Digital Production Partnership Update Broadcast Delivery Specs – What Does It Mean?* Available at: <<https://www.pro-tools-expert.com/home-page/2017/3/9/digital-production-partnership-update-broadcast-delivery-specs>> [Accessed 08 October 2018].

© Ананьєв А., 2018

© Барба І., 2018

© Желєзняк С., 2018

Стаття надійшла до редакції 08.10.2018

УДК 7.097:654.197](477)

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151813

*Михайло Барнич,**ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2482-5202>**кандидат мистецтвознавства,**професор кафедри тележурналістики та акторів кіно,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**Київ, Україна**e-mail: mngm@ua.fm**Андрій Полтавцев,**ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0848-9835>**магістрант кафедри тележурналістики**та майстерності актора,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**Київ, Україна**e-mail: poltavcevandry@gmail.com*

ГЛЯДАЦЬКІ ПЕРЕВАГИ ТА ПРІОРИТЕТИ В СУЧАСНОМУ КОНТЕНТІ УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕКАНАЛІВ

Мета роботи – розглянути різні аспекти переваг та пріоритетів сучасного контенту українського телебачення, визначити його жанрово-тематичну структуру та окреслити чинники формування українського медійного контенту. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі проблем телевізійного контенту, вплив медіа простору на глядача та впровадження аудиторії. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до понять українського медіа простору, новинного, розважального, наукового контенту та політичної підпорядкованості телеканалів в контексті тенденцій розвитку екранних мистецтв. **Висновки.** Суттєві зміни відбулись у якості та кількості розважальних телепрограм в українському телепросторі. Саме розважальна функція журналістики виходить на передову і впроваджує в соціум певні стандарти поведінки, транслює культурні здобутки та яскраво показує місце і роль людини в суспільстві. Останнім часом помітною є тенденція до розробки та впровадження якісних розважальних програм із приємним культурним тлом, яке адекватно зазначає події, що є основними у телепрограмі.

Також простежена важливість ролі ведучого для трансляції моральних цінностей з екрану. Ведучі часто підкреслюють культурні і моральні цінності головних героїв та віддають належне саме цим аспектам духовного життя як вагомому внеску в перемогу чи здобуток кожної конкретної особистості. Популярність розважальних телепрограм дає змогу в контексті основної дії давати натяки чи прямі посилання на культурні традиції та поширювати не тільки глобалізовані космополітичні цінності та ідеали, а й не забувати та показувати власну неповторну культурну самобутність. Неабиякою є роль ведучих розважальних телепрограм, оскільки вони стають кумирами мільйонів.

Ключові слова: *контент, телебачення, медіа, медіапростір, культура, комунікація, мистецтво, суспільство, мова, текст, радіо, преса, література, кіно.*

Михаил Барнич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры тележурналистики и актеров кино, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Андрей Полтавцев, магистрант кафедры тележурналистики и мастерства актера, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Зрительские предпочтения и приоритеты в современном контенте украинских телеканалов

Цель работы – рассмотреть различные аспекты преимуществ и приоритетов современного контента украинского телевидения, определить его жанрово-тематическую структуру и очертить факторы формирования украинского медийного контента. **Методология** исследования заключается в применении общего научного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов во время анализа проблем телевизионного контента, влияние медиа пространства на зрителя и предпочтения аудитории. **Научная новизна** работы заключается в комплексном подходе к понятиям украинского медиа пространства, новостного, развлекательного, научного контента и политической подчиненности телеканалов в контексте тенденций развития экранных искусств. **Выводы.** Существенные изменения качества и количества развлекательных телепрограмм в украинском телеэфире. Именно развлекательная функция журналистики выходит на передовую и внедряет в социум определенные стандарты поведения, транслирует культурные достижения и ярко показывает место и роль человека в обществе. В последнее время заметна тенденция к разработке и внедрению качественных развлекательных программ с приятным культурным фоном, которое адекватно отмечает события, которые являются основными в телепрограмме.

Также прослежена важность роли ведущего для трансляции нравственных ценностей с экрана. Ведущие часто подчеркивают культурные и нравственные ценности главных героев и отдают должное именно этим аспектам духовной жизни как весомый вклад в победу или достижение каждой конкретной личности. Популярность развлекательных телепрограмм позволяет в контексте основного действия давать намеки или прямые ссылки на культурные традиции и распространять не только глобализированные космополитические ценности и идеалы, но и не забывать и показывать свою неповторимую культурную самобытность. Немаловажной есть роль ведущих развлекательных телепрограмм, поскольку они становятся кумирами миллионов.

Ключевые слова: *контент, телевидения, медиа, медианпространство, культура, коммуникация, искусство, общество, язык, текст, радио, пресса, литература, кино.*

Mykhailo Barnych, Ph.D. in Art History, Professor of the Department of Journalism and Cinema Actors, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Andrii Poltavtsev, Magistrate, Department of Journalism and Mastery of Actor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Spectator preferences and priorities in the modern content of Ukrainian TV channels

The purpose of the work is to consider various aspects of the advantages and priorities of modern content of Ukrainian television, the genre and thematic structure and factors in the formation of Ukrainian media content. **The research methodology** consists in applying the general scientific principle of objectivity, cultural, structural-functional and analytical methods in analyzing the problems of television content, the influence of media space on the viewer and audience preferences. **The scientific novelty** of the work lies in an integrated approach to the concepts of Ukrainian media space, news, entertainment, scientific content and political

subordination of TV channels in the context of trends in the development of screen arts. **Conclusions.** Significant changes in the quality and quantity of entertainment television programs on Ukrainian television. It is the entertaining function of journalism that comes to the forefront and introduces certain standards of behavior into the society, broadcasts cultural achievements and clearly shows the place and role of a person in society. Recently, there has been a noticeable trend towards the development and implementation of high-quality entertainment programs with a pleasant cultural background, which adequately marks the events that are major in the television program.

Key words: *content, television, media, media space, culture, communication, art, society, language, text, radio, press, literature, cinema.*

Вступ. Вимоги до сучасного українського телебачення певною мірою кардинально змінюють звичну уяву про його жанрову структуру та форму подачі матеріалів. Глядач вимагає «хліба» видовищного для роздумів і духовного відпочинку не менш, ніж хліба насущного. Класична манера телевізійного мовлення в Україні як незалежній державі пережила важкі економічні, технічні, управлінські і мовні війни. Те, що ми сьогодні бачимо на телеекранах, є нічим іншим як новим телебаченням нової держави. Однак, власне, що особливого в ньому і що залишається незмінним досі остаточно ще не з'ясовано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему телевізійного контенту вже багато років вивчають за кордоном. Зокрема, канадські дослідники К. Кросс та Р. А. Гакет досліджують політичні комунікації та новинні засоби масової інформації; проблемі впливу ЗМІ на глядача значну увагу приділяв американський вчений Р. Харріс. Д. Макквасел дотримується думки, що існування незалежного телевізійного простору можливе лише за умов співіснування комерційного та суспільного телебачення. Проблема реформування телевізійного простору країн Центрально-Східної Європи, зокрема Румунії, Польщі, Болгарії, у зв'язку з вступом у ЄС стала предметом глибоких наукових досліджень європейських науковців (А. Мунджіу-Піпіді, М. Преотеса, Л. Норд, М. Гловацкі, К. Якубович). Всі вони вважають, що медіасистема постструктурованих країн Центральної та Східної Європи сформувалась під впливом нових економічних викликів та технологічних змін. Власне через це в деяких країнах, у тому числі й в Україні, переформатування державного телебачення у суспільне триває й до нині. Вивченням суспільного мовлення посткомуністичних країн займався К. Якубович. Дослідження цього вченого зосереджувалось на моніторингу контенту телебачення окремих країн Центральної та Східної Європи та аналізі їхнього правового регулювання телевізійної сфери.

Мета дослідження. Метою даної статті є аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування та еволюції українського телебачення, розкриття особливостей його сучасного контенту.

Виклад основного матеріалу. Сучасний український телевізійний простір активно долучається до глобального інформаційного простору та тяжіє до засилля розважальних телепрограм, які одночасно поєднують у собі кілька функцій – розважальну, інформаційну та комунікаційну. У цьому аспекті

розважальне телебачення успішно поширює норми національної культури в маси. Глобалізоване та осучаснене телебачення дуже важко назвати оптимальним варіантом для впровадження культурних та моральних цінностей. Проте необхідно віддати належне його тенденційному вдосконаленню, підвищенню культурного та ціннісного рівнів. Розважальне телебачення – не виняток. За останні роки активного впровадження світових стандартів та перехід на якісно новий глобальний рівень воно піднялося на новий щабель свого розвитку.

На розвиток розважального телебачення вплинула орієнтація на західні аналоги, але українські журналісти зуміли додати у західні формати суто національний відтінок. Ні для кого не секрет, що більшість масштабних, сьогоденних проєктів всеукраїнських телеканалів, є українізованими версіями прозахідних аналогів. Чи є позитивною така тенденція можна сперечатися, але очевидним є те, що виразність українських розважальних програм зросла, а про подібну видовищну картинку ще кілька років тому українські глядачі не могли й мріяти. Розглядаючи розважальні програми заангажовані глобальністю інформаційного середовища в контексті виховання та впровадження культурних норм і догм, можна визначити їх як ті, що транслюють певні групи цінностей, які мають впливати на свідомість та підсвідомість глядача.

Особливою виразністю і спрощеним варіантом інформативності характеризуються форма і стиль подавання інформації. Така специфічна характеристика дає змогу телебаченню ненав'язливо пропагувати цінності, а глядачеві непомітно їх засвоювати. Розважальні програми виконують інформаційно-пізнавальну, комунікаційну, виховну та рекреативну функції. Новатори цих програм здебільшого звертають увагу на останню з перелічених функцій, нехтуючи виховною. Аналізуючи контент телевізійних каналів, можна зауважити, що розважальні програми, як і художні фільми та серіали, займають провідні позиції на телеканалах: «Інтер», «1+1» та «СТБ».

Така особливість прикметна для розвитку глобального інформаційного середовища на даному етапі розвитку суспільства. У розважальних програмах нині представлені різні спрямування. Ведучі в ігровій розважальній формі пропагують пріоритети кулінарної майстерності, гумору, музичних шоу та реаліті-шоу («Пекельна кухня» на телеканалі «1+1», «Розсміши коміка» та «Вечірній квартал» на телеканалі «1+1», «Х-фактор» на телеканалі «СТБ», «Інспектор Фреймут» на «1+1»).

Реаліті-шоу, гумористичні конкурси та оповіді про світ шоу-бізнесу серед них найменше несуть корисної інформації. Отже, проаналізуємо окремі телепрограми. Телепрограма «Пекельна кухня» на телеканалі «1+1». В основі програми лежить рефлекс, який підштовхує людину доводити собі та оточенню власну першовартісність та винятковість. Високе ремесло кулінарного мистецтва у цій програмі є лише фоном, на якому розгортаються справжні баталії. Гострі конфлікти між ведучими та учасниками, темна харизма володаря кухні й азарт гри – ось, що приваблює глядачів. Програма поза сумнівом має високі рейтинги і виправдовує своє існування з фінансової сторони. Для розгляду нашого питання головне, що ніякі моральні цінності не пропагуються

в ефірі «Пекельної кухні». Постійні сварки і бійки, які глядач щодня споглядає як у реальному житті, так і в інформаційних телепрограмах продовжуються і в розважальних шоу. Єдине, що пропагується у цьому шоу, так це жадова до наживи, адже саме грошову винагороду отримує переможець. Протягом усього шоу учасники своєю поведінкою доводять, що заради грошей готові на все.

Учасники не відчувають жодних сумнівів щодо того, щоб вчинити підлість сусідові та підставити його. Вони готові терпіти шефа, який влаштовує їм пекло на кухні щодня і при цьому завжди готові до того, щоб вдарити когось у спину або ж запобігти такому ударові. Подібні шоу, попри всю свою популярність, не бажані в українському телевізійному просторі, адже закону джунглів особа може навчитися за дуже короткі строки, а от зрозуміти та прийняти для себе як норму поведінки високі моральні цінності не так вже й просто. Журналісти як представники четвертої влади повинні допомагати у цьому суспільству, а не відштовхувати назад своїми варварськими програмами. Гумористична програма «Розсміши коміка» на телеканалі «1+1» вже кілька років поспіль збирає перед екранами телевізорів широку аудиторію глядачів.

На прикладі незаангажованої відкритої гри «Клубу веселих та кмітливих», українці прагнуть до подібних шоу на національних телеканалах. Більшість учасників телепрограми йде додому не з пустими руками, адже призом є грошова винагорода. До того ж об'єктивність суддів можна оцінити за їхньою реакцією, від якої, власне, і залежить доля учасника. Ігровий здоровий глузд у програмі не діє, але краще підготовлені учасники отримують набагато більшу суму нагороди.

Отже, з дотриманням принципу рівності громадян показано, що наполеглива праця варта справжньої винагороди і для цього треба не жаліти себе, а готуватися до вирішальної битви. Позитивним моментом цієї програми можна назвати відсутність цензури і готовність учасників жартувати на досить хиткі політичні та фінансові теми. Подібна тенденція притаманна всім програмам такого типу. Зазвичай у гумористичній програмі в жартівливому стилі засуджуються «найпопулярніші» гріхи сьогодення: жадібність, недостатня освіченість, низька культура та схильність думати лише про себе.

Так, гумористичну програму «Вечірній квартал» на телеканалі «1+1» готують вихідці з КВК, які шанують виховну функцію цієї програми. Це єдина програма у телевізійному просторі України, яка в сатиричному стилі популяризує високі моральні принципи. Одночасно викриваються вади сучасного суспільства, без чого воно аж ніяк не може змінитися на краще. Але недоліком програми, на наш погляд, є деякий відхід від традицій Клубу і спрямованість уваги в останніх випусках на фінансово вигідні теми, аніж на суспільно важливі.

Однак у мініатюрах про сімейне життя глядачі можуть впізнати себе і зрозуміти наскільки важливішим є щастя другої половинки за прозаїчні сварки. У політичних постановках яскраво вказано на основні огріхи сучасних політиків, які пересічні українці обговорюють у кулуарах. М'яка критика запрошених гостей допомагає їм тримати себе в формі і не страждати від зіркової хвороби. Загалом необхідно зазначити, що для реального погляду на

себе, українське суспільство навряд чи знайде більш підходящу передачу. Телевізійний проект «Х-фактор» каналу «СТБ» три роки тому привернув увагу українців від Закарпаття до Донбасу і створив невщухаючий інтерес до шоу.

Доступність запису на конкурс та можливість виступити на великій сцені привабляли мільйони тих, хто бажає визнання. Додали популярності проекту й несхожі одне на одного судді, які в команді здатні приймати правильні рішення й обирати істинно талановитих людей до участі в програмі. Легка атмосфера, в якій не відчувається напруження конкурентної боротьби, дає змогу переглядати конкурс і малечі, яка могла насолодитися голосами талановитих співаків. Морально важливим чинником шоу можна назвати висвітлення долі учасників, яка часто є дуже непростю. Відпочиваючи біля екрана, глядач міг переглянути за короткий проміжок часу цілу драматичну історію, основу на реальних подіях. Переглядаючи історію успіху пересічного українця, кожен глядач може поставити перед собою мету і почати шлях до її здійснення. Вдало підібрані і теми ефірів, під які конкурсанти готують особливі музичні композиції. Організатори «Х-фактора» не просто бажають слухати гарні голоси, а й привертати увагу загалом до важливих проблем сучасності, пов'язаних із глобальними проблемами планети та особистими перипетіями в душі кожної окремої людини. М'яко і не напружуючи режисери шоу впроваджують у свідомість українців високі ідеї загальної рівності, взаємопідтримки і піклування про наступні покоління.

Також цілий легіон прихильників збирає біля екранів нове втілення програми «Ревізор» у вигляді «Новий інспектор Фреймут» на телеканалі «1+1». Сприяє цьому новизна шоу, адже раніше на українських телеекранах нічого аналогічного не було. Також глядачам цікаво зазирнути на кухні ресторанів та в кімнати готелів рідного міста і зробити висновок, чи варто повертатися до свого улюбленого закладу. Позитивною тенденцією у програмі є досить м'яке подавання фактів і стримана манера ведучої у розмові з працівниками закладу, в якому відбувається ревізія. Програма не вчить безкомпромісності, а залишає право на помилку. Дотримання санітарно-гігієнічних норм, яких вимагає ведуча, також повинно позитивно впливати на аудиторію глядачів, яка може пригадати власні недоліки в даному питанні й виправити їх. Поширення суспільної моралі в шоу не дуже помітно, але стиль спілкування з учасниками та постійними глядачами, які запрошують ведучу до рідного населеного пункту, допомагають наблизитись до глядача, який може навчитися у ведучої стриманості. Сьогоднішні умови проживання у світі вимагають від усіх вміння йти на компроміси. Таким чином, ведуча поширює потрібне соціальне вміння в масах (Найдьоновой та Барішпольця ред., 2008, с.52).

Особливістю сучасного суспільства є стрімкий розвиток засобів масової комунікації, одним із найпоширеніших і наймогутніших серед яких є кіно. Воно, будучи суттєвою складовою культури, володіє особливим видом естетичного впливу на глядача, що сприяє формуванню цінностей, ідеалів, смаків, стилів життя. Разом з тим, використовуючи перегляд фільмів як засіб заповнення вільного часу і задоволення потреби у розвагах, глядач просто не може раціонально мислити і критично сприймати інформацію, яка подається

у цей час на екрані. Зважаючи на це, кіно може не лише формувати цінності, але й, маніпулюючи суспільною свідомістю, руйнувати їх, тим самим призводячи до уповільнення культурного розвитку або взагалі до регресу у соціокультурному житті суспільства. Від змісту кінопродукції багато в чому залежить культурний рівень населення країни, а також формування картини світу українців.

Власне тому за станом розвитком кіно можна визначити стан розвитку суспільства. Кінофільми, які демонструються на сучасних телеекранах, здійснюють істотний вплив на функціонування і розвиток суспільства, оскільки в умовах одомашнення дозвілля і економічної кризи українці не мають змоги постійно відвідувати кінотеатри і переглядати новинки кінопрокату. Як засоби масової комунікації, кіно і телебачення орієнтуються, насамперед, на масові смаки, а отже – демонструють ті кінострічки, які привертають увагу більшої за чисельністю аудиторії. В умовах стрімкого розвитку новітніх засобів масової комунікації, зокрема, мережі Інтернет, телеканали для збереження постійної аудиторії та привернення уваги нових глядачів формують свій репертуар, спираючись, передусім, на популярну західну тематику.

Зрештою у більшості з сучасних фільмів пропагуються цінності і стиль життя західного суспільства, що призводить до нівеляції здобутків і традиційних цінностей української культури, зниження рівня культури і освіти в країні. Велика роль у цьому процесі належить кінокомпаніям, які створюють ту продукцію, показ якої, перш за все, буде вигідним з комерційної точки зору, тобто фільми низької якості на теми, які є затребуваними у даний проміжок часу (Здравомислов ред., 1973, с.24). У зв'язку з цим підвищується значимість соціологічного аналізу контенту кіно сучасних українських телеканалів, особливо на предмет його жанрової і тематичної спрямованості. Засади соціологічного аналізу кіно були закладені у працях таких вчених, як Ю. Лотман, Т. Адорно, В. Беньямін, Р. Вінтер, Р. Кенінг, Ж. Коан-Сеа, З. Кракауер, М. Май, М. Маклюен, Е. Морено, Д. Прокоп, А. Рейтблат та ін. Зокрема, видатний дослідник кіно з соціологічних позицій М. Маклюен вважав, що взаємодія фільму і публіки будується не на основі передачі і засвоєння інформації, а на основі співпереживання, активного включення глядача в екранний світ, який повністю підпорядковує глядача своїм законам і позбавляє його здатності до критичного сприйняття і мислення.

У контексті цих роздумів засновник дзеркальної теорії кіномистецтва З. Кракауер приходиться до висновку, що кіно як частина популярної культури є інструментом панування, поневолення мас, відлучення їх від соціально значимого досвіду і ідей. Тобто це тотальний засіб насадження залежності від тривіальних розваг і, як наслідок, потужний аргумент на користь соціальної нерівності. А послідовник цього вченого німецький дослідник Р. Кьоніг відзначав, що кіно швидше і якісніше, ніж інші види мистецтва, відображає душевні настрої та уявлення публіки, а отже – стає рупором соціальної спонтанності. Інший зарубіжний соціолог Д. Прокоп відзначає, що головною функцією кіно є рекреативна, оскільки кінострічки задовольняють потребу людини у позбавленні від нав'язливих фантомів (Мкртичева, 2012, с.103).

Як противага усім вищерозглянутим науковцям та їх теоріям виступають соціологи М. Май та Р. Вінтер. Вони встановили, що глядачі не є пасивними споживачами того, що показують у кіно, адже вони по-своєму інтерпретують події фільму та декодують інформацію у відповідності до своїх знань, цінностей, досвіду, соціальних установок, симпатій, антипатій тощо. Тому аналіз суспільства можна здійснювати спираючись на глядацьке прочитання фільму.

Контент-аналітичні дослідження кіно пов'язані з іменами М. Вулфен-стайна, З. Кракауера, Н. Лейтеса, які аналізували американські, англійські, французькі і німецькі фільми в контексті життєвих устремлінь героїв і як дзеркало психологічного життя народу.

Вибір каналів, які становили об'єкт дослідження, зумовлювався рейтингом їхньої популярності, наявністю у програмах мовлення кінострічок та цільовою спрямованістю. Зокрема, були обрані два лідери за чисельністю аудиторії («СТБ» і «1+1»), два телеканали, які входять у ТОП-10 («Новий канал» і «2+2») і телеканал, контент якого складають лише фільми («Enter-film»). Так, за результатами 2015 р. і станом на лютий 2016 р. канал «СТБ» є лідером серед переглядів у аудиторії віком 18–54 рр. – 10,5%. У ефірі «СТБ» представлені розважальні, дозвільні, пізнавальні, соціальні проекти власного виробництва, а також художні фільми і серіали.

В основі мовлення телеканалу «1+1» популярні серіали, сучасне кіно, програми власного виробництва. Він є другим телеканалом за рейтингом, аудиторію якого складають 9,5% у віці 18–54 рр. Телеканал «Новий канал» переглядають 6,5% осіб віком 18–54 рр. (6-е місце). Він позиціонує себе як канал для молодих людей з активною життєвою позицією. В ефірі присутні фільми, телесеріали, мультфільми і розважальні шоу. Телеканал «2+2» закриває рейтинг ТОП-10, оскільки його аудиторію складають 2,1% глядачів віком 18–54 рр. Ефір телеканалу «2+2» (перша назва «Кіно») становлять серіали, художні фільми, розважальні шоу, мультиплікаційні серіали та спортивні трансляції. «Enter-фільм» – перший фільмовий канал, який у 2010 р. став телеканалом радянської і зарубіжної кінокласики, який має аудиторію у 1,19 % віком між 18 та 54 рр. В його ефірі представлені художні та анімаційні картини, музика з кінофільмів.

Так, у результаті контент-аналізу програми телепередач було встановлено, що за I квартал 2016 р. на п'яти означених телеканалах кінострічки було продемонстровано 991 разів. З них найбільша частка (380 разів) показані у березні 2016 р., а найменша (284 рази) – у лютому. Цілком закономірно, що у загальному вигляді показ кіно переважає на телеканалі «Enter-фільм» (301 раз), адже цей канал спеціалізується на демонстрації фільмів. Також значний обсяг кінострічок представлений у сітках мовлення каналів «2+2» (266 разів) і «Новий канал» (224 рази). Найменшу кількість фільмів демонструє телеканал «СТБ» – лише 85 разів. Така ситуація пов'язана з тим, що у його програмі мовлення переважають розважальні шоу та інформаційні передачі.

Аналіз наведених даних та їх порівняння з рейтингом телеканалів демонструє, що кількість показу фільмів на каналі зворотно пропорційна його

популярності серед аудиторії. Тобто лідер серед глядачів телеканал «СТБ» показав найменшу частку фільмів, а «Enter-фільм» з найменшою аудиторією продемонстрував найбільше фільмів. Ми схильні пов'язувати цей факт із розвитком інформаційно-комунікаційних технологій і можливістю дивитися найцікавіші фільми за допомогою мережі Internet у вільному доступі без нав'язливої реклами у зручний час для кожної людини час. Через це показ кіно як комерційного продукту не завжди є вигідним для телеканалів. Натомість, трансляція розважальних шоу, які безпосередньо виробляються на замовлення і є власністю телеканалів, дійсно можуть забезпечити отримання економічних вигід для каналів. Неабияку роль при визначенні рейтингу телеканалу відіграє той контент, який вони демонструють у прайм-тайм – найактивніший час перегляду телебачення за добовий період. Зазвичай реклама у цей час коштує набагато дорожче, і телеканали намагаються ставити у сітку мовлення найбільш рейтингові фільми і передачі.

Висновки. Розглянувши глядацькі переваги та пріоритети в сучасному контенті українських телеканалів та їхні маніпулювання сучасними технологіями на глядача, ми виявили, що саме розважальна функція журналістики виходить на передову і впроваджує в соціум певні стандарти поведінки, транслює культурні здобутки та яскраво показує місце і роль людини в суспільстві. Останнім часом помітною є тенденція до розробки та впровадження якісних розважальних програм.

У статті загалом окреслена важливість ролі ведучого для пропаганди моральних цінностей. Стиль поведінки фахових та непрофільних журналістів в ефірі, на жаль, часто не найкращий. Варто згадати лише «голосний» проект «Пекельна кухня» та головного кухаря, який дозволяв собі жбурляти в конкурсантів чим заманеться, не кажучи вже про стиль спілкування цієї особи. Проте є й позитивні елегантні, етичні та естетичні ведучі, з яких можна брати приклад. Загалом, необхідно відзначити позитивні тенденції в сфері поширення культурних пріоритетів та здобутків через розважальні телепрограми в епоху глобалізації інформаційного простору, що дає великі шанси на безболісне влиття українських медіа у спільноту інтернаціональних комунікаційних систем.

Список посилань

-
- Здравомыслов, А.Г. ред., 1973. *Методологические и методические проблемы контент-анализа*, 1-2. Москва: Наука.
- Мкртычева, М.С., 2012. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы. *Теория и практика общественного развития*, 12, с.103-117.
- Найдьонова, О.Т. та Баришполець, Л.А. ред., 2008. *Медіа-культура населення України*. Київ.

References

-
- Mkrtycheva, M.S., 2012. Kino kak predmet sotsyolohycheskoho yzucheniya: vozmozhnosti y perspektyvy [Cinema as a subject of sociological study: opportunities and perspectives]. *Teoriya y praktyka obshchestvennoho razvytyia*, 12, pp.103-117.

Naidonovoi, O.T. and Baryshpoltsia, L.A. eds., 2008. *Media-kultura naselennia Ukrainy* [Media culture of the population of Ukraine]. Kyiv.

Zdravomyslov A.H. ed., 1973. *Metodologicheskie i metodicheskie problemyi kontent-analiza* [Methodological and methodological problems of content analysis], 1-2. Moscow: Nauka.

© Барнич М., 2018

© Полтавцев А., 2018

Стаття надійшла до редакції 12.10.2018

УДК 791

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151819

Роман Ширман,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4900-7791>
професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, режисер кіно,
заслужений діяч мистецтв України,
Київ, Україна
e-mail: rom_nat@ukr.net

Світлана Котляр,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4855-8172>
професор кафедри тележурналістики
та майстерності актора, декан ФКіТБ,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України,
Київ, Україна
e-mail: ilanit1925@gmail.com

Анастасія Супрун-Живодрова,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1633-6417>
магістрант кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
e-mail: Izumka95@gmail.com

СЕМІОТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ В КІНЕМАТОГРАФІ

Мета роботи – аналіз історичних та культурних факторів формування кіномови, а також зародження, розвиток та розкриття особливостей семіотичної концепції кіно. **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 розкриття принципів природи кіномови та семіотичної концепції в кіно. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до понять семіотики кіно та кіномови як об'єктів гуманітарних досліджень та культурологічного осмислення феномену кінематографу в контексті тенденцій розвитку екранних мистецтв. **Висновки.** У кіно знакова система принципово відрізняється через свою динамічну природу. Семіотика не має готових рішень чи правил для створення знаків та кодів у кінокартині. Ця наука вивчає принципи та закономірності спілкування між глядачем і екраном за допомогою кіномови. У роботі здійснено аналіз та конкретизація теоретичних ідей і розвитку семіотики кіно як науки про знаки, охарактеризовано етапи становлення і розвитку кіномови, виявлено і обґрунтовано принципові відмінності кіномови, її особливості та механізми формування візуальних кодів. Сьогодні деякі теоретичні пояснення семіотики, засновані на принципах семіології мови, багато в чому здаються канонізованими і непереконливими. Потрібно

використовувати комплексний підхід при семиотичному аналізі твору кіно-, телемистецтва. Історично семиологічно-термінологічний апарат і аналіз предмета склалися під впливом лінгвістики. Однак далеко не всі її положення допустимо екстраполювати в семиотику кіно. Особливий характер візуальних знаків змушує виробити інші методи аналізу візуальних семиотичних систем. Визначення цієї мови нерозривно пов'язане з визначенням специфіки візуальних знаків. У знака природної мови закріплений довільний зв'язок значення і означуваного. Візуальні ж знаки недовільні, мотивовані, в зв'язку з чим цілком дозволено допустити, що логіка візуальних семиотичних систем інша, ніж логіка мови.

Ключові слова: *семиотика кіно, кіномова, інтерпритація, код, реципієнт, знак, мистецтво, екран, кадр, фільм.*

Роман Ширман, профессор, заведуючий кафедри кино-, телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, режиссер кино, заслуженный деятель искусств Украины, Киев, Украина

Светлана Котляр, профессор кафедры тележурналистики и мастерства актера, декан ФКиТВ, Киевский национальный университет культуры и искусств, заслуженный деятель искусств Украины, Киев, Украина

Анастасия Супрун-Живодрова, магистрант кафедры кино-, телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств. Киев, Украина

Семиотическая концепция в кино

Цель работы – анализ исторических и культурных факторов формирования киноязыка, зарождение, эволюция и раскрытие особенностей семиотической концепции кино. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления и произведений экранного искусства (фильмов), предметное поле которых касается раскрытия принципов и природы киноязыка и семиотической концепции в кино. **Научная новизна работы** заключается в комплексном подходе к понятиям семиотики кино и киноязыка, как объектов гуманитарных исследований и культурологического осмысления феномена кинематографа в контексте тенденций развития экранных искусств. **Выводы.** К. Метц отмечал, что кино – это речь без языка, поэтому нельзя использовать в кино принципы, используемые к языку или любому другому виду искусства: в кино знаковая система принципиально отличается по своей динамической природе. Семиотика кино, изучающая эти знаковые системы, не имеет готовых решений или правил для создания знаков и кодов в кинокартине. Эта наука изучает принципы общения между зрителем и экраном посредством киноязыка. В работе проведен анализ и конкретизация теоретических идей и развития семиотики кино как науки о знаках, охарактеризованы этапы становления и развития киноязыка, обнаружено и обоснованно принципиальные различия киноязыка, ее особенности и механизмы формирования визуальных кодов. Сегодня некоторые теоретические объяснения семиотики, основанные на принципах семиологии языка, во многом кажутся канонизированными и необидительными. Нужно использовать комплексный подход при семиотическом анализе произведения кино-, телеискусства. Исторически семиологической-терминологический апарат и анализ предмета сложились под влиянием лингвистики. Однако далеко не все ее положения допустимо экстраполировать в семиотику кино. Особый характер визуальных знаков заставляет выработать другие методы анализа визуальных семиотических систем. Определение этого языка неразрывно связано с определением специфики визуальных знаков. В знаках естественного языка закреплена произвольная связь значения и обозначаемого.

Визуальные же знаки произвольны, мотивированные, в связи с чем вполне позволительно допустить, что логика визуальных семиотических систем другая, чем логика языка.

Ключевые слова: семиотика кино, киноязык, интерпретация, код, реципиент, знак, искусство, экран, кадр, фильм.

Roman Shyrman, Professor, Head of the Department of Cinema and TV Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Film Director, Honored Art Worker of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Svitlana Kotliar, Professor of the Department of Television Journalism and Acting, Dean of the Department of Cinema and TV Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Anastasiia Suprun-Zhyvandrova, Master of the Department of Cinema and TV, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Semiotics of cinema

The purpose of work is analyze the historical and cultural factors of the formation of the cinematic language, the origin, evolution and the disclosure of the Semiotic concept of cinema. **The methodology of the research** is to apply the general scientific principle of objectivity, cultural, structural and functional and analytical methods in the analysis of theoretical works of art and works of screen art (films), the subject field of which relates to the disclosure of the principles and nature of the film language and the semiotic concept in cinema. **The scientific novelty** of the work consists in an integrated approach to the concepts of cinema and cinema semiotics as objects of humanitarian research and cultural understanding of the phenomenon of cinematography in the context of trends in the development of screen arts. **Conclusions.** It is necessary to use a complex approach in the semiotic analysis of the work of cinema-television art. K. Metz noted that cinema is speech without language, therefore it is impossible to use in cinema the principles used to any other kind of art: in cinema the signs of denotations and connotations fundamentally differ in their dynamic natural. Semiotics does not have ready-made solutions or rules for creating signs and codes in a motion picture, because, like every person on the planet, it is dynamic and zmilyuetsya every day with the development of mankind. For some it may seem a disadvantage, but semiotics can give direction – a ray that can greet the viewer to the desired interpretation. This science studies the principles of communication between the viewer and the screen.

Key words: *semiotics of cinema, film language, interpretation, code, recipient, sign, art, screen, frame, film.*

Вступ. З появою кінематографу людство отримало нову потужну знакову систему, котра принципово не схожа на інші види мистецтва та природну мову. Кіно створювало вікно у іншу реальність, а з винайденням монтажу отримало нові наративні можливості. З'являлися нові технічні винаходи та авторські знахідки, які створили «нове письмо освоєння світу» – кіномову, котра мала безліч рівнів знаків та кодувань, що по різному могли впливати на інтерпритації глядачів. Але дослідити ці особливості за допомогою принципів вивчення мови виявилось недостатнім. Саме це і стало основною проблемою вивчення нової науки – семіотики кіно. Проблеми задуму автора і інтерпритації його глядачем обумовлюють цікавість до дослідження феномену кіно, законів утворення «іншої реальності» та вивчення сприйняття її реципієнтом. Також семіотика заслуговує на особливу увагу в практиці створення фільмів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У роботах Якобсона («Язык и бессознательное») і Умберто Еко («О членении визуального кода», «Отсутствующая структура») розглядаються принципи формування знакової системи, де «кіномова» і «знакова система» виступають як синонімічні поняття. (при цьому «код» відрізняється від «повідомлення» так само, як в концепції Соссюра «мовлення» – від «мови»). Інакше кажучи, «код» може бути визначений трояким чином: по-перше як знакова структура; по-друге як правила поєднання, упорядкування символів, або як спосіб структурування; по-третє як взаємна та однозначна відповідність кожного символу якомусь одному, що його визначає (У. Еко). Згідно з робіт Ю. М. Лотмана («Семіотика кіно та проблеми кіноестетики»), «код» психологічно орієнтує нас на штучну мову і якусь ідеальну модель мови (а також «машинну» модель комунікації), тоді як «мова» несвідомо викликає у нас уявлення про історичну протяжність існування; якщо код не передбачає історії, то мову, навпаки, можна інтерпретувати як «код плюс його історія». Роботи Жіля Дельоза «Различие и повторение», «Кино: Образ-движения; Образ-время» сприяли розвитку нової науки кінофілософії.

У роботах Р. Барта термін «кіномова» та «код» зустрічається досить часто, але чіткого визначення він не отримав. Його роботи «Система моди. Статті по семіотиці культури», «Третій сенс», «Семіотика. Поетика» зробили значний внесок у розвиток семіотики кіно.

Енциклопедія постмодернізму (Гріцанова та Можейко, ред., 2001) визначає код як поняття, широко використовується в семіотиці і дозволяє розкрити механізм породження змісту повідомлення.

Постановка проблеми. Метою даної статті є аналіз історичних та культурних факторів формування кіномови, зародження, еволюції та розкриття особливостей семіотичної концепції кіно.

Виклад основного матеріалу. Закони, які відкрив семіотика, були законами, застосованими в лінгвістиці, котра має чітко визначене місце в області людського знання. Ферденан де Соссюр (1986, с.28) задумав семіологію як загальну науку, «яка вивчає роль знаків як частину суспільного життя». Мова – є однією системою, і її наука – це лінгвістика, але взаємозв'язок між лінгвістикою і семіологією виявився проблематичним. Роланд Барт (2015, с.71) відповів на проблему, оголосивши лінгвістику не частиною семіології, а семіологію – частиною лінгвістики. З розвитком «науки про знаки» дослідники розуміли, що семіотика не є строго емпіричною наукою, вона не має усталених законів функціонування інформаційних знакових систем. Довгий час природна мова була у центрі вивчення семіотики, але згодом дослідники зрозуміли, що мистецтво також є знаковою системою і володіє великою комунікаційною здатністю. З винайденням «нового письма освоєння світу» (Чміль, 2012), семіотика звернула свою увагу на вивчення кінематографу. Кіно розповідає історії, створює образи, екран, об'єднуючи реальне та ідеальне, створює нові смисли та плуралізує їх. «Чому це відбувається, що насправді є кіно, за якими законами воно живе і сприймається глядачем та чи має воно свою мову?» – всі ці питання сприяли розвитку семіотики кіно, онтології кіно,

кінофеноменології, теорії кіно, соціальної психології, психоаналізу, філософії кіно.

Почавши розглядати кінематограф як ще одну мовну систему, стало зрозуміло, що кіно не є мовою, тобто на відміну від словесної мови, у нього немає мовної системи, «високоорганізованого коду» (Лотман, 1998, с.35). З такою проблемою у вивченні семіотики кінематографу стикнувся й Крістіан Мец. Зображення, за словами Меца (2010, с.26), сильно відрізняється від слова, і ця фундаментальна відмінність ставить найбільші проблеми в застосуванні семіотики до кіно. Кіномова розглядається як засіб вираження художньої реальності в кіно за допомогою сукупності технічних та метафізичних прийомів створення реальності. Принципова позиція Меца щодо кіномови полягала у відмові від можливості знайти в ній аналогі подвійного членування вербальності мови. Лише людській мові властива наявність двох порядків сегментації (членування мови на структурні одиниці). Перше членування розкладає мову на речення і слова. Друге членування – на склади і фонемі. Структурні одиниці першого членування (речення і слова) володіють власним значенням, в той час як єдиною функцією одиниць нижчого рівня (складів і фонем) є утворення одиниць більш високого рівня. Крістіан Мец вважав, що «в кіномові відсутня дистанція між знаком і значенням, яке має місце в вербальній мові якраз через наявність другого членування» (2010, с.89). У кіномові немає ніяких еквівалентів словам (одиницям першого членування) і фонем (одиницям другого членування). Мец далекий від думки ототожнювати кадр зі словом, а ланцюжок кадрів – з реченням або фразою. Він зосереджує всю увагу на макроструктурі кіномови. Зображення в кіно, згідно Меца (2010, с.96), рівнозначно однієї або багатьом фразам, а епізод є не словом, а синтагмою (сукупністю кількох слів, об'єднаних за принципом семантико-граматично-фонетичної сполучуваності), яку він іменує планом.

У своїх роботах він розмірковує про те, що семіотика повинна враховувати ознаки кіно і вирішувати проблеми, пов'язані із застосуванням семіотичної теорії на основі мови, що є перш за все невербальною формою значущості. Але саме прихильність принципам структурної лінгвістики заважає спробі Меца розвивати семіотику кіно. Мец вважає Ейзенштейна провідним теоретиком того, що він називає «монтажем». Монтаж став практично синонімом самого кінематографу, і почав розглядатись як провідний елемент створення знаку у кіно (2010, с.103-109).

Монтаж в літературі передбачає не тільки вихід одного мистецтва за межі іншого – ефект «присвоєння», але і використання техніки монтажу як художній прийом. У поезії часто цей метод використовувався для внесення в словесну тканину принципу графічності і особливої кінозображуваності. Монтаж виконував тут роль «візуалізації» твору (поетика футуристів, візуальна поезія), графічне розташування друкованих рядків було головним засобом кодування інформації в зображення. Прозовий твір використовує прийоми монтажу більшою мірою, ніж будь-яке мистецтво (Юткевич ред., 1986). Жак Дерріда, розмірковуючи про кіно і деконструктивний тип письма, говорить: «Письмо –

будь то Платон, Данте або Бланшо – активно експлуатує всі можливості монтажу. Тут і ритмічна гра, і внутрішні цитати, і вкраплення інших текстів, і зміни тону, і переходи з однієї мови на іншу, і перетин різних дисциплін... Більше того, письмо – це і є кінематограф» (Дерріда, 2007, с.58).

Ці думки сприяють вивченню Жаком Дерріда кінематографу. Пізніше, спільно з Сафа Фаті, французьким режисером, він пише книгу «Знімати слова», в якій впритул підходить до онтології кіно: «Знімати слова» — твір про суцільне уникання слів, котре дозволяє кінематографу протистояти авторитету дискурсу, показувати їх знятими на кіноплівці (Лапицький, 2000, с.301). Форма «видовища» ілюструє кінематограф як «мову», де «бачення» супроводжується письмом. Слово, що використовується в кінематографі, втрачає свою ідентичність: воно стає зображенням, як наприклад, титри в жанрі німого кіно (Тинянов, 1977, с.26).

Ролан Барт, поряд з Крістіаном Мецом та Умберто Еко в 1960-1970 рр. стояв у витоків семіології кіно як окремої дисципліни. Для Барта кінематограф, як і текст, є чудовим питанням сучасності, про що він пише у своїй книзі «Міфології», де є два нариси про кіно: «Римляни в кіно» та «Обличчя Грета Гарбо». У 1960 році з'являється його стаття «Проблема означення в кіно», де він поділяє знак у кінематографі за принципом коду та аналогії. Говорячи про саму функцію фільму і знаку у фільмі, Барт виділив в першу чергу комунікативну функцію. Кожний кадр містить певне повідомлення, вкладене в кінознаки, яке може бути не тільки емоційним, але й раціональним. Кінознак формується за допомогою освітлення, ракурсу кінокамери, композиції, мізансцени, кольору кадру, його драматургії та гри акторів (Барт, 1994, с.85). Сам знак, наголошує Барт, представляє інтерес для дослідників з різних областей, від кібернетики та математичної логіки до психоаналізу та лінгвістики, що за короткий час може привести всі ці науки до об'єднання в єдину науку про спілкування. Для Барта візуальне або «видовищне» – це дуже плідний матеріал для семіотики (Барт, 1994, с.105). Глибина прочитання знаку в кінокадрі залежить від культури глядача, в тому числі від глядацької еволюції і моди. Старі знаки стають застарілими та їм на зміну приходять нові. Так, наприклад, і «кліповий монтаж» увірвався до кінематографу. Людство стало мислити швидко та фрагментарно, і монтаж став більш різкий, а хронометраж кадру менш довгим.

Знак формується з'єднанням означуваного, тобто форми, і значенням, тобто змісту. Обидва поняття, як пише Барт, є «аналітичними робочими реальностями» (2010, с.213). Означуване у фільмі — це декорації, костюми, пейзажі, інтер'єри, музика і частково жести: ці знаки з'являються з різною щільністю в різні моменти, логіка їх появи заслуговує окремого аналізу, а крупні плани і наїзди в кіно надають особливу рухливість означуваному, зауважує Барт (2010, с.103). Означуване полівалентно звертається до зору і слуху: полісемічно і синонімічно. Полісемія знаків, на думку Барта, швидше прерогатива Сходу і мало поширена в Західній культурі. (Барт, 2015, с.54).

Значення по суті концептуально, це – сама ідея, значення називає цю ідею, але не визначає її. Звідси виникає динамічний рух від означуваного до значення.

Барт дає значенню епізодичну, дискретну і маргінальну роль: це те, що знаходиться поза фільмом і має в ньому актуалізуватися. Таким чином, значення не іманентно, а трансцендентно фільму. Ним може бути стан героя, його відносини з іншими, можливі вчинки (Барт, 2015, с.56).

Філософ виділяє три рівні сенсу (Барт, 2015, с.69-70):

1. Інформативний або рівень комунікації. На цьому рівні присутні всі знаки (декорації, костюми, персонажі), які спрямовані на донесення прямого повідомлення до глядача.

2. Символічний або рівень значення — аналіз з боку психоаналізу, драматургії, історії.

3. Фільмічний або рівень третього сенсу — рівень значення, відкритого сенсу, який робить кіно незавершеною рефлексією для глядача.

«Третій сенс не піддається опису, але піддається теоретичному осмисленню і вираженню, представляючи собою процес становлення фільмічного і значення, яке виростає з означуваного за допомогою кіномови. Важливо відзначити, що він існує не в мові і не в мові символу, але проявляється в самому баченні окремого режисера, в його способі «читати реальність» (Барт, 2015, с.85).

Знак — це транспортний засіб, що несе в собі значення. Ключовим аспектом є те, що зв'язок між цими частинами є довільним і завжди існує в системі відмінностей. Таким чином, знак є частиною коду, який складається з візуальної, звукової та текстової інформації. Сам кінематограф за своєю суттю є синтезом двох оповідних тенденцій — образотворчої і словесної. У сучасному розумінні кіновізуальний ряд відділяється від ряду словесного, зображення будується над словом. Ю. Тинянов у своїй книзі «Поетика. Історія літератури. Кіно» писав: «Театр будується на цілісному, нерозкладеному слові (сенс, міміка, звук), а кіно — на його розкладеній абстракції» (1977, с.33).

Ж. Дельоз робить спробу навчити кінематографістів, теоретиків і філософів довіри до досвіду, який важко довести та перевірити, — до сприйняття, яке не цілком належить нам, і до знання, яке завжди здається недостатнім. У сучасній філософії освіти книга Ж. Дельоза «Кіно» займає особливе місце. Ця книга навчальна, але не в тому сенсі як підручник, а в сенсі навчання сприйняттю. «Сам Дельоз, кажучи про змінюване в сучасному світі відношенню між словами і образами, називає цю ситуацію «педагогікою перцепції». І можна з упевненістю сказати, що кіно несе в собі цей виховний заряд» (Лапицький, 2000, с.14). Педагогіка перцепції Жіля Дельоза полягає в навчанні іншому способу сприйняття, який народжується із взаємодії й взаємовпливу філософії і кіно.

Термін «образ-рух» Ж. Дельоз запозичує у А. Бергсона з книги «матерія і пам'ять». Написана в 1896 р, тобто в той же самий час, коли з'явилися перші стрічки братів Люм'єр. Ця книга стала теорією кінематографічного сприйняття ще до появи кінематографа. У своїй кінофілософії головну роль Дельоз відводить не режисерові і не сценарію, а глядацькому сприйняттю. Це відрізняє його від більшості вчених, які звикли розглядати кіно як рухома картинку.

Переходячи від аналізу загальних питань кіно до вивчення його частин, Дельоз (2004, с.158) звертається до таких понять, як кадр, план і монтаж. Їх він

також використовує не цілком звичним для нас чином. Кадр, план і монтаж для нього є актами перцепції, за допомогою яких образ виявляє відмінність в самому собі. Таким чином, кадр являє собою безліч елементів, монтаж – єдність фільму і його ідеї, а план – це образ-рух як такий, точка зору глядача, наведена в рух. Образ-рух – це складена перцепція світу, яка відтворює в свідомості глядача не набір статичних картин, а сам процес зміни (становлення) образів простору, часу і, в кінцевому рахунку, – сенсу. Він складається з трьох складових частин: образу-перцепції (простір-становленні), образу-дії (час-в-становленні) і образу-переживання (результат руху, подія) (Дельоз, 1998, с.95).

Образ-рух – не єдина категорія Дельоза. Наряду з нею він виділяє і образ-час, який означає інший спосіб мислити час, виходячи з хаотичної системи образів, що не має центру. За допомогою кіно глядач «торкається» до часу, але не створює собі про нього ніякого систематичного уявлення. Образ-час дозволяє пізнати час (а не наші власні реконструкції) так само, як дозволяє образ-рух пізнати простір (Дельоз, 1998, с.98-100).

Згідно Дельозу, існують якісь образи, які виникають не в психіці людини, а належать самій матерії, є її прообразом, що не існують в сьогоденні, проте вони є, вони існують – на межі минулого і майбутнього. Щоб актуалізувати їх необхідна особлива реальність. Цією реальністю стає кіно. Кіно – це світ, в якому образ знаходить рух і стає образом-рухом, формуючи знаки та за допомогою кіномови передаючи їх реципієнту.

Отже, реальність кіно – це внутрішня реальність самого кіно. Образ-рух і образ-час дозволяють їй перебувати у вічному процесі розвитку та становлення і не застигати, як картинка або фотографія. З цієї точки зору ми вважаємо Дельоза основоположником особливого напрямку в кіно – кінофеноменології.

Висновки. Кінематограф є мистецтвом аудіовізуальним, а, отже, й синтетичним. Воно має безліч ланцюгів кодування, що утворюють знаки, які глядач може сприйняти і отримати сенс, закладений автором у кінострічці. Це складний процес перцепції та взаємозв'язків між знаком та реципієнтом, що сприяли розвитку науки про знаки в кінематографі – семіотики кіно. Знаки, на основі яких закладаються особливості кіномови та стилю в екранних творах і технології їх виробництва, допускають свободу у сприйнятті та інтерпретації реципієнтом твору, тобто великий діапазон багатозначності в тлумаченні. Існують безліч практичних прийомів у створенні того чи іншого сенсу: це і колір кадру, його освітлення, ракурс кінокамери, композиція, мізансцени, гра акторів, крупність кадру та монтаж, як з'єднувальний елемент, який дозволяє знакам ожити та створювати іншу реальність. Теоретично феномен інтерпретації знаків описували Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, К. Метц, Р. Барт, У. Еко, Ю. Кристева та ін.

Семіотика не має готових рішень чи правил для створення знаків та кодів у кінокартині, адже вона, як і кожна людина на планеті, є динамічною і змінюється кожен день з розвитком людства. Для когось це може здатись недоліком, але семіотика може дати напрям – промінь, який приведе глядача до бажаної інтерпретації. Ця наука вивчає принципи спілкування між глядачем і екраном. На відміну від філософії, що надавала особливого значення високої

духовності і моральності, кіно звернуто на найбільш ниці бажання й афекти людини. Кіно зрозуміло і доступно кожному. За допомогою взаємодії і гри різних образів-рухів, образів-часу, образів-емоцій кіно здатне сформувати свого суб'єкта.

Список посилань

- Барт, Р., 1994. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
- Барт, Р., 2015. *Третий смысл*. Москва: Маргинем Пресс.
- Делез, Ж., 1998. *Различие и повторение*. Перевод с французского Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. Санкт Петербург: Петрополис.
- Делез, Ж., 2004. *Кино*. Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время. Перевод с французского Б. Скуратова. Москва: Ad Marginem.
- Деррида, Ж., 2007. *Позиции*. Перевод с французского В.В. Библихина. Москва: Академический проект.
- Кравцов, Ю.А., 2006. *Основы Киноэстетики. Теория и история кино*. Санкт Петербург.
- Лапицкий, В., 2000. Письмо и различие: первый взгляд. В: Деррида Ж. *Письмо и различие*. Санкт Петербург: Академический проект.
- Лотман, Ю.М., 1998. *Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993)*. Санкт Петербург: Искусство-СПБ.
- Метц, К., 2010. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. Перевод с французского Д.Я. Калугин, Н.С. Мовнина. Санкт Петербург.
- Сосюр, Фердинан де, 1998. *Курс загальної лінгвістики*. Київ: Основа.
- Тынянов, Ю., 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Юткевич, С.И., ред., 1986. *Кино: энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.

References

- Bart, R., 1994. *Yzbrannyye raboty: Semyotyka. Poetyka* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress.
- Bart, R., 2015. *Tretyi smysl* [The Third Meaning]. Moscow: Marginem Press.
- Deleuze, J., 1998. *Razlychye y povtorenye* [Difference and repetition]. Translation from French N.B. Mankovskaya, E.P. Yurovskaya. Sankt Peterburh: Petropolis.
- Deleuze, J., 2004. *Kyno. Kyno 1. Obraz-dvyzheniya; Kyno 2. Obraz-vremia* [Cinema. Cinema 1. Image-motion; Cinema 2. Image-time]. Translation from French B. Skuratov. Moscow: Ad Marginem.
- Derrida, J., 2007. *Pozytsyuy* [Positions]. Translation from French V.V. Bibikhina. Moscow: Academic Project.
- Kravtsov, Yu.A., 2006. *Osnovy Kynoestetyky. Teoryia y ystoriya kyno* [Fundamentals of Kinoesthetics. Theory and history of cinema]. Sankt Peterburh.
- Lapitsky, V., 2000. *Pismo i razlichie: pervyy vzglyad* [Letter and Difference: First Look]. In: Derrida Zh. *Letter and Difference*. Sankt Peterburh: Academic Project.
- Lotman, Yu.M., 1998. *Ob iskusstve: Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stati. Zametki. Vyistupleniya (1962-1993)*. [About art: The structure of an artistic text. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches (1962-1993)]. Sankt Peterburh: Art-SPB.

- Metz, K., 2010. *Voobrazhaemoe oznachayuschee. Psihoanaliz i kino*. [The imaginary signifier. Psychoanalysis and cinema]. Translation from French D.Ya. Kalugin, N.S. Movnin. Sankt Peterburh.
- Sosyur, Ferdinan de, 1998. *Kurs zagalnoyi lingvistiki* [The course of illogical linguistics]. Kyiv: Basis.
- Туйнянов, Ю., 1977. *Poetika. Istoriya literaturi. Kino* [Poetics. Literary history. Movie]. Moscow: Nauka.
- Yutkevich, S.I., ed., 1986. *Kino: entsiklopedicheskiy slovar* [Cinema: encyclopedic dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia.

© Ширман Р., 2018

© Котляр С., 2018

© Супрун-Живодрова А., 2018

Стаття надійшла до редакції 18.10.2018

УДК 791.221.4(477)

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151822

Тетяна Журавльова,ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1724-6395>

кандидат мистецтвознавства,

молодший науковий співробітник

відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології,

Інститут мистецтвознавства, фольклористики

та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України,

Київ, Україна

e-mail: Juravliova-T@bigmir.net

ТРИ ІСТОРІЇ ПРО КОХАННЯ: МЕЛОДРАМАТИЗМ В КІНОСВІТІ КІРИ МУРАТОВОЇ

Мета роботи полягає в дослідженні ролі та специфіки функціонування елементів мелодрами в аналізованих фільмах К. Муратової. З огляду на поставлені завдання в роботі застосовано **наступні методи**: *порівняльно-генетичний* – в осмисленні мелодраматизму як явища культури та у розгляді співіснування мелодраматичних прийомів і принципів авторського кінематографа у творчості зазначеного режисера; *структурний* метод – у розкритті знакової та образної системи мелодрами в структурі зазначених стрічок та у з'ясуванні ключових закономірностей їхньої взаємодії; *текстологічний* метод залучений для виявлення елементів мелодрами у кінотексті кожного з фільмів: від сюжету в цілому до драматургії окремого епізоду, також у аналізі прийомів кінематографічної виразності.

Висновки. Дослідження довело опосередковане існування певних властивостей мелодрами, зокрема сюжетних модусів, в творчості К. Муратової. На матеріалі стрічок, де основним елементом змісту є любовний трикутник, виявлено тяжіння режисерки до пародіювання жанрових ознак мелодрами. Досліджувані фільми засвідчують також звернення режисера до аудиторії через мелодраматичні засоби виразності, які за своїм функціональним навантаженням спонукають до співпереживання події, підсиленню емоційності сцени, співчуття героям тощо.

Ключові слова: *мелодрама, мелодраматизм, К. Муратова, авторський кінематограф.*

Татьяна Журавлёва, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник отдела экранно-сценических искусств и культурологии, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, Киев, Украина

Три истории о любви: мелодраматизм в киномире Киры Муратовой

Целью работы является исследование роли и специфики функционирования элементов мелодрамы в указанных фильмах К. Муратовой. Учитывая поставленные задачи и предмет исследования в работе использованы следующие **методы**: *сравнительно-генетический* – в осмыслении мелодраматизма как явления культуры и в рассмотрении сосуществования мелодраматических приемов и принципов авторского кинематографа в творчестве указанного режиссера; *структурный* метод – в раскрытии знаковой и образной системы мелодрамы в структуре указанных лент и в выяснении ключевых закономерностей их взаимодействия; *текстологический* метод использован для выявления элементов мелодрамы в кинотексте каждого из фильмов: от сюжета в целом к драматургии отдельного эпизода, также в анализе приемов кинематографической выразительности.

Выводы. Исследование доказало опосредованное существование определенных свойств мелодрамы, в частности сюжетных модусов, в творчестве К. Муратовой. На материале лент, где основным элементом содержания является любовный треугольник, обнаружено тяготение режиссера к пародированию жанровых признаков мелодрамы. Исследуемые фильмы свидетельствуют также об обращении режиссера к аудитории через мелодраматические средства выразительности, такие как: музыка, изобразительные средства, образные стереотипы, которые по своей функциональной нагрузкой побуждают к сопереживанию события, усилению эмоциональности сцены, сочувствию героям и т.д. Также отмечено, что присущие мелодраматизму художественные приемы не ограничиваются жанром мелодрамы и способны распространяться на различные жанры и направления киноискусства.

Ключевые слова: *мелодрама, мелодраматизм, К. Муратова, авторский кинематограф.*

Tetiana Zhuravlova, Ph.D. in Art History, Junior Researcher, Department of Screen-Stage Arts and Cultural Studies, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky NAS of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Three stories on amour: melodramatic qualities in the cinema world of Kira Muratova

The aim of the research consists in studying a role and specificity of melodramatic elements' functioning in K. Muratova's films under consideration. Taking into consideration the tasks being set, the study employs the following methods. **The methodology of the research** is *comparative genetic*, which is conducive to understanding the melodramatic qualities as a cultural phenomenon, as well as to examining the coexistence of melodramatic devices and principles of the auteurist cinema within the creation of the film director under study; *structural* method being contributory to revealing the sign and image system of melodrama within the structure of the indicated films, as well as to ascertaining the key regularities of their interaction; and *textual critical* method, being instrumental in detecting melodramatic elements in a cinematographic text of each of the films (from a plot in general to a dramatic concept of an episode), as well as to analysing the devices of cinematographic expressiveness.

Conclusions: The research has proved the mediated existence of certain characteristics of melodrama (modi of plot) in the K. Muratova creation. Based on the stuff of the films having the love triangle as a principal element of content, the study finds out the film director's inclination to parodying genre features of melodrama. The K. Muratova film works under consideration also witness her addressing to visitors via melodramatic means of expressiveness, which by their functional load bring about the empathy of an event, the strengthening of emotionality of a scene, the commiseration for heroes, etc.

Key words: *melodrama, melodramatic qualities, K. Muratova, auteurist cinema.*

Вступ. Видатна режисерка Кіра Муратова, яка вже з перших робіт вирізнялася непересічним творчим мисленням, чималу кількість фільмів зняла в Україні. Своєю творчістю вона збагатила стильову палітру українського кіномистецтва, додала до його здобутків особливу манеру викладу художнього матеріалу. Реальність в її режисерській інтерпретації нерідко постає парадоксальною, абсурдною, що досягається завдяки поєднанню філософського осмислення буття з естетикою гротеску. Звичні загальнохудожні символи набувають нового трактування. До зазначених символів, смислових канонів належать і ті, які суголосні з естетичними принципами мелодрами, її елементи

наявні у багатьох роботах режисерки. Вони по-різному інтерпретовані, задіяні у відповідності до творчих завдань: у синтезі з іронічним ставленням до героїв чи ситуацій або, навпаки, для впливовості та емоційного забарвлення сцен чи епізодів. До розгляду запропоновано наступні стрічки К. Муратової: «Короткі зустрічі» (1967, Одеська кіностудія), «Довгі проводи» (1971, Одеська кіностудія), «Пізнаючи білий світ» (1978, Ленфильм).

Проблема, поставлена в статті, виходить з недостатньо дослідженого питання жанрового аспекту творчості К. Муратової. **Актуальність** полягає в осмисленні впливу елементів мелодрами на кіноестетику цієї режисерки, адже вітчизняним кінознавством досі спеціально не досліджувалось функціонування жанру мелодрами в авторському кінематографі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Кінознавець і філософ М. Ямпольський у 2015 році опублікував працю під назвою «Муратова. Опыт киноантропологии», де дослідив творчість К. Муратової з позиції антропології. 2007 року матеріали майбутньої монографії були надруковані в журналі «Киноведческие записки» у статті під назвою «Муратова: три фильма о любви», у якій автор запропонував філософський погляд на три перших фільми режисерки, яких об'єднує тема кохання. М. Ямпольський не акцентує увагу на жанрових особливостях стрічок Муратової, розглядаючи саме почуття кохання лише як сюжетний елемент та засіб кореляції інтимного, особистого й соціального в людському началі. Зара Абдуллаєва, письменниця й кінокритик, авторка книги «Кира Муратова. Искусство кино», погоджуючись із М. Ямпольським, вважає, що творчість Муратової – це перш за все, філософське осмислення світу. Також письменниця особливу увагу приділяє незвичайним, гротескним образам у творчості режисерки та візуальній поетиці її мистецтва. Пропоноване дослідження також спирається на роботи авторів, які в своїх наукових працях так чи інакше осмислювали специфіку стилю режисерки, його трансформацію відповідно до історичних передумов та естетичних пріоритетів самої К. Муратової. Зокрема, у статті Д. Золоєвої (2015) «Естетика абсурду як елемент кіносвіту Кіри Муратової» говориться про вплив філософів-екзистенціалістів, особіно Альбера Камю з його розумінням абсурдності людського існування та ідею самотності і приреченості, яка присутня в багатьох роботах Муратової. Українська дослідниця авторського кінематографу Г. Погребняк, розглядає одну з моделей кінематографічного авторства на прикладі фільмів К. Муратової. Учена вважає кінематографічний образ реальності надто песимістичним, таким, де реальність деконструюється аж до її спотворення, а режисерка вдається до маніпуляції уже відомими кодами. На протипагу Г. Погребняк, інша українська науковиця, Г. Чміль, доводить, що кіносвіт К. Муратової зорієнтований на співтворчість з боку глядача, на його емоційний відгук (2003, с.247)

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Автор цієї статті в своєму дисертаційному дослідженні (Журавльова, 2016) уперше у вітчизняному кінознавстві розглядає мелодраматизм не дискретно, з погляду його походження від жанру мелодрами, а комплексно. У контексті дослідження жанрово-стильових, структурних особливостей кінофільмів К. Муратової

запропоновано вважати поняття «елементи мелодрами» і «мелодраматизм» синонімічними.

Мета роботи полягає в дослідженні ролі та специфіки функціонування елементів мелодрами в трьох фільмах К. Муратової. Дослідження передбачає розв'язання наступних **завдань**: проаналізувати наукову літературу з теми статті; визначити естетичні принципи мелодрами та міру їхнього застосування режисером; виявити ті особливості режисерського стилю К. Муратової, які ґрунтуються на синтезі з мелодраматизмом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Авторка запропонованого дослідження у першу чергу опиралась на працю М. Ямпольського «Муратова: Три фільма о любви», який обрав об'єктом аналізу саме зазначені у вступі фільми. Вони, на думку науковця, різняться з наступними стрічками спорідненістю з традиціями радянської кінопрози того часу. Але найхарактернішою їхньою особливістю є тема любові, яка розкривається через здатність однієї людини існувати заради іншої (Ямпольський, 2007, с.91). Ямпольський не пов'язує таку емоційну установку картин з мелодрамою, він взагалі не ставив собі за мету проаналізувати творчість К. Муратової в контексті жанрової системи. Його цікавив лише антропологічний аспект, який не вичерпується темою кохання, але поглиблює дискурс про філософію творчості видатної режисерки.

Морально-етичні, особистісні проблеми, з якими стикаються герої муратівських фільмів також дають підстави говорити про певні жанрові запозичення у створенні режисерської картини світу. Зокрема, мелодраматична умовність створила той драматичний каркас, на який потім нашарувалися інші елементи художнього світу, інші смисли.

Якщо вести мову далі про мелодраму, то, на думку автора цієї статті, зазначені фільми поєднують наявність в сюжеті такого компоненту, як страждання. Як відомо, страждання в мелодрамі – це тема, метод впливу, основна характеристика героїв (Степанов, 2001, с.46). Крім того, цей стан (який наявний і в інших роботах митця) в загальній драматургії фільму стверджуються не лише через висхідну подію, а й через динаміку дії – певну кількість подій, їхню ритміку, колізій, які випробовують героя, надаючи йому змогу «виправити патологічну ситуацію, сюжет рухається в бік відновлення справедливості» (Шахматова, 2004, с.231). Так, різкі «порушення звичного зв'язку побутових явищ скеровує волю глядача до відновлення цих порушених зв'язків» – саме в цьому відомий дослідник мелодрами С. Балухатий вбачає «емоційну телеологію», тобто основний естетичний принцип цього жанру. (Балухатий, 1990, с.44). Необхідно зазначити, що саме в обраних стрічках режисерки «страждання» наявні не лише як сюжетний компонент, але й як рецептивна особливість мелодрами, коли події «чужого» життя стають близькими і вони, так би мовити, «привласнюються», глядач очищується через те, що чужі радості та печалі сприймаються й «проживаються» як власні. Досліджувані роботи К. Муратової засвідчують звернення режисера до аудиторії через мелодраматичні стереотипи, які за своїм функціональним навантаженням спонукають до співпереживання. «Картина світу» в цих фільмах ще не безнадійна, до людей ще можна обізватися і можна бути почутим.

Жанрову належність стрічки «Короткі зустрічі» (1967) можна було б однозначно визначити за зовнішньою фабулою: розірвавши стосунки з дружиною, Максим їде в експедицію і дозволяє собі нетривалий роман із зовсім юною буфетницею Надією. Це – структура типової мелодрами, яка, за законом жанру, мала б налаштувати на фінальне викриття авантюристики. За наявності антагоністів у цій історії так би мало і статися. Але замість кривдниць ми спостерігаємо милу, заглиблену у власні почуття молоду дівчину.

У «Коротких зустрічах» Муратова немов балансує між пафосом мелодраматизму й побутовим прозаїзмом. І їй вдається зберігати художню цілісність картини завдяки органічному синтезу, здавалося б, зовсім різних художніх явищ. Камерну історію про любовний трикутник вона оповідає без істерик, бурхливих пристрастей, грюкання дверима. Натомість – короткі спогади обох жінок про одного й того ж чоловіка, фактично хронікальні епізоди міських вулиць, новобудов (місто розбудовується, а стосунки руйнуються), наявність випадкових персонажів «із реального життя», які «не грають роль», а немовби є героями телевізійного репортажу. Сюжет із зворотною хронологією викладу, де кадри початку історії знову з'являються майже в фіналі, – й немов замикають коло, яким ходять персонажі.

К. Муратова також запропонувала принцип очуднення, зміну звичного уявлення про мелодраму, залучила її прийоми до власних творчих завдань. Фактичний бік викладу подій (він і є мелодраматичним) використовується автором як засіб для розкриття душевних протиріч персонажів. Любовний трикутник тут – лише функція для означення внутрішніх конфліктів кожного з головних персонажів. Обставини виявляють зворотний бік образу кожного з учасників цієї історії кохання.

Думку про мелодраму навіное й пристрасна музика (Каравайчук комп.), що нагадує фортепіанний супровід «німих» кінострічок.

Наступним фільмом К. Муратової про кохання став фільм «Довгі проводи» (1971). Сама назва засвідчує, що тема емоційної порожнечі не вичерпала себе в одному фільмі, а розвивається режисеркою далі. Деяко змінюючи формат стосунків персонажів, Муратова залишає висхідні обставини – стан самотності, який намагається змінити головна героїня.

Сюжет, як і в попередньому фільмі, позбавлений яскравого зовнішнього конфлікту, так само відсутні відповідні жанрові колізії. Єдиний натяк на «інтригу» в «Довгих проводах» – це звістка про те, що синові Євгенії Василівни, Саші, батько пропонує переїхати жити до нього, у інше місто. Жінка дізнається про цю «вбивчу» новину, таємно прочитавши лист від колишнього чоловіка. Для «чистої» мелодрами ця звістка сама по собі не несе якогось важливого функціонального навантаження, якщо не є елементом подальшої колізії. Але такого не відбувається і вже сам факт розлуки із сином для головної героїні «трагічний» (мелодрама, за визначенням Е. Бентлі – це та ж трагедія, лише позбавлена невичерпного конфлікту).

Євгенія – протагоніст і антагоніст цієї історії. Сама створює собі життєві перепони й потім намагається їх подолати. Душевні протиріччя також можуть бути матеріалом мелодрами, навіть не обов'язковим для героя є факт визнання

цього внутрішнього конфлікту. Її зусилля за будь-якої ціни залишити сина біля себе зовні нагадують гру в авантюрну мелодраму, зрештою, вона постійно грає, не говорить, а декламує. Бажаючи бути в центрі уваги, мати домагається єдиного – поваги й розуміння єдиного сина. Натомість часто виглядає комічною. Комічне й мелодраматичне у цьому фільмі виступають як теза й антитеза для набуття в результаті нової художньої цілісності.

Наслідуючи типову для мелодрами тематику руйнування родинних стосунків, ця історія не йде далі за законами жанру (не відбувається різких поворотів фабули, зміни «щасливих» та «нешасливих» моментів сюжету). Через низку нічого не значущих паралельних сюжетних ліній, довгих планів, фабула немов би обривається посередині і герої дивним чином приходять до «щастя» – взаєморозуміння.

У фільми співіснують два варіанти цього художнього способу відтворення дійсності: справжній і штучний, справжній – світ реальних переживань героїв, а штучний – світ «удаваної мелодрами» – комедії, світ гротескного «мелодраматизму», яким зловживає героїня, бажаючи грати роль відкинутої матері або ж моложавої кокетки, відхиляючи серйозні наміри свого прихильника.

Мотив самотності в мелодрамі – це такий самий конструктивний елемент, як і страждання. Самотність – запропоновані обставини, система координат, де починається й розвивається дія. Звідси емоційний імпульс, пошук кохання, стає характерним для розвитку мелодраматичного сюжету мотивом.

Героїня картини «Пізнаючи білий світ», Люба (Русланова) також шукає кохання, як і героїні вже зазначених робіт К. Муратової. Так само, як і Валентина, вона дивакувата, імпульсивна, адже не приховує свої почуття.

Кольорова гама «Білого світу» – це переважно чорно-сірі тони самого будівництва та залізобетонних конструкцій майбутніх будинків для працівників тракторного заводу. Це темно-брунатна жижа доріг, де регулярно грузнуть машини. І тільки кохання в прямому сенсі забарвлює цей незатишний, ще неоформлений, брудний та безмежний світ, що тільки-но споруджується. Той, хто закоханий, а вірніше – та, яка закохана (адже коханням позначені, марковані переважно молоді жінки) вбрані чи то у сніжно-білі сукні наречених чи мають хоч якийсь елемент яскраво-червоного кольору: хустина, шапочка, червона кофта під робою. Та справжнє кохання, як і годиться для мелодраматичної колізії, з'явилося несподівано, але в «типових» обставинах – у багні непохідних шляхів. Коричневий бруд дороги фактурно подібний до глини (по дорозі герої таки завітають до справжнього гончара) і знову режисерка наповнює зміст кадру символом, і цього разу опосередкованим. Із глини народжується нова форма й нова сутність матеріалу – натяк на зародження почуттів між Любою та шофером Михайлом.

Візуальні компоненти фільму «Пізнаючи білий світ», на яких досі наголошувалося, покликані надати додаткових смислів любовній історії, також підсилити суто мелодраматичні аспекти.

Знакова система фільмів Муратової поєднує загальнофілософські смисли з оригінальним режисерським світоглядом, а мелодраматизм часто слугує

засобом репрезентації необхідних ідей. Деякі сцени фільму за драматургією є саме мелодраматичні, Муратова відповідно маркує їх, вдаючись до універсальних символів. До прикладу, у сцені на будівництві, коли два чоловіки з'ясовують стосунки через прихильність Люби, у кадр потрапляє червона матерія. Побутова деталь, виробничий атрибут (насправді можливо й помаранчевий) перетворюється чи то на театральну завісу, чи пурпуровий плащ тореадора, або ж відсилає до «Червоних вітрил» О. Гріна, (згодом Люба зізнається, що народилася у місті Красному). Широкий спектр смислових інтерпретацій відповідає змісту сцени і у будь-якому разі дотичний до принципів видовищності мелодрами.

Висновки. Дослідження довело опосередковане існування певних властивостей мелодрами (сюжетні модуси) в творчості К. Муратової. На матеріалі стрічок, де основним елементом змісту є любовний трикутник, виявлено тяжіння режисерки до пародіювання жанрових ознак мелодрами. Досліджувані роботи К. Муратової засвідчують також звернення режисера до аудиторії через мелодраматичні прийоми в кінематографічних засобах виразності, що спонукають до співпереживання події, підсиленню емоційності сцени, співчуття героям тощо. Також наголошено на тому, що властиві мелодраматизмові художні прийоми не обмежуються жанром мелодрами і спроможні розповсюджуватися на різні жанри й напрями кіномистецтва.

Список посилань

- Абдуллаева, З., 2008. *Кира Муратова: искусство кино*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Балухатый, С.Д., 1990. Поэтика мелодрамы. *Вопросы поэтики*. Ленинград: Издательство Ленинградского государственного университета.
- Бентли, Э., 1978. *Жизнь драмы*. Перевод с английского В. Воронина. Москва: Искусство.
- Дымшиц, Н.А., 1979. Под чужим именем (Метаморфозы мелодрамы). *Жанры кино*. Москва: Искусство, с.155-171.
- Журавльова, Т.В., 2016. *Мелодраматизм в українській екранній культурі*. Кандидат наук. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.
- Золоєва, Д., 2015. Естетика абсурду як елемент кіносвіту Кіри Муратової. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, с.90-91.
- Изволова, И., 1998. Звук лопнувшей струны. *Искусство кино*, [online] 8. Доступно: <<http://kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article16>> [Дата обращения 20 августа 2018].
- Кавелти, Дж.Г., 1996. Изучение литературных формул. Перевод с английского Е.М. Лазаревой. *Новое литературное обозрение*, 22, с.33-64.
- Крутоус, В.П., 1981. О «мелодраматическом». *Вопросы философии*, 5, с.125-136.
- Муратова, К., 2018. *В цитатах: Моя мрія – зникнути, і щоб залишились лише фільми*". [онлайн] Доступно: <<https://www.bbc.com/ukrainian/features-44394483>> [Дата звернення 20 серпня 2018].
- Оверина, К.С., 2014. К вопросу о мелодраматизме в ранней прозе А. П. Чехова. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*, 1 (2), с.18-27.

- Плохотнюк, Т.Г., 1990. *Русская советская мелодрама 20-х годов* (поэтика и типология): автореф. дис. канд. филол. наук. Томск.
- Погребняк, Г.П., 2014. Світоглядні засади художнього відтворення картини світу. Модель інтелектуального авторського кіно. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ: Міленіум, 32, с.26-35.
- Сидоренко, В. ред., 2006. *Нариси з історії кіномистецтва України*. Київ: Інтертехнологія.
- Степанов, А.Д., 2001. Психологія мелодрами. *Драма и театр*, 2, с.38-51.
- Сторі, Дж., 2005. *Теорія культури та масова культура*. Переклад з англійської С. Савченко. Киев: Акта, 357 с.
- Сваровская, А.С., 2009. Мелодраматическая составляющая драматургии М. Горького 1900-х годов. В: *Русская литература в XX веке*, 10: Поэтика драмы в литературе XX века, с.22-46.
- Чміль, Г., 2003. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України*, 3, с.341-349.
- Ямпольский, М., 2007. Муратова: Три фильма о любви. *Киноведческие записки*, 82, с.90-115.

References

- Abdullayeva, Z., 2008. *Kyra Muratova: yskusstvo kyno* [Kira Muratova: the art of cinema]. Moscow: Novoe lyteraturnoe obozrenye.
- Baluhatiy, S.D., 1990. Poetika melodramy [Poetics of melodrama]. *Voprosy poetiki*. Leningrad: Leningrad State University Publishing House.
- Bentley, E., 1978. *Zhizn dramy* [Life of the Drama]. Translated from english by V. Voronin. Moscow: Yskusstvo.
- Dimshyts, N.A., 1979. *Pod chuzhym ymenem* [Under a false name (Metamorphosis melodrama)]. Moscow: Yskusstvo.
- Zhuravliova, T.V., 2016. *Melodramatyzm v ukrainskii ekrannii kulturi* [Melodramatism in Ukrainian Screen Culture]. D.Ed. Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M.T. Rilsky NAS of Ukraine.
- Zoloeva, D., 2015. Estetyka absurdu yak element kinosvitu Kiry Muratovoi [Aesthetics of absurd as the element of Kira Muratova's cinemaworld]. *Naukovi visnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karogo*, 16, pp.90-91.
- Izvolova, I., 1998. Zvuk lopnuvshey strunyi [Sound of broken string]. *Yskusstvo kyno*, 8. Available at: <<http://kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article16>> [Accessed 20 August 2018].
- Kavelti, Dzh.G., 1996. Izuchenie literaturnykh formul [Study of literature formula]. Translated from English by E.M. Lazareva. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 22, pp.33-64.
- Krutous, V.P., 1981. O «melodramaticheskoy» [About «melodramatic»]. *Voprosy filosofii*, 5, pp.125-136.
- Muratova, K., 2018. *V tsytatakh: Moia mriia – znyknuly, i shchob zalyshylys lyshe filmy* [quotes: "My dream is to fade away and only films to leave"]. Available at: <<https://www.bbc.com/ukrainian/features-44394483> 7th of June> [Accessed 20 August 2018].
- Overina, K.S., 2014. K voprosu o melodramatyzme v rannei proze A. P. Chekhova [To questions about melodramatics in early prose of A.P. Chekhov]. *Vestnyk Leningradskoho hosudarstvennogo unyversyteta im. A. S. Pushkina*, 1 (2), p.18-27.
- Plohotniuk, T.G., 1990. *Russkaia sovetskaia melodrama 20-kh hodov (poetyka y typolohyia)* [Russian soviet melodrama of the twenties (poetics and typology)]. Extended abstract of candidate's thesis. Tomsk.

- Pogrebniak, G.P., 2014. Svitohliadni zasady khudozhnoho vidtvorennia kartyny svitu. Model intelektualnoho avtorskoho kino [World-view principles of artistic reproduction of the world picture. The model of intellectual auteurist cinema]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. Kyiv: Milenium, 32, pp.26-35.
- Sydorenko, V. ed., 2006. *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* [Essays on the history of cinema in Ukraine]. Kyiv: Intertekhnolohiia.
- Stepanov, A.D., 2001. Psykholohyia melodramy [Psychology of melodrama]. *Drama y teatr*, 2, p.38-51.
- Stori, Dzh., 2005. *Teoriia kultury ta masova kultura* [The theory of culture and mass culture] Translated from english by S. Savchenko. Kiev: Akta.
- Svarovskaya, A.S., 2009. Melodramatycheskaia sostavliaiushchaia dramaturhiya M. Gorko 1900-kh [Melodramatic part of M. Gorky's dramatic art of the 1900th]. In: *Russkaia lyteratura v XX veke*, 10. Poetics of drama in literature in the XX century. p. 22-46.
- Chmil, G., 2003. Avtorske kino Kiry Muratovoi [Auteurist cinema of Kira Muratova]. *Mistetstvoznavstvo Ukraini*, 3, p. 341-349.
- Yampolsky, M., 2007. Muratova: Try fylma o liubvy [Muratova: Tree films about love]. *Kynovedcheskye zapysky*, 82, p. 90-115.

© Журавльова Т., 2018

Стаття надійшла до редакції 24.08.2018

УДК 791.623.1

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151823

Ганна Чміль,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6569-1066>

академік Національної академії мистецтв України,

доктор філософських наук,

професор кафедри кіно-, телемистецтва,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: gannachmil@gmail.com

Катерина Пишенична,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1471-1730>

магістрантка факультету кіно і телебачення,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: ikatia95@gmail.com

МОНТАЖ КІНО: ВІД РАДЯНСЬКОГО КІНОАВАНГАРДУ ДО СУЧАСНИХ ПРАКТИК МОНТАЖУ

Метою дослідження є аналіз історії та теорії монтажу кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. Дослідження висвітлює вплив творчих методів Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Дзиги Вертова та інших основоположників теорії та практики монтажу на сучасне кіно. Метою дослідження також є аналіз історії та функцій монтажу як вузькоспеціального кінематографічного прийому. В рамках дослідження аргументується актуальність монтажних принципів кіноавангарду для сьогоденної режисерської практики. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано системно-аналітичний підхід щодо визначення цілей та стратегій наукового дослідження, а саме: за допомогою спеціальних методів та прийомів, проаналізований розвиток монтажу кіно – від радянського авангарду до сучасних практик. **Наукова новизна** результатів полягає у апробації наукової проблеми, а саме у визначенні етапів розвитку монтажу з урахуванням дослідження та аналізу монтажу радянського авангарду 1920-років та сучасних практик монтажу. Практичне значення одержаних результатів полягає у аналізі впливу авангардистських теорій монтажу радянських режисерів на сучасну практичну ситуацію. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети дослідження з'ясовано, що радянські авангардисти беззаперечно вплинули на сучасні практики монтажу. Ще С. Ейзенштейн, Дзига Вертов та Л. Кулешов своїми експериментами довели, що монтаж – це не тільки збірка фільму або окремих кадрів в цілісний твір. За цим терміном також стоїть потужний інструмент розвитку сюжету та допоміжний спосіб передачі ідеї картини. Без праць радянських авторів не існувало би кінематографу та монтажу у сучасному вигляді. Кожен режисер та монтажер – усвідомлено чи ні – користується прийомами радянських авангардистів, що свідчить про ключову роль окреслених пошуків для подальшого розвитку кіномистецтва. Тому особливу цікавість становить виокремлення прийомів монтажу, введених в обіг радянськими кіномитцями, у творчості сучасних практиків.

Ключові слова: *аудіовізуальне мистецтво, кіномистецтво, кінематограф, монтаж, авангард, кіноавангард, кадр.*

Анна Чміль, академик Национальной академии искусств Украины, доктор философских наук, профессор кафедры кино-, телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Екатерина Пшеничная, магистрантка факультета кино и телевидения, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Монтаж кино: от советского киноавангарда к современной практике монтажа

Целью исследования является анализ истории и теории монтажа кино: от советского киноавангарда к современной практике монтажа. Исследование рассматривает влияние творческих методов Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова и других основоположников теории и практики монтажа на современное кино. Целью исследования также является анализ истории и функций монтажа, как узкоспециального кинематографического приема. В рамках исследования аргументируется актуальность монтажных принципов киноавангарда для современной режиссерской практики. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применен системно-аналитический подход к определению целей и стратегий научного исследования, а именно с помощью специальных методов и приемов, проанализировано развитие монтажа кино: от советского авангарда к современной практике. **Научная новизна** заключается в апробации научной проблемы, а именно в определении развития монтажа на основе исследования и анализа монтажа советского авангарда 1920-лет и современных практик монтажа. Практическое значение полученных результатов заключается в том, что впервые проанализировано влияние авангардских теорий монтажа советских режиссеров на нелинейный монтаж современных практик. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования выяснено, что советские авангардисты, несомненно, повлияли на современные практики монтажа. Еще С. Эйзенштейн, Д. Вертов и Л. Кулешов своими экспериментами доказали, что монтаж – это не только сборник фильма или отдельных кадров в целостное произведение. За этим термином также стоит инструмент для развития истории и вспомогательный способ передачи идеи картины. Без работ советских авторов не было бы кинематографа и монтажа в современном виде. Каждый режиссер и монтажер – осознанно или нет – пользуется приемами советских авангардистов, что свидетельствует о ключевой роли очерченных поисков для дальнейшего развития киноискусства. Потому особенный интерес представляет выделение введенных в оборот советскими кинодеятелями приемов монтажа в творчестве современных практиков.

Ключевые слова: аудиовизуальное искусство, киноискусство, кинематограф, монтаж, авангард, киноавангард, кадр.

Hanna Chmil, Academician of National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Professor of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Kateryna Pshenychna, Candidate for a Master's Degree at the Faculty of Cinema and Television, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Film editing: from avant-garde films to modern editing practice

The purpose of the study is to analyze the history and theory of film editing from the Soviet avant-garde films to modern editing practice, the influence of L. Kuleshov, S. Eisenstein, D. Vertov and other founders of the theory and practice of editing on modern cinema. The purpose of the study is also an analysis of the history and functions of editing as a highly specialized cinematographic technique and an assessment of the avant-garde editing relevance in our time. **Research methodology.** The proposed publication has used a system-analytical approach to define the goals and strategies in scientific research, namely, using special methods and techniques, analyzed the development of film editing: from Soviet avant-garde to modern practice. **Scientific novelty** consists in approbation of the scientific problem, namely, in determining the development of editing which is based on the research and analysis

of editing of the Soviet avant-garde of the 1920s and modern editing practices. The practical significance of the obtained results is that for the first time the influence of the avant-garde theories of editing of Soviet directors on the non-linear editing of modern practices has been analyzed. **Conclusions.** According to the objective of the study, it was found that Soviet avant-gardists undeniably influenced modern editing practices. By their experiments, S. Eisenstein, D. Vertov, and L. Kuleshev proved that editing is not only assemblage of films or individual frames into a movie, but also a tool for the development of storyline and an collateral way of transferring the idea of the picture. Without their works, there would be no modern cinema, as we see it today. Every modern director and editor knows and uses the techniques of Soviet avant-garde.

Key words: *audiovisual art, cinema, montage, avant-garde, frame.*

Вступ. Кінематограф став великою частиною мистецтва 123 роки тому і надалі продовжує впливати на культуру нашого соціуму. Актуальність теми нашої роботи визначається роллю кінематографа в мистецтві ХХ–ХХІ ст., коли він в умовах наростаючої глобалізації продовжує визначати естетичну культуру індивіда, опиняючись при цьому виразником різних естетичних тенденцій і образних систем.

Монтажу присвячено безліч спеціальних праць практиків і теоретиків кіно. Майже в будь-якій книзі по режисурі можна знайти розділ, що розповідає про монтаж. Монтаж, як самостійну дисципліну, викладають в кращих кіношколах світу.

Головне завдання, що стоїть перед режисером – це змістовне донесення до аудиторії певної історії. Роль і значення монтажу як основного способу коригування змісту пропонованого матеріалу в цьому плані дуже складно переоцінити. Монтаж – це інструмент, без якого не можна обійтися. Тому, вважаємо, що вивчення особливостей і специфіки монтажу надзвичайно актуально, вимагає додаткового і пильного розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Французький кінокритик М. Мартен (1959, с.144) писав: «Монтаж є, безсумнівно, найбільш специфічною основою кіномови, і ніяке визначення кінематографа не може обійтися без слова «монтаж».

Радянські режисери були особливо зацікавлені у вивченні вказаного питання, вони детально вивчали можливості монтажу та написали безліч праць з цього приводу. Відомий радянський режисер та теоретик кіно В. Пудовкін (1929, с.16) писав: «Я знову повторюю, що монтаж – це творча сила кінематографічної реальності і що природа надає лише сирий матеріал, з яким він працює. Ось точне визначення зв'язку між дійсністю і кінематографом».

Постановка проблеми. Монтаж є дуже популярною та важливою темою для дискусій, особливо коли йдеться про порівняльний розгляд методів радянського кіноавангарду відносно сучасних практик.

Поняття «монтаж» багатозначне та відображає різні види діяльності. Це не просто технічна збірка фільму в єдине ціле, і не тільки спосіб екранного відображення дійсності. Монтаж – це специфічний спосіб організації архітекtonіки фільму, і кінематограф користується ним у найрізноманітніших художніх цілях. Тому важливим є розглянуте в рамках статті питання про

винайдення прийомів сучасного монтажу та їх історичного розвитку аж до подальшого застосування у сучасній практиці.

Завдання дослідження – проаналізувати та розкрити тему спадковості творчих прийомів від кіноавангарду сучасними практиками монтажу.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні вже ніхто не буде заперечувати, що кіно – це мистецтво, але мистецтво молоде, у процесі розвитку. За свої 123 роки існування кіно стало величезною частиною сьогоденної культури. За цей час кіномитці докладно вивчали всі аспекти кіно та можливості їх практичного застосування, але потрібно докласти ще багато зусиль, щоб розкрити всі його секрети.

Народження кінематографа було пов'язано з новим етапом мистецького прогресу, оскільки його специфіка визначається не тільки розвитком технічних прийомів, а й значною мірою обумовлених ними художніх засобів. Саме в 20-ті роки ХХ ст. специфічним засобом вираження цього нового на той час мистецтва стали вважати монтаж. З тих пір ведеться суперечка про його не тільки технічний, а й естетичний потенціал, оскільки ні один з виразних засобів в кіно не зазнавав таких змін.

У «Словнику української мови» ми знайшли наступне визначення терміну монтаж: «Монтаж – це добір і з'єднання окремих частин фільму, літературного або музичного твору тощо в одне художнє та змістове ціле» (1973, с.798).

Таким чином, можна підсумувати, що монтаж – це творчий та технічний процес в кінематографі та телебаченні, який дозволяє з'єднати окремі фрагменти в композиційно цілісний твір.

Поняття «монтаж» багатозначне та відображає різні види діяльності. Монтаж – це не просто технічна збірка фільму в єдине ціле, і не тільки спосіб екранного відображення дійсності. Монтаж – це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяв на озброєння кінематограф і користується ним у найрізноманітніших художніх цілях.

Монтаж – це специфіка екранної мови та його образності. Монтаж керує часом, простором і рухом, створюючи на екрані ту ілюзію реальності, яка потрібна художнику для вираження своїх ідей. Кращі майстри кіно приділяли велику увагу творчому процесу монтажу, вивченню його можливостей. Такі режисери як С. Ейзенштейн, Дзига Вертов, Л. Кулешов, Л. Трауберг, О. Довженко та інші змінили кінематограф назавжди та зробили з нього справжнє мистецтво. Такі прийоми, як інтелектуальний монтаж, прихована камера і навіть новий вид кіно – документалістика – були вперше розроблені радянськими режисерами-авангардистами.

Давайте розглянемо одне з ключових понять нашого дослідження – авангард. Для цього автор звернулася до «Словника української мови». В ньому зазначено, що авангард – це:

«1. Частина військ (або флоту), що йде попереду головних сил.

2. (переносне значення) Найсвідоміша, найперевіша частина певної суспільної групи або класу, що веде за собою клас у цілому та інші суспільні групи.

Бу́ти (виступа́ти, йти і т. ін.) в аванга́рді кого, чо́го – бути (виступати, йти і т. ін.) попереду, в перших лавах кого-, чо́го-небудь» (1970, с.7).

Тобто режисери-авангардисти були справжніми революціонерами та новаторами в своїй справі – молоді та повні ідей. Вони заперечували авторитет класиків кіно того часу. Коли для класиків раннього кіно монтаж використовувався лише для послідовної розповіді історії, авангардисти бачили у монтажі дещо більше, вони експериментували з монтажем та відкривали його нові можливості.

Дзига Вертов у своєму маніфесті «МИ» писав:

«МИ оголошуємо старі кінокартини, романсистські, театралізовані та ін.-прокаженими...<...> МИ стверджуємо майбутнє кіномистецтва запереченням його сьогодення. Смерть «кінематографії» необхідна для життя кіномистецтва. Ми закликаємо прискорити смерть її» (1966, с.45).

Вертов заперечує традиційне мистецтво, перш за все, як замкнуту в собі систему знаків, зробивши рух основним принципом монтажу. Саме короткий інтервал-момент мінливості для Вертова є ключовим в кадрі. Головним творчим принципом кіно вважались динаміка та рух. Саме інтервал як перехід одного кадру до іншого є шляхом до «кінетичного завершення». Основою мови «кіноока», розробленої Вертовим, є міжкадровий рух. Ключ до розуміння візуального фільму «Людина з кіноапаратом» лежить в зоровому співвідношенні кадрів один з одним. Візуальний ряд фільму побудований на ритмі та співвідношенні планів, світлотіней, швидкості зйомки, ракурсів, руху всередині кадру.

Вертов використовував монтаж, щоб зробити кіно очевидним, замість спроб приховати та прикрасити реальність, як це робили більшість режисерів. Його «Людина з кіноапаратом» (1929) показує справжній «день в житті» міста: футбол, танці, плавання, працівників заводу, похорони, народження і так далі. Вертов використовує різні плани та кути зйомки, щоб створити відчуття місця та часу.

Одне з найцінніших надбань Дзиги Вертова як теоретика – це монтажна теорія документального кіно. Режисер трактує його як перш за все не спосіб організації руху, а найважливіший елемент специфіки кіно. Він підкреслював принципову відмінність між монтажем ігрової та документальної картини. Монтаж документального фільму починається задовго до того, як кінематографіст бере в руки шматки знятої плівки. Матеріали монтуються протягом усього часу виробництва – з моменту вибору теми і до виходу фільму на екран.

Монтаж, можливо, тому і є одним з ключових понять сучасної естетики, що це найбільш яскрава метафора вільної конструктивної творчості та її рефлексії.

Короткий монтаж «по руху», застосований Вертовим як один з основних прийомів у фільмі «Людина з кіноапаратом», абсолютно руйнує звичний глядачеві спосіб споглядання. Саме тому Вертов увійшов в історію мистецтва як один з найвідоміших кінодокументалістів.

Варто відзначити, що велику роль у монтажі фільмів Дзиги Вертова відіграла його дружина та монтажер цих фільмів – Є. Свилова. Л. Кулешов

писав про неї з великою повагою: «Я хотів би тільки, щоб ім'я Вертова нерозривно зв'язували з ім'ям Є. Свилової, досвідченої монтажерки, яка була його другом та вчителем по монтажу» (1988, с.45).

Дзига Вертов поклав початок новому художньо-документальному жанру в кіномистецтві своєю творчістю та теоретичними пошуками, вплинув на розвиток радянської та зарубіжної документальної кінематографії та є визнаним класиком документального кіно. Без творчості Д. Вертова, можливо б, навіть, не існувало документального кіно. Його боротьба за показ на великому екрані «кіно-правди», винахід «кіноока» та переосмислений показ справжнього життя через призму кіноапарату створило новий напрямок кінематографу та надихнуло безліч кінематографістів взяти в руки камеру, сісти за монтажний стіл та зробити щось нове та оригінальне. Одним з таких кінематографістів був Ларс фон Трієр – данський кінорежисер та сценарист. У 1995 році він, будучи під враженням творчості Дзиги Вертова, організував групу "Догма-95", яка згодом перетворилася в кінотечію. При цьому сам Трієр, наслідуючи маніфест "Кіноків", написав та опублікував разом зі своїм другом та колегою Томасом Вінтербергом власний маніфест.

Ще однією з найважливіших та найвпливовіших фігур радянського авангарду є Л. Кулешов. Він назавжди увійшов в історію кіномистецтва як новатор, експериментатор та один із засновників радянської кіношколи, створивши масивні праці, які і до цього дня вивчаються на кінофакультетах.

Погляди Л. Кулешова дуже відрізнялися від поглядів Д. Вертова. На відміну від Дзиги Вертова, Л. Кулешов не заперечував сюжетно-ігровий фільм, навпаки, він вважав, що в ньому приховано набагато більше можливостей реалізації виражальних засобів.

В той час Л. Кулешов багато монтував, а точніше перемонтовував – зі старих фільмів робив нові сюжети, нові монтажні комбінації. Під час такої роботи Кулешов зробив своє велике відкриття. «Практичної цілі «перемонтаж» не переслідував – це були чисті експерименти, свого роду науково-дослідницькі досліді, які навчили його монтувати та розуміти закони монтажу» (2008, с.192).

Під час своїх експериментів з монтажем Л. Кулешов зробив чимало відкриттів, найвідоміші з яких – «ефект Кулешова» та «географічний експеримент». «Ефект Кулешова» полягав у появі нового сенсу від зіставлення двох різних кадрів, поставлених поруч. Експеримент полягав в наступному: кадр актора Івана Мозжухіна з нейтральним виразом обличчя зіставлявся з тарілкою гарячого супу, дитиною в труні та молодою вродливою дівчиною на дивані. Ці три монтажні поєднання Кулешов продемонстрував своїм колегам, які прийшли до висновку, що в першому фрагменті герой голодний та хоче з'їсти суп, на який дивиться, у другому – засмучений смертю дитини, в третьому – зачарований дівчиною, яка лежить на дивані. Насправді вираз обличчя актора у всіх трьох випадках був однаковий, тому що це був один і той же кадр. Експеримент переконливо показав, що зміст наступного кадру здатний повністю змінити зміст кадру попереднього.

«Географічний» експеримент Кулешова полягав у правильній організації дії акторів в сусідніх кадрах, щоб після монтажу дії героїв були сприйняті глядачем як подія, яка безупинно відбувається в єдиному просторі.

Кулешов зняв та змонтував наступний відеоряд: актриса Хохлова йде повз «Мосторг» на Петрівці, в наступному кадрі артист Оболенський йде по набережній Москви-ріки їй назустріч. Потім актори зустрічаються на тлі пам'ятника Гоголю, повертаються і дивляться на Капітолій у Вашингтоні. Далі – кадр на Пречистенському бульварі і під кінець вони йдуть сходами храму Христа Спасителя.

Люди, які дивилися цей матеріал, гадали, що герої увійшли в Капітолій, коли насправді всі кадри були зняті у різних місцях, але оригінальний монтаж Л. Кулешова створив ефект єдиного простору.

В цьому експерименті Л. Кулешов довів необхідність цілеспрямованої організації монтажу дій акторів всередині кожного кадру, тобто необхідність наповнення кадрів певним змістом, представленим в певній формі. В створенні цього ефекту важливу роль грали крупність кадру та чітко зорієнтована зовнішня спрямованість рухів та поглядів.

Ці два експерименти здобули світову популярність та друкуються у всіх посібниках про кінематограф та монтаж. Сьогодні кожен режисер знає ці прийоми монтажу та використовує їх у своїх фільмах. Л. Кулешов створив абетку кіно, де детально розклав по полочкам мову кіно. Завдяки його працям та теоретичному осмисленню прийомів, кіно перетворилось в мистецтво.

Учні Л. Кулешова: В. Пудовкін, Л. Оболенський, С. Комаров та В. Фогель, так писали про свого вчителя: «Кінематографії у нас не було – тепер вона є. Становлення кінематографії пішло від Кулешова, формальні задачі були неминучі, і Кулешов взявся за їх рішення... Кулешов – перший кінематографіст, який став говорити про абетку, організовуючи нечленороздільний матеріал, і займався складами, а не словами... Ми робимо картини – Кулешов зробив кінематографію» (1929, с.3-4).

С. Ейзенштейн – радянський режисер, який назавжди змінив уявлення кінематографістів про постановку, зйомку та монтаж кінокартини. Ейзенштейн-дуже впливова фігура в світовому кіно. У списку «500 головних фільмів, які вплинули на кінематограф», складений факультетом кінознавства Гарварда, увійшло чотири картини Ейзенштейна: «Броненосець Потьомкін», «Жовтень», «Олександр Невський» та «Іван Грозний». За Ейзенштейном закріпилася слава великого експериментатора та новатора.

Монтаж атракціонів – одне з найвизначніших відкриттів режисера та один з визначальних термінів авангардної естетики 1920-их років. За допомогою монтажу атракціонів об'єкти, ідеї і символи показані в зіткненні надають фільму інтелектуальний та емоційний вплив на глядача.

С. М. Ейзенштейн писав: «Якщо вже з чим-небудь порівнювати монтаж, то фалангу монтажних шматків «кадрів» слід було б порівнювати з серією вибухів двигуна внутрішнього згорання, перемножуючих в монтажну динаміку "поштовхами" автомобіля або трактора, які рухаються» (1951, с.38).

Режисер показує, що принцип зіставлення «працює» не тільки в кіно, а й в усіх випадках – від літератури до повсякденного життя. Велике місце приділяє питанню створення виразних образів, по суті художніх, шляхом відбору і монтажу кадрів. Прагнучи сильніше впливати на глядачів, Ейзенштейн будує гострі вражаючі епізоди, називаючи атракціонами.

Карел Рейсц так писав про монтаж Ейзенштейна: «На його думку, ідеальною кінооповіддю слід вважати таку, в якій кожен монтажний образ викликає у глядача цю миттєву реакцію. Ні в одному з його фільмів не відчувається прагнення до плавного монтажу. Його оповідь будується на безлічі колізій, створюючи враження безперервного нарощування все нових і нових аргументів, які стверджують певну тезу.

Ейзенштейн систематизував різні форми можливого конфлікту між суміжними кадрами: композиційні зіставлення, масштаб, глибина поля зору, освітлення і т.д. Він вважав, що характер попереднього кадру можна різко міняти наступними кадрами для створення необхідного конфлікту» (1960 с.48).

Для Ейзенштейна інтелектуальний монтаж – це вид монтажу, що передбачає конфліктне поєднання ідей та понять, орієнтований не на емоційне сприйняття, а на інтелектуальне осмислення. Метою інтелектуального монтажу є відображення думок, спогадів, прагнень людини.

Коли С. Кубрик всерйоз зацікавився кіно, то його увагу привернув фільм «Броненосець Потьомкін». Критики стверджують, що вплив С. Ейзенштейна багато в чому вплинув на власний стиль та художні прийоми С. Кубрика.

Ще на початку кінематографу була необхідність у монтажі, для того щоб вирізати нудні моменти та залишити цікаві. Історично монтаж здійснювався на плівці, використовувалося спеціальне обладнання – монтажні столи. Процес монтажу з плівкою є досить інтуїтивним процесом. Такі монтажні апарати, як «Мавіола», яким користувалися ще з 1930-их років та «Steenbeck flatbed editor», який був популярним у 1970-ті – були зручними та функціональними апаратами для свого часу, але сьогодні вважаються застарілими. Така технологія була громіздка та потребувала багато роботи. Кількість варіантів, які можна було зробити протягом дня, були обмежені. Тому постало питання як цей процес автоматизувати.

Процес монтажу помітно прискорився з комп'ютеризацією кіновиробництва. Такі програми як Premiere Pro, Final Cut Pro та Avid дозволяють монтажнику розташовувати ці кліпи на моніторі та переглядати в будь-якому порядку, з'єднуючи та підрізаючи кадри декількома клацаннями мишки комп'ютера.

Світ не стоїть на місці, на даний момент технології розвиваються дуже швидко. Ставши цифровим, відео значно полегшило процес монтажу та допомогло реалізувати нові цікаві ідеї. Сьогоднішнє буйство технологій призведе до максимальної демократизації кіно. Вперше кіно може робити кожен. Чим більш доступним стає засіб створення та обробки відео, тим важливішу роль відіграє його авангард. Тому що сучасне покоління – це перше покоління цифрового та комп'ютерного авангарду, найсвідоміша, найпередовіша частина суспільства, яка виросла з розумінням комп'ютеру та технологій. Сьогоднішні кінематографісти стоять на передовій сучасного кіно, яке вийшло на нову ступінь можливостей і в цей час особливо важливо пам'ятати перше покоління авангардистів, які зробили це можливим.

Новизна дослідження полягає в детальному аналізі впливу російського авангарду 1920-х років на сучасну практику монтажу.

Висновки. Вплив практик монтажу радянських авангардистів на сучасні практики монтажу є беззаперечним. Завдяки теоретичним та експериментальним пошукам С. Ейзенштейна, Дзиги Вертова та Л. Кулешова радянський авангард став однією з найвідомішою ерою кінематографу. Своїми експериментами вони показали, що монтаж – це не тільки збірка фільму або окремих кадрів в цілісний твір, за цим терміном також стоїть і «складання» думок автора в сценарій, і «складання» пластичних та звукових образів в уяві режисера, і розробка постановочного проекту, і вміння монтувати фільм до початку його зйомок. Ці великі режисери показали, що монтаж – це не просто інструмент для розвитку історії, а допоміжний спосіб передачі ідеї картини. Вони експериментували з музичними, ритмічними та з геометричними прийомами, за допомогою яких зображення можна зробити динамічним та ідейним. Формалістичні пошуки та наступні теоретичні узагальнення сформували міцний фундамент для подальшого активного розвитку кіномистецтва та сформували потужний арсенал прийомів, який активно використовується у практиці сучасного монтажу.

Список посилань

-
- Білодід, І.К., ред. 1970. *Словник української мови* В: 11 т. Т. 1. Київ: Наукова думка.
Білодід, І.К., ред. 1973. *Словник української мови*. В: 11 т. Т. 4. Київ: Наукова думка.
Вертов, Д., 1966. *Статті, днівники, замисли*. Москва: Искусство.
Кулешов, Л.В., 1929. *Искусство кино*. Москва: Теа-кино-печать.
Кулешов, Л.В., 1988. *Собрание сочинений*. В: 3 т. Т. 2. Москва: Искусство.
Мартен, М., 1959. *Язык кино*. Москва: Искусство.
Мусский, И.В., 2008. *100 великих режиссеров*. Москва: Вече.
Рейсц, К., 1960. *Техника киномонтажа*. Москва: Искусство.
Eisenstein, S., 1951. *Film Form*. London: Dobson.
Pudovkin, V.I., 1929. *Film Technique*. London: Newnes.

References

-
- Bilodid I. K. ed., 1970. *Slovyk ukrains'koi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. In: 11. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.
Bilodid I. K. ed., 1973. *Slovyk ukrains'koi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. In: 11. Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka
Vertov, D., 1966. *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, diaries, plans]. Moscow: Iskusstvo.
Kuleshov, L.V., 1929. *Iskusstvo kino* [The art of cinema]. Moscow: Tea-kino-pechat'.
Kuleshov, L.V., 1988. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. In: Vol. 3, vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
Marten, M., 1959. *Yazyk kino* [Cinema language]. Moscow: Iskusstvo.
Musskiy, I.V., 2008. *100 velikikh rezhisserov* [100 great directors]. Moscow: Veche.
Reysts, K., 1960. *Tekhnika kinomontazha* [Technique of film editing]. Moscow: Iskusstvo.
Eisenstein, S., 1951. *Film Form*. London: Dobson.
Pudovkin, V.I., 1929. *Film Technique*. London: Newnes.

© Чміль Г., 2018

© Пшенична К., 2018

Стаття надійшла до редакції 08.10.2018

УДК 7.097:654.197

DOI: 10.31866/2617-2674.2.2018.151824

Олександр Прядко,ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9080-6758>

кандидат технічних наук, доцент,
доцент, доцент кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України,
Київ, Україна
e-mail: globalfilm2017@gmail.com

Руслан Белозьоров,ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3144-8591>

магістрант кафедри кіно-, телемистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
e-mail: rusiksamolet@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМАТІВ СУЧАСНИХ ТЕЛЕСЕРІАЛІВ

Мета роботи – дослідити основні формати сучасних телесеріалів та виявити їх характерні особливості. **Методологія дослідження** ґрунтується на теорії масових комунікацій з використанням загальнонаукових методів об'єктивності, аналізу, синтезу та порівняння, інтегрованих з мистецтвознавчою і культурологічною базами. **Наукова новизна** статті полягає у детальній дослідженні сучасних форматів телесеріалів та опису їх загальних ознак, що дозволило виконати класифікацію та ґрунтовно проаналізувати кожен із жанрів та видів телесеріалів.

Висновки. Телесеріал сьогодні – одна з найбільш ефективних форм екранного твору, в рівній мірі придатна для ігрових і документальних форматів. Як показав більш ніж піввіковий досвід досліджень, саме серійність стала однією із ключових властивостей телевізійного мовлення, що кардинально відрізняє його від кінематографа.

Ключові слова: мистецтво, телесеріал, формат, мильна опера, теленовела, ситком, сюжет, пріквел, сиквел, римейк.

Олександр Прядко, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри кіно-, телемистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, заслужений працівник культури України, Київ, Україна

Руслан Белозьоров, магістрант кафедри кіно-, телемистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Особенности форматов современных телесериалов

Цель работы – исследовать основные форматы современных телесериалов и выявить их характерные особенности. **Методология исследования** основана на теории массовых коммуникаций с использованием общенаучных методов объективности, анализа, синтеза и сравнения, интегрированных с искусствоведческой и культурологической базами. **Научная новизна статьи** заключается в детальном исследовании современных форматов телесериалов и описания их общих признаков, что упрощает классификацию и помогает основательно проанализировать каждый из жанров и видов телесериалов. **Выводы.** Телесериал сегодня – одна из наиболее

эффективных форм экранного произведения, в равной степени пригодной для игровых и документальных форматов. Как показал более чем полувековой опыт исследований, именно серийность стала одним из ключевых свойств телевизионного вещания, что кардинально отличает его от кинематографа.

Ключевые слова: *искусство, телесериал, мыльная опера, теленовелла, ситком, сюжет, приквел, сиквел, ремейк.*

Oleksandr Priadko, Ph.D. in Technical Sciences, Associate Professor of the Department of Cinematography, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Culture Worker of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Ruslan Bielozorov, Master Student of the Department of Cinematography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Features of the formats in the modern television series

Purpose of the work is to investigate the main formats of modern television series and to identify their specific features. **The research methodology** is based on the theory of mass communications using general scientific methods of objectivity, analysis, synthesis and comparison, integrated with art and cultural bases. **Scientific novelty** of the article consists in a detailed research of modern television series formats and a description of their common features, which simplifies the classification and helps to analyze thoroughly each of the genres and types of television series. **Conclusions.** The TV series today is one of the most effective forms of screen art, equally suitable for game and documentary formats. As more than half a century of research has shown, seriality has become one of the key features of television broadcasting, which drastically distinguishes it from cinema.

Key words: *art, television series, soap operas, telenovels, sitcoms, story, prequel, sequel, remake.*

Постановка проблеми. Сьогодні серіал – це і феномен масової культури та улюблене дітище телеіндустрії, і спосіб життя для мільйонів глядачів. З моменту появи серіалів вони зайняли свою особливу нішу на телебаченні та значний сектор ефірного часу каналів. Згідно з різними соціологічними опитуваннями, понад 70% або 32 мільйонів українців дивляться телевізійні серіали. В ці опитування були включені популярні, зарубіжні серіали, які люди дивляться в мережі Інтернет. Таким чином, можна сказати, що серіали дивляться люди всіх вікових категорій. При цьому кожен глядач без зусиль знайде щось на свій смак.

Популярність телесеріалів обумовлюють чотири фактори. По-перше, вони допомагають уникнути важкої дійсності. По-друге, вони проєктують екранні події на життя глядача, тим самим полегшуючи і спрощуючи його. По-третє, люди відчують безпеку від того, що спостерігають за труднощами і проблемами інших людей, так як їх це не стосується. По-четверте, людина навпаки, може відчувати прихильність до героїв, представляти їх своєю сім'єю і себе поруч з ними.

Тому було досить важливо провести дослідження пріоритетності відношення телеглядачів до телеформатів за різними критеріями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Телесеріалу, як складової масової культури, намагались дати пояснення в своїх роботах А. З. Акопов, Ю. М. Беленький, В. Беньямін, С. І. Горевалов, Г. О. Десятник, С. О. Добринін, Н. М. Зоркая, М. Кастельс, О. М. Ландяк, В. В. Миронов, В. І. Михалкович, Е. П. Семішова, Р. Харріс та ряд інших авторів.

Вплив телепродукції різних категорій на пересічних глядачів досліджується в роботі Річарда Харріса «Психологія масових комунікацій» (2002).

Драматургічну основу телесеріалів досліджує А. З. Акопов (2010, 2016). Враховуючи вплив наукової традиції багатосерійні фільми, як пише

А. З. Акопов, можна розділити на горизонтальні і вертикальні типи (дана класифікація використовує драматургічне рішення як фундамент). В цьому ж дослідженні для періоду 1960–1980-х років застосовується термін «багатосерійний фільм», а для наступних етапів становлення цього телевізійного формату використовується термін «серіал».

Формування моральних, соціальних, художніх та інтелектуальних цінностей під впливом засобів масових комунікацій аналізується в колективній монографії А. В. Федорова та інших співавторів (Федоров та ін., 2007).

Дослідження феномену телесеріалу, його цінність з філософської точки зору розглядається в роботі Пеннер Р. В. «Феномен современного сериала в контексте дискурсов о свободе человека» (2015).

Особливості телебачення та значення телесеріалів аналізує в своїх роботах В. І. Михалкович (1998). Він пише, що багатосерійні твори відрізняються за своєю будовою і що зазвичай виділяють дві основні категорії: багатосерійний фільм, що володіє єдиним сюжетом, розбитий на кілька окремо трансльованих випусків, і серіал, де кожен випуск має свій завершений сюжет (Михайлова ред., 1976, с.38).

Мистецтвознавець Н. М. Зоркая, вказуючи на два типи драматургічних конструкцій, дає їм інші назви. Так, багатосерійний фільм, в основі якого лежить одна сюжетна лінія, що розгортається протягом всіх серій, Зоркая називає «романною формою», а фільм, що складається з окремих серій-новел – «сюжетом по горизонталі» (Михайлова ред., 1976, с.24).

Розвиток жанрових традицій в телесеріалах, їх художньо-естетичне і культурне значення досліджує в своїй дисертації Ю. М. Беленький (2012).

Психоаналітичну концепцію суб'єкта і її застосування в теорії кіно розглядає в своєму дослідженні Брюховецька О. В. (2005).

Стратегії конструювання ідентичності у телесеріалах в українському медіапросторі досліджує в своїй роботі Ландяк О. М. (2011).

Мета дослідження: дослідити основні формати сучасних телесеріалів та виявити їх характерні особливості.

Виклад основного матеріалу. Телевізійний серіал (скорочено – телесеріал) – художній або документальний кінотвір, що складається з різної кількості серій і призначений для демонстрації по телебаченню. До появи телесеріалів існували кіносеріали, які демонструвалися в кінотеатрах. Існує досить умовний поділ на «класичні» серіали і багатосерійні телефільми. Дія серіалу відбувається головним чином у даний момент, не посилаючи занадто часто до минулих подій, щоб не відлякати випадкового глядача, який менш обізнаний про те, що відбувається. Однак, тут важливий гнучкий підхід, щоб гарантувати постійним глядачам, що всі посилання на минулі серії точні.

Термін «телесеріал» передбачає демонстрацію телевізійних серіалів, як привілей телебачення, оскільки на широкоформатному екрані в кінотеатрі їх демонстрація неможлива стратегічно: неможливо уявити людей, які кожного дня йдуть до кінотеатру заради перегляду чергової серію улюбленого фільму. Відповідно до цього, серіал розрахований на періодичність та регулярність перегляду, інакше можлива втрата його суті. Одночасно, телесеріал може бути витвором мистецтва, якщо ставить перед собою більш складні завдання, ніж просте залучення телеглядачів для отримання прибутку. Крім того, серіали можуть показувати варіанти розв'язання складних життєвих ситуацій, можуть служити мальовничим і барвистим «підручником» з історії, географії і т.д. Тому серіал, який допомагає збагачуватись духовно, а не просто гаяти час, є також одним із видів мистецтва. Нині, телевізійний серіал як жанр набуває все більшої та більшої популярності.

Телесеріали можна умовно поділити на (Давидов, 2008):

– Мильні опери (англ. Soapopera), сценарій яких пишеться по ходу фільмування, а загальна кількість серій є невідомою до самого закінчення. Показ в телеэфірі по 4–5 серій на тиждень, по буднях.

– Теленовели (телевізійні мелодрами, ісп. Telenovela). Це зазвичай серіали про палке кохання, які інколи мають також детективний / драматичний сюжет. Дані серіали є великими за обсягом та мають 200–250 серій, сюжет яких є заздалегідь відомим і показуються 5 разів на тиждень по буднях.

– Класичні телесеріали (англ. TV-serie), які мають чіткий сюжет і створені до початку фільмування сценарієм. Як правило, знімаються блоками (сезонами) по 20–26 серій і показуються 1–2 рази на тиждень (або в якийсь із певних днів тижня, або у вихідний день). Однак, в Україні показ декілька разів на тиждень є рідким, і сезонні серіали зазвичай виходять в ефір 5 разів на тиждень.

– Багатосерійні телефільми (міні-серіали, англ. mini-serie) У порівнянні з класичним серіалом має невелику кількість серій.

– Ситкоми (англ. situation comedy – ситуаційна комедія) – це послідовність невеликих сцен, які між собою об'єднані в один сюжет, і супроводжуються закадровим сміхом у павільйонах, в яких побудовані декорації для серіалу, а сам процес відбувається у присутності глядачів, сміх яких чути за кадром. Такий жанр серіалів є недорогим для кіностудій у порівнянні з іншими, але нерідко приносить просто величезні прибутки своїм творцям.

Перший телевізійний (чорно-білий) серіал називався «Самотній рейнджер». Серіал був знятий на замовлення АВС і виходив на телеекран з 1949 по 1957 рік, один раз на тиждень. Всього за цей період було відзнято 221 серію. У головній ролі знімався Клейтон Мур, потім – Джон Харт. Рейнджер і його помічник, індіанець Тонто, охороняли порядок і спокій дикого заходу.

Серіальна продукція загалом вписана в образ життя. Вона орієнтована на показ центральними та кабельним каналам телебачення з певними інтервалами (зазвичай раз на добу або раз-два в тиждень), у певний час. Перегляд дає розрядку після робочого дня, деяким дозволяє заповнити недолік різноманітності у власному житті.

Розраховані на різну вікову аудиторію. Більшість опитаних вважають, що телесеріали дивляться люди літнього віку. Але необхідно підкреслити, що з респондентів 15% – підлітки, 30% – молодь, 26% – середній вік, 29% – люди літнього віку. Як ми бачимо, спостерігаються явні розбіжності у відповідях респондентів, оскільки 54% опитаних дивляться телесеріали кожен день.

Однією з особливостей телесеріалів є те, що вони здатні утримувати аудиторію біля екранів та допомагають залучати до прокату відеореклами, оскільки глядачам цікаво що буде далі. Саме тому, глядачі дивляться канал з улюбленим серіалом набагато частіше. Сюжетна лінія зазвичай розтягнута на велику кількість серій, дуже докладна. Матеріал подається в маленьких дозах і таким чином, що якщо глядач пропустив кілька серій, він все одно розуміє суть того, що відбувається. Найчастіше саме розвиток сюжету на початок зйомки телесеріалу невідомо навіть автору, сюжети нових серій пишуться в процесі створення, нерідко вже після початку трансляції по телебаченню.

У нашій країні саме уявлення як про особливий жанр склалося разом з проникненням західної телепродукції на українські екрани за часів перебудови. Мелодраматичні, детективні, поліційні, і навіть мультиплікаційні серіали північно- і латиноамериканського виробництва несли з собою величезний запас нового і водночас чужого культурного досвіду.

Проведене дослідження показало, що найбільш популярний жанр телевізійних серіалів – мелодраматичний, який дивляться 52% респондентів, 28% дивляться детективні, 14% – комедійні, 6% – містичні. За тематикою найпопулярніші телесеріали – сімейні (71%), професійні дивляться 15%, молодіжні – 7%, космічні – 7%. Такі відповіді респондентів на ці питання можуть бути пов'язані з тим, що перші телесеріали були сімейні та мелодраматичні. До того ж можна припустити, що члени сім'ї збираються ввечері перед телевізором і право вибору надається старшому поколінню. Те, що комедійні телесеріали дивляться лише 14% швидше за все пояснюється тим, що якісні ситкоми з'явилися у нас порівняно недавно. Однак в Україні комедійний жанр починає набирати особливої популярності.

Жанр телевізійних серіалів розкриває такі зрозумілі будь-якому глядачеві теми влади та грошей, перемоги та поразки, любові та ненависті, і, врешті-решт, життя і смерті. Переконливість і неоднозначність характерів, реалістичність сюжету – саме це забезпечило їм неймовірну популярність. Телесеріал – це свого роду курс лекцій про те, як слід поводитися в сучасному суспільстві. Кожна серія – особливий набір життєвих ситуацій, в яких кожен зі спеціально підібраних персонажів демонструє одну з можливих моделей поведінки. При перегляді глядач починає асоціювати себе з найбільш близьким йому персонажем і співпереживає йому. Таким чином, він якби переживає все, що відбувається на екрані. Головне в цьому процесі те, що кожен персонаж неодноразово використовує схожі засоби спілкування, які ідентифікують його як особистість. Персонажі між собою демонструють те, що глядач сприймає як норму соціального життя. А різноманітність життєвих ситуацій, в які потрапляють герої, створюють різноманітність і дозволяють найбільш повно визначити соціальну позицію персонажа.

Серіальна продукція, особливо «життєва», служить джерелом інформації, причому досить правдивої інформації, для багатьох людей чий інформаційний голод не задовольняється вузьким і банальним колом спілкування, вони знаходять відповіді на багато питань, що виникають в процесі існування в суспільстві.

Телесеріал, як феномен масової культури, підпорядковується принципам побудови формульних жанрів. Він спирається на стійкі сюжетні ходи, візуальні та вербальні кліше. Його текст складений з варіацій стандартних ситуацій зразків. Орієнтований на звичне, легко розпізнається, і хоча інтрига, несподіваний розвиток дії та драматизм утримують аудиторію біля екрану, такий фільм повинен сприйматись глядачем комфортно. Глядач має право розраховувати на своє попереднє знання, що проявляється на рівні кожної окремої ситуації.

Дискусії про психологію телеглядача, особливості естетичного впливу, сугестії телевізійного контенту беруть початок в 1960–1970-х роках і періодично поновлюються з кожним наступним оновленням наукових і дослідно-конструкторських розробок: супутникове мовлення; заміна аналогового сигналу цифровим; подальша інтеграція цифрового телебачення та Інтернету та ін.

Передача будь-якого повідомлення на телебаченні визначається такою властивістю, як програмованість. Програми в абсолютній більшості форматів виходять в фіксований час, закріплені в ефірній сітці (тайм-слот). Таким чином, будь-яка інформація на телебаченні передається споживачеві дискретно і протягом тривалого часу. Тільки на телебаченні став можливий феномен регулярних інформаційних випусків, розважальних програм, які зберігають популярність десятиліттями.

Слід зазначити, що серіал має свою концепцію, визначену структуру будови. Для початку розглянемо значення поняття «концепція». Концепція (від лат. *conceptio* – розуміння, система) – певний спосіб розуміння, трактування яких-небудь явищ, основна точка зору, керівна ідея для їх освітлення. Тобто, серіал – багатосерійний фільм, який складається із декількох сюжетних ліній.

Нині є застарілим стереотип, що серіали створені тільки для домогосподарок та людей літнього віку. З кожним роком серіали стають популярними серед молоді. За словами Інни Кушнарської причина такої популярності криється у тому, що «нас привчили до серіалів» (2013).

Насправді серіал – це спосіб відійти від дійсності. Серіал впливає на глядача так само як і комп'ютерна гра.

Під час перегляду телесеріалу глядач переміщується у іншу реальність, де він / вона відчуває себе в безпеці, знаходячись десь в іншому світі, однак увесь час залишаючись лише спостерігачем.

У молоді зазвичай виникають певні емоційні зв'язки з персонажами серіалів, що можуть викликати закоханість або ж, навпаки, ненависть. Як правило, дані ознаки простежуються у людей, що мають проблеми у соціальній сфері, тобто із спілкуванням.

Глядач перебуває у пошуку відповіді на свої питання або ж, навпаки, серіал допомагає соціалізуватися в суспільстві. Інколи герої серіалів допомагають глядачеві з вибором майбутньої професії, у сімейних відносинах, з пошуком власного «Я» і т.д.

Звичайно, нині представлено безліч серіальних жанрів, навіть для самого вишуканого смаку знайдеться щось відповідне. У зв'язку з цим, можна стверджувати, що серіали, набираючи популярності, можуть конкурувати навіть з повнометражними фільмами.

Слід зазначити, що не існує єдиної думки щодо ідеальної концепції серіалу, всі джерела пишуть по-різному. Проаналізувавши теоретичний матеріал дослідження та переглянувши Інтернет-ресурси, можна виділити деякі ключові моменти:

– Перший етап і найголовніший – це ідея серіалу. Як правило, за основу сюжету серіалу береться відомий літературний твір або, якщо ж це біографічний серіал, то береться за основу етапи життя певної людини. Зазвичай в біографічному серіалі багато речей та деталей залишається поза кадром, а щось навпаки, додається або перебільшується. У деяких випадках сценарій створюється командою сценаристів і режисерів.

– Другий етап – фінансова сторона. Як відомо, без фінансування не можливо уявити жоден серіал. Фінансування – важлива складова частина серіалу. Інколи трапляються випадки коли спонсору або замовнику щось недовподобило у серіалі. У такому разі доводиться все змінювати, а це передбачає чимало зусиль і часу, особливо, коли дата виходу телесеріалу вже відома. Але є і світові корпорації, які самі є спонсорами, наприклад, BBC, Sony Pictures, 20th Century Fox Film Corporation та ін. Після того як серіал стає відомим та має високі рейтинги починають випускати комерційну продукцію з персонажами або символами серіалів. Це може бути що завгодно: книги про акторів, про серіал; зошити, плакати, ручки та т.д.

– Третій етап – введення у серіал нових осіб. Найскладнішою частиною серіалу є збереження гармонії між повторенням подій та новизною. Глядачеві не є цікавим спостерігати за одними й тими ж героями та дивитися постійно на нових героїв, що з'являються у сюжеті спонтанно без попереднього введення їх у дію. Тому тут слід бути обережним. Що і намагаються зробити сценаристи та кінорежисери. Перед тим, як ввести в дію серіалу, що вже став популярним серед глядацької аудиторії, нових героїв, розповідається передісторія, яка пов'язана з цим самим персонажем.

– Четвертий етап – рейтинг. Іноді трапляється так, що серіал завершується раніше зазначеного терміну, коли рейтинг починає падати. Тоді сценаристам доводиться несподівано обривати сюжетну лінію. Те ж саме спостерігається, але у зворотний бік, коли рейтинг стає високим, а запланованих серій залишилось небагато. У такому випадку починають розтягувати серіал з метою отримання прибутку, що зазвичай спричинює різке зниження рейтингу.

– П'ятий етап, який є найважливішим в житті серіалу «слот» – час трансляції серіалу. Телеканали транслюють різні серіали в різний час. Глядачі поступово звикають до певного часу перегляду, коли на екрани виходить їх улюблений серіал. Однак, під час зміни часових меж рейтинг серіалу починає знижуватись та страждати, так само як і телеканал на якому виходить певний серіал. Для того, щоб укластися в ефірний час телеканалу, треба, щоб формат серіалу був не більше ніж 45 хвилин. У деяких випадках трапляється, що одна

серія може тривати більше ніж 45 хвилин або годину, наприклад, як повнометражний художній фільм *Sherlock*. Тоді керівництво телеканалу особисто приймає рішення, в який час випускати в ефір, але, як правило, це пізній час.

Як будується телесеріал і що грає важливу роль в створенні серіалу для глядача? Класичний приклад окремої серії: заставка, короткий зміст попередньої серії (може бути відсутнім), перша частина серії, перерва на внутрішню рекламу, друга частина серії, перерва на внутрішню рекламу, третя частина серії, перерва на внутрішню рекламу, кінцівка та реклама наступній серії (може бути відсутньою).

Сьогодні у виробничій практиці телесеріали класифікуються за кількома критеріями. Крім поділу на жанри та формати, які надзвичайно різноманітні (ситком, ромком, драматичні серіали, процедурал і т.д.), існує набагато більш істотна типологія за типом драматургічної композиції, що бере початок з літературної традиції. Феномен серійного роману – загальне місце в європейській культурі. Історія родини, династії, декількох сімей може бути розділена на кілька томів («Сага про Форсайтів» Джона Голсуорсі, «Війна і мир» Льва Толстого) або пригоди центрального персонажа можуть скластися в серію сюжетно не дуже пов'язаних видань (романи Агати Крісті про Еркюля Пуаро, романи Анн і Сержа Голон про Анжеліку).

Кіносеріал, безпосередній попередник телевізійного серіалу, був фактично автохтонним явищем, яке виникло одночасно з народженням кіно, і розвивався трохи інакше, ніж літературний роман. Трансформація літературної основи була детермінована технічними факторами – довжиною плівкового рулону (частини), якістю плівки. До тих пір поки основа плівки не дозволяла отримувати рулони достатньої довжини, кіно могло формально запропонувати глядачеві або велику історію, розбиту на частини, або окремі історії із загальним героєм (групою героїв).

Аудиторія проявила інтерес до окремих історій. У 1908 році французький режисер Віктор Жассен випускає «Чудові пригоди Ніка Картера». Кіносеріали, засновані на протязній у часі історії (сазі), з'явилися в Європі пізніше – лише у 1916–1918 роках. Французький режисер Анрі Пукталь випускає 18-серійну стрічку «Граф Монте-Крісто» (1918).

У телевізійному серіалі, на відміну від кіно, виникли додаткові фактори, що вплинули на драматургію: ефірне програмування (залежність вибору жанру, формату або теми від цільової аудиторії і часу найбільш комфортного перегляду); наявність реклами; велика диференційованість цільової аудиторії і, як наслідок, можливість точкових пропозицій з боку виробника телепрограм. Серії телесеріалу незалежно від типу композиції розбиваються всередині блоками реклами. Виробник, щоб уникнути втрати глядачем інтересу, навіть короточасного, змушений вводити додаткові мікрокульмінації (саспенси), якими, як правило, закінчується кожен фрагмент серії безпосередньо перед рекламою. Подібні кульмінації отримали назву «кліфгенгер» за назвою поширеного прийому, в якому автор закінчує главу, залишивши героя в момент найбільшої небезпеки (cliff-hanger – дослівно «чіпляється за край обриву»).

Існують кілька видів серіалів, подільних згідно зі способом інтегрування сюжету:

– Вертикально-інтегрований. У вертикально – інтегрованому типі основна увага зосереджена на сюжетній лінії, а герої є наскрізними.

– Горизонтально-інтегрований. У даному типі увага приділяється змінам особистісних і соціальних установок героїв.

– Драмеді. Серіали даного типу створюються як лірична комедія, що має постійне місце дії, а конструкція сюжету, разом із персонажами, схильна до змін.

Два класичних типи композиції телесеріалу прийшли з літератури та кіно. Так званий вертикальний телесеріал – сукупність окремих історій із загальним героєм. Українські телесеріали «Невиправні», «Черговий лікар», «Століття Якова», російські проекти «Вулиці розбитих ліхтарів», «Каменська», «Універ», «Інтерни»; зарубіжні – «Друзі» (Friends), «Секс і місто» (Sex and the City), «Шерлок» (Sherlock), «Доктор Хаус» (House MD), «Теорія великого вибуху» (The Big Bang Theory), «Секретні матеріали» (X-Files), «Доктор Хто» (Doctor Who), «Зоряний шлях» (Star Trek), «Зоряна брама» (Stargate) – характерні приклади проектів даного типу. Вертикальна композиція є більш універсальною, ніж горизонтальна, оскільки дозволяє уникнути основної проблеми розлогого оповідання – досить місткої, потужної історії, яку складніше створити і розробити та подати, оскільки до неї згодом доведеться приєднувати безліч додаткових ліній, щоб зберегти інтерес глядача. Вертикальна композиція має і значний потенціал для складання сюжету: надає велику свободу сценаристу, охоплює більше число жанрів / форматів.

Особливість вертикальної композиції – нерідко сильний герой, який викликає інтерес глядача як особистість. Сюжет кожної серії, у свою чергу, сприймається як сукупність пропонованих обставин, в яких особистість проявляє себе цікаво. Герой може бути одинаком (український серіал «Черговий лікар», російські серіали «Метод», «Каменська»; зарубіжні – «Доктор Хаус», «Пуаро», «Міс Марпл», «Коломбо», «Обмани мене») або колективом, командою, що складається з приблизно рівних персонажів, які доповнюють один одного і в рівній мірі цікавих телеглядачу (російські проекти «Вулиці розбитих ліхтарів», «Молодіжка», «Інтерни»; зарубіжні – «Швидка допомога», «Поліція Майами: відділ моралі», «Секс і місто»).

Другий тип композиції – горизонтальний серіал. Протяжний у часі та (або) просторі сюжет (кілька років, що минули в одному або багатьох місцях) можливий за умови, якщо автор зможе передбачити достатню кількість колізій (сюжетних поворотів), щоб створити інтригу та утримувати увагу телеглядача. Тому крім основної лінії зазвичай виробник вводить лінії нових героїв, нерідко вельми численних. Однак подібна структура накладає обмеження на вибір теми та формату або жанру. Сага про сімейство, сага про героя – класичний тип фабули для горизонтальних телесеріалів. «Світ Соні», «Ліквідація», «Ісаев», «Не родись вродливою», «Моя прекрасна няня», «Школа», «Кармеліта», «Бідна Настя», «Петербурзькі таємниці»; «Санта-Барбара», «Клон», «Рабиня Ізаура», «Багаті теж плачуть», «Дикий ангел», «Моя друга мама», «Батьківщина»

(Homeland), «Гра престолів» (Game of Thrones) – приклади горизонтальних проектів.

Нерідко проекти з горизонтальною композицією (особливо ситкоми – комедії положень, ромкоми – романтичні комедії) мають характерну особливість: «розмитість» сюжетної композиції. У міру вичерпані нарративним потенціалом автори нерідко розв’язують проблему оповідання, вводячи нових героїв. Подібна доля спіткала телесеріал «Санта-Барбара». Тому часто двигуном інтриги виступають випадок, інцидент, вагітність героїні, повернення колишнього коханця, приїзд незаконнонародженого нащадка і т.д. Ці телесеріали відносяться до так званих мильних опер, розрахованих переважно на жіночу аудиторію. У такому форматі нові сюжетні лінії, розгалуження сюжету тільки збільшують інтерес до проекту (Robert C. Allen, 1985).

Переваги вертикального серіалу проявили себе пізніше, ближче до середини 2010-х років. До цього часу кілька великих виробників в США (НВО, Showtime) змінюють виробничу і форматну модель телесеріалу. Серії починають знімати з залученням технологій кіновиробництва – використання декількох знімальних груп; застосування фінансово затратних, складних для постановки зйомок; залучення режисерів з досвідом роботи в кіно; застосування операторських прийомів і техніки, традиційних для кіно; відмова від багатокamerних зйомок; обробка зображення, його стилізація «під плівку».

Зміни торкнулися і персонажів. Починаючи з 2010-х років, з’являються герої, також запозичені з кіно, аутсайтери, «зайві люди», мізантропи і індивіди з різними психосоматичними розладами. У Росії найбільш яскравий приклад подібного героя – Меглін (телесеріал «Метод»), слідчий-консультант і маніяк, що знищує собі подібних психопатів, вину яких законним чином довести неможливо. У зарубіжних проектах: Грег Хаус, геніальний медик-діагност – мізантроп і маргінал, Декстер, експерт-криміналіст і серійний вбивця; Уолтер Уайт (телесеріал «У всі тяжкі» – Breaking Bad), учитель хімії та виробник синтетичних наркотиків; Олександр VI (серіал «Борджія» – The Borgias), понтифік, позбавлений яких би то не було моральних засад, тощо.

Попит на таких специфічних персонажів став однією з причин появи нової оповідної стратегії, завдяки якій індивідуальність подібного нетипового героя могла бути посилена.

Третя композиційна модель телесеріалу зазвичай класифікується як гібрид і поєднує елементи вертикальної та горизонтальної композиції, створюючи вертикально-горизонтальний сюжет. Найбільш типові проекти даного типу в Україні «Лікар Ковальчук», «Нюхач», «Невиправні», Росії – «Метод», «Олександр Невський», «Межа»; закордонні – «24 години» (24), «Декстер» (Dexter), «Грань» (Fringe), «Кістки» (Bones), «Надприродне» (Supernatural), «Ходячі мерці» (Walking Dead), «Клан сопрано» (Sopranos) та ін.

Кожен сезон має центральну сюжетну лінію. Однак для посилення інтриги серії, в яких дана лінія розробляється, вона перемежовується з серіями, присвяченими окремим інцидентам з героєм (запозичення з вертикальної моделі). Так звані «ударні» серії основної сюжетної лінії нерідко розподіляються з урахуванням ефірної сітки. Якщо проект демонструється два

дні на тиждень (наприклад, середа і п'ятниця), ключова серія буде припадати на кінець тижня, щоб змусити глядача повернутися до проекту знову.

Перший сезон детективного телесеріалу «Метод» – типовий гібрид. Незважаючи на те що героїня Єсенія, слідчий-стажист, шукає вбивцю своєї матері та знаходить, – головний антагоніст «Святковий вбивця» залишається спійманим.

Американський телесеріал про криміналіста і маніяка «Декстер» структурований також подібним чином. Перший сезон присвячений центральній «справі», яку розслідує герой: пошуки «крижаного вбивці».

В останні кілька років розповідні моделі набули ще більшої гнучкості. Кожен новий сезон проекту, наприклад, може бути зовсім окремим, не пов'язаним з попереднім сезоном, історією з власним ансамблем героїв і т.д. Перший сезон відомого проекту НВО «Справжній детектив» (True detective) – історія спільної роботи та розриву дружніх зв'язків двох детективів поліції. Другий сезон – історія поліцейського-мізантропа у виконанні Коліна Фаррелла. Незважаючи на те, що кожен сезон має горизонтальну композицію, проект в цілому зовсім не можна віднести ні до однієї з розглянутих оповідних стратегій.

Гнучкість драматургічних моделей сучасного телесеріалу забезпечує широке охоплення все більш диференційованих цільових аудиторій. Багато виробників прагнуть створювати проекти, максимально різноманітні з точки зору композиції, жанру, формату і тематики, «витягуючи» потенційного телеглядача з інших сегментів компаній-конкурентів.

Ситком або комедія ситуацій – один із найстаріших серіальних жанрів. Спочатку створювався для радіо, але отримав величезну популярність на телебаченні. Відмінна риса ситкому – дія відбувається в будинку або на робочому місці, персонажі безперервно потрапляють в різноманітні безглузді ситуації. Багато ситкомів супроводжуються закадровим сміхом (наприклад, український серіал «Леся+Рома», російський «Моя прекрасна няня», зарубіжний «Містер Бін»).

Ромком, або романтична комедія, – любовному прагненню головних персонажів один до одного заважають різноманітні кумедні життєві ситуації. Сюжетні повороти часто бувають «нарочито ходульними». Мається на увазі несподіваний, смішний, але хороший кінець.

Процедурал, або процедурна драма – жанр, який припускає, що кожна наступна серія має закінчений сюжет, найчастіше кримінально-розслідувального характеру. Як правило, процедура пов'язана єдиними персонажами, іноді весь серіал має загальний надсюжет.

Сьогодні формати телесеріалів можна класифікувати за такими ознаками:

1. Оригінальний серіал (Original series) слугує основним доробком для зняття римейків. Він може бути власним продуктом телеканалу і відзнятий цим телеканалом, а може бути створений іншою телекомпанією чи студією.

Яскравий представник такого серіалу – це скандинавський детектив Bron («Міст»), за яким були зняті американські і британські версії, а також планувалися зйомки ще як мінімум чотирьох версій в інших країнах.

2. Міні-серіал (Miniseries). Серіал довжиною в один сезон, з завершеним сюжетом і 2–8 серіями. За деяких обставин міні-серіал цілком може стати повноцінним серіалом.

3. Односезонний проект (Limited series, Event series). Серіал довжиною в один сезон і кількістю серій понад 6 (наприклад, Live Another Day – 24 серійний проект, який став фактично дев'ятим сезоном вже закритого серіалу). Причини популярності такого формату:

- Це не обтяжує команду серіалу брати участь у зйомці кількох сезонів.
- Сценаристи можуть писати логічно завершений сюжет.

Слід зазначити, що 27 березня 2015 року оргкомітет Emmy Award прислухався до численних скарг і вніс ряд поправок до правил номінування, з яких найбільш гостро стояло питання міні-серіалів. Категорія «Міні-серіал» була змінена на категорію «Короткий серіал» (Limited Series) і він повинен відповідати таким вимогам:

- Два і більше епізодів загальною тривалістю мінімум 150 хвилин
- Сценарій у вигляді завершеної історії, в якій не буде наскрізної сюжетної лінії та одних і тих самих персонажів з подальшими сезонами.

4. Антологія (Ontology series). Особливість такого формату полягає в тому, що для кожного сезону прописана своя історія з новими персонажами. Це ще одна модна в останні роки конструкція серіалів, у чомусь схожа з односезонними проектами. Тут сходяться інтереси й тих, хто не любить «занадто розмазані сюжети», і тих, хто не любить процедурали в чистому вигляді. Такі проекти хоч і тривають кілька сезонів, але сюжет кожного сезону являє собою окрему, повністю завершену історію з новими в кожному сезоні дійовими особами. Найбільш яскравий представник жанру (частково він же і засновник цієї моди) – серіал American Horror Story («Американська Історія Жахів») від автора іншого популярного серіалу – Glee («Хор») Райана Мерфі. З нових серіалів до антологій також відноситься лотерейна антологія від BBC – The Syndicate («Синдикат») і детективна антологія від НВО – True Detective («Справжній детектив»). Не слід плутати серіали-антології з процедуралами, де в кожній серії розповідається окрема історія; а також з сезонними сюжетними арками, де весь сезон сюжет серіалу обертається навколо окремої історії.

5. Сіквел (Sequel). Серіал, який продовжує історію, викладену в популярному, але закритому серіалі.

6. Пріквел (Prequel). Даний формат є передісторією подій або персонажів оригінального серіалу.

7. Спін-офф (Spin-off series). Цей формат є відведенням популярного серіалу. Дія спін-офф розвивається в тій же локації, що оригіналу. А ось головні дійові особи або зовсім інші, або ті, хто в оригінальному серіалі грає епізодичні ролі. Найяскравіші приклади спін-оффів – «Юристи Бостону» (початковий серіал – «Практика»), «Горчвуд» (початковий серіал «Доктор Хто»), серіал «Агенти Щит» – це спін-офф фільмів «Месники». Крім того, не можна не згадати про численні спін-оффи серіалу «C.S.I.: Місце злочину» – «C.S.I.: Нью-Йорк», «C.S.I.: Майамі» та «C.S.I.: кіберпростір».

Види спін-оффів:

– Паралельний спін-офф – дії відбуваються паралельно оригінальному серіалу, в тому ж «всесвіті» і у відносно у тому ж часі. Практично всі перераховані вище серіали є класичними паралельними спін-оффами.

– Спін-офф сіквел – сюжет розвивається через деякий час, після подій, що відбуваються в первісному серіалі. Наприклад, ситком «Джоуї», він же – спін-офф культової комедії «Друзі». Дія «Джоуї» розгортається вже після подій, розказаних в «Друзях».

– Спін-офф приквел – сюжет розвивається задовго до часу дії оригінального серіалу. Один із відомих прикладів спін-офа приквела – серіал «Каприка», який розповідав історію створення людьми сайлонів (Cylons) – міфічної кібернетичної цивілізації, яка майже знищила людство в серіалі «Зоряний крейсер «Галактика».

8. Ремейк (Remake). Нова версія раніше популярного серіалу. Види ремейків:

– покадрові – повне повторення оригіналу,
– вільна інтерпретація – значні відхилення від сюжету і постановки сцен оригіналу.

9. Ребут (Reboot). Нова версія серіалу, яка відрізняється переосмисленим сюжетом і новим баченням початкових персонажів. Так, у 2012 році канал The CW перезапустив фантастичний серіал 1987 року «Красуня і Чудовисько».

10. Відродження (Rebirth). Зйомки нових серій офіційно завершеного серіалу. Для телебачення це досить поширене явище, а деякі серіали можуть бути зняті по кілька разів. Ще однією версією «відродження» є повернення в ефір серіалів, закритих кілька років тому.

Причини відродження серіалу:

– ностальгичний настрій серед глядачів телеканалу, який вдало обігрується останнім,
– актуальність певної тематики, в якій завершений серіал мав велику популярність.

11. Телеадаптація (TV adaptation). Серіал, в основі якого лежить сюжет книги, фільму і іншого. Можуть телеадаптувати фільм, книгу, комікс, веб-серіал.

Наукова новизна полягає у детальному дослідженні сучасних форматів та опису загальних ознак телесеріалів, що дозволило виконати класифікацію та ґрунтовно проаналізувати кожен із жанрів та видів телесеріалів.

Висновки. Отже, телесеріал сьогодні – одна з найбільш ефективних форм екранного твору, в рівній мірі придатна для ігрових і документальних форматів. Як показав більш ніж піввіковий досвід досліджень, саме серійність стала одним з ключових властивостей телевізійного мовлення, що кардинально відрізняє його від кінематографа.

Список посилань

Акопов, А.З., 2010. Драматургія телесериала в контексті екранної культури (на матеріалі компанії «Амедиа»). *Вестник Московского государственного областного университета*, 3, с.193-199.

- Акопов, А.З., 2016. *Телесериал 2000-х: процессы глобализации и новые драматургические решения*. Москва: Академия медиаиндустрии.
- Беленький, Ю.М., 2012. *Становление жанров отечественных сериалов*. Кандидат наук. Академия медиаиндустрии.
- Брюховецька, О.В., 2005. *Психоаналітична концепція суб'єкта і її застосування в теорії кіно*. Кандидат наук. Національний університет «Києво-Могилянська академія».
- Давыдов, М.Л., 2008. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов. *Вестник электронных и печатных СМИ*, 7, с.3-19.
- Кушнарёва, И., 2013. Как нас приучили к сериалам. *Логос*, 3 (93), с.9-20.
- Ландяк, О.М., 2011. *Стратегії конструювання ідентичності у телесериалах в українському медіа просторі*. Кандидат наук. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна.
- Михалкович, В.И., 1998. *О сущности телевидения*. Москва: Искусство.
- Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы*, 1976. Москва: Искусство.
- Пеннер, Р.В., 2015. *Феномен современного сериала в контексте дискурсов о свободе человека*. Кандидат наук. Челябинская государственная академия культуры и искусств.
- Федоров, А.В., Чельшева, И.В., Мурюкина, Е.В., Новикова, А.А. и Федорцова С.С. 2007. *Эстетическая концепция в российском медиаобразовании и творческое наследие Ю. Н. Усова*. Таганрог: Издательство Кучма.
- Харрис, Р., 2002. *Психология массовых коммуникаций*. Москва: ОЛМА-ПРЕСС.
- Robert, C., Allen. 1985. *Speaking of Soap Operas*. Chape Hill: University of North Carolina Press.

References

- Akopov, A.Z., 2010. Dramaturgiya teleseriala v kontekste ekrannoy kulturyi (na materiale kompanii «Amedia»). [The drama of the television series in the context of screen culture (on the material of the company "Amedia")]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*, 3, pp.193-199.
- Akopov, A.Z., 2016. *Teleserial 2000-h: protsessyi globalizatsii i novyye dramaturgicheskie resheniya* [Television series of the 2000s: globalization processes and new dramaturgical solutions]. Moscow: Akademyia medyaindustry.
- Belenkiy, Yu.M., 2012. *Stanovlenie zhanrov otechestvennykh serialov* [Formation of genres of domestic TV series]. D.Ed. Moscow: Akademyia medyaindustry.
- Briukhovetska, O.V., 2005. *Psykhoanalitichna kontseptsiiia subiekta i yii zastosuvannia v teorii kino* [Psychoanalytic concept of the subject and its application in the theory of cinema]. D.Ed. Natsionalnyi universytet "Kyievo-Mohylianska akademiia".
- Davyidov, M.L., 2008. Tipologiya televizionnykh mnogoseriynykh hudozhestvennykh filmov [Typology of television serial feature films]. *Vestnyk elektronnykh y pechatnykh SMY*, 7, pp.3-19.
- Kushnaryova, I., 2013. Kak nas priuchili k serialam [How we were accustomed to the series]. *Lohos*, 3 (93), pp.9-20.
- Landiak, O.M., 2011. *Stratehii konstruiuvannia identychnosti u teleserialakh v ukrainskomu media prostori* [Strategies for constructing identity in television series in the Ukrainian media space] D.Ed. Kharkivskiy natsionalnyi universytet im. V. N. Karazina.
- Mykhalkovych, V.Y., 1998. *O sushchnosti teleydeniya* [About the essence of television]. Moscow: Yskusstvo.
- Mnogoseriyniy telefilm: istoki, praktika, perspektivy*, 1976. Moscow: Yskusstvo.

- Penner, R.V. 2015. *Fenomen sovremennogo seriala v kontekste diskursov o svobode cheloveka* [The phenomenon of the modern serial in the context of discourses about human freedom]. D.Ed. Chelyabinskaya gosudarstvennaya akademiya kulturi i iskusstv.
- Fedorov, A.V., Chelysheva, I.V., Muryukina, E.V., Novikova, A.A. and Fedortsova, S.C., 2007. *Esteticheskaya kontsepsiya v rossiyskom mediaobrazovanii i tvorcheskoe nasledie Yu. N. Usova* [Aesthetic Concept in Russian Media Education and the Creative Heritage by Yu. N. Usov]. Tahanroh: Kuchma Publishing House.
- Harris, R., 2002. *Psihologiya massovyih kommunikatsiy* [Psychology of mass communications]. Moscow: "OLMA-PRESS".
- Robert, C. Allen, 1985. *Speaking of Soap Operas*. Chape Hill: University of North Carolina Press.

© Прядко О., 2018

© Белозьоров Р., 2018

Стаття надійшла до редакції 14.10.2018

Наукове видання

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Серія:
Аудіовізуальне мистецтво і виробництво**

Науковий збірник

Випуск 2

Головний редактор
Безручко О.В

Літературний редактор
Котляренко С.В.

Редактор англomовних текстів
Діброва В.А.

Бібліографічний редактор
Чернявська А.А.

Дизайн обкладинки
Єцкало Ю.Ю.

**Технічне редагування
та комп'ютерна верстка**
Лук'яненко В.В.

Научное издание

ВЕСТНИК
КИЕВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Серия:
Аудиовизуальное искусство и производство

Научный сборник

Выпуск 2

Главный редактор
Безручко А.В.

Литературный редактор
Котляренко С.В.

Редактор англоязычных текстов
Диброва В.А.

Библиографический редактор
Чернявская А.А.

Дизайн обложки
Ецкало Ю.Ю.

**Техническое редактирование
и компьютерная верстка**
Лукьяненко В.В.

Scientific publication

BULLETIN
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Series in
Audiovisual Art and Production

Scientific collection

Issue 2

Editor-in-chief
Bezruchko O.V.

Literary editor
Kotliarenko S.V.

English texts editor
Dibrova V.A.

Bibliographic editor
Cherniavska A.A.

Cover design
Yetskalo Yu.Yu.

**Technical editing
and computer layout**
Lukianenko V.V.

Підписано до друку: 26.12.2018. Формат 70x108 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк арк. 10,85. Обл. др. арк. 8,23.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3566

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014