

Міністерство культури та інформаційної політики України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України

Збірник матеріалів
**I Щорічної міжнародної науково-практичної конференції
ПРОДЮСУВАННЯ ФІЛЬМІВ У 21 СТОЛІТТІ:
ОСНОВНІ ВИКЛИКИ**

The Proceedings
I Annual International Scientific and Practical Conference
**FILM PRODUCTION IN THE 21ST CENTURY:
MAIN CHALLENGES**

28-29 вересня

Київ-2023

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| Алфьорова Зоя ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ СИСТЕМИ В УКРАЇНІ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: СТРАТЕГІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ | 5 |
| Афанас'єва Інна ОБЛІКОВО-ІНФОРМАЦІЙНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОЦЕСУ УПРАВЛІННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИМ ВИРОБНИЦТВОМ | 8 |
| Безсокирна Надія, Рахманін Сергій КІНО ЯК ОБ'ЄДНАННЯ СПІЛЬНИХ ЗУСИЛЬ ТА СУМІЖНИХ МИСТЕЦТВ | 12 |
| Бондарець Надія ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ САУНДПРОДЮСУВАННЯ В УКРАЇНІ | 16 |
| Горобець Кирило ПРОДЮСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНО ПІД ЧАС ВІЙНИ: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ | 20 |
| Єльчик Оксана ДОСВІД КІНО- ТА ТЕЛЕЕКРАНІЗАЦІЙ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ | 23 |
| Жовна Олександр РОЗДУМИ СТОРОННЬОГО | 27 |
| Журавльова Т.В. НАЦІОНАЛЬНИЙ ЕКРАННИЙ ПРОДУКТ: ПРОБЛЕМИ ЕКРАННОГО ВТІЛЕННЯ | 30 |
| Ковальчук Анастасія ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОХОРОНИ ПРАЦІ КІНОПРОДЮСЕРОМ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ | 33 |
| Кочарян Інна ФЕНОМЕН ПРОДЮСЕРСТВА: ДОСВІД ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (на прикладі телевізійного проекту «Пропозиція». США, 2022) | 38 |

| | |
|---|----|
| Кочержук Денис ЗВУКОЗАПИС – ПОТУЖНА СКЛАДОВА ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ: КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ, МУЗИКА | 40 |
| Кратт Олег, Метанчук Анна ПІДПРИЄМНИЦТВО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ | 43 |
| Личковська Наталія ПЕРСПЕКТИВИ ЕВОЛЮЦІЇ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕХНОЛОГІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА | 49 |
| Мех Наталія ЦІННІСНІ ДОМІНАНТИ НОВОЇ УКРАЇНИ В КІНОТЕКСТАХ 21 СТОЛІТТЯ | 54 |
| Мусієнко Оксана ЯК ВІЙНИ ФОРМУЮТЬ КІНОІНДУСТРІЮ: ПРИКЛАД ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ | 61 |
| Нетребенко Катерина ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ТВОРЧИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ ШКОЛАХ УКРАЇНИ ТА США | 65 |
| Новікова Людмила ЄВРІМАЖ: РЕЖИМИ ВЗАЄМОДІЇ З ПРОДЮСЕРСЬКОЮ СИСТЕМОЮ УКРАЇНИ | 68 |
| Носенко Олексій ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ ІМЕРСИВНОГО АУДІО В КІНОМИСТЕЦТВІ | 71 |
| Паленчук Анна ЩО ПОТРІБНО ДЛЯ ТОГО, АБИ РОБИТИ РЕЗОНАНСНІ УКРАЇНСЬКІ ФІЛЬМИ ПІД ЧАС ВІЙНИ | 74 |
| Погребняк Галина ЦИРК ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ ПОШУКІВ ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ | 77 |
| Супрун-Живодрова Анастасія ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ВИРОБНИЦТВІ: МОРАЛЬНО- ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ | 79 |

| | |
|---|----|
| Сушко Павло ПРОДЮСУВАННЯ ФІЛЬМУ В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УМОВАХ | 83 |
| Томашпольський Дмитро ДОСВІД ВИРОБНИЦТВА НЕІГРОВОГО І ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КІНО В УМОВАХ ВІЙНИ | 86 |
| Улановський Дмитро СУЧАСНА ПРАКТИКА ПАРОДІЇ У ВІДЕОВІЗУАЛЬНОМУ МЕДІАТЕКСТІ YOUTUBE | 90 |
| Шаповал Олександра УКРАЇНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ВОЄННОГО ЧАСУ | 95 |
| Юдкін-Ріпун Ігор ТЯГЛІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В ХХІ СТ. ЯК ПРОБЛЕМА МЕРЕОЛОГІЇ | 98 |

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ПОВНОМАСШАБНОЇ ВІЙНИ: СТРАТЕГІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

АЛФЬОРОВА Зоя

доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри методологій крос-культурних практик
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Відомо, що історія становлення продюсерської системи в Україні займала кілька десятиліть та була доволі карколомною. Невеличкий історичний етап ринкових капіталістичних відносин в Україні до 1917 р. був перерваний радянською історією переходу до планової адміністративної системи керування кіногалуззю, змінивши продюсера на адміністратора (директора) фільму, кіностудії, тощо. Тридцять років Незалежності нашої країни було присвячено руйнуванню радянської адміністративної системи керування кіногалуззю та побудуванню нової архітекτονіки ринкової продюсерської системи. І до ситуації повномасштабного російського вторгнення в Україну стан цієї системи можна було кваліфікувати як «стан дитинства», в якому відбувалось: формування правових основ існування цієї системи в країні; формування певних інституцій, які через грантові програми та державне інвестування могли забезпечити часткове фінансування галузі; формування професійно-освітнього сегмента галузі; спроби ко-продукції в кіногалузі, тощо. На сьогодні Україна представлена майже на всіх провідних кінофорумах світу, вона є повноправним учасником світового медіаринку, тощо. Тобто підсумком цих 30 років стало те, що єдиною формою виробництва фільмів в Україні є саме продюсерська система.

COVID-19 та повномасштабне російське вторгнення кардинально змінило «зовнішні чинники» існування системи в Україні. Під час пандемії раптом з'ясувалося, що багато процесів є можливість виконувати меншим складом виконавців та дистанційно, що це не завжди вимагає вартісних і тривалих відряджень та виробничих нарад. Втім, відсутність репертуарного кінопрокату негативно вплинуло на ресурсну основу продюсування та суттєво знизило капіталізацію української кіногалузі. Також цей період став часом продовження зміни статусу автора в кіновиробництві. Ще більшим викликом стала фаза повномасштабного російського вторгнення: масштабні інфраструктурні руйнування; міграція українців за кордон, призов кінематографістів до лав ЗСУ, мінімізація державного та грантового фінансування — це не повний перелік викликів, які прийняла продюсерська система України. Окрім «зовнішніх чинників», нікуди не ділись «внутрішні»: слабкість правої основи існування системи; недореформування державних інституцій, які підтримують кіногалузь; некомпетентність кадрового складу системи; недорозвиненість у цілому професійно-освітнього сегмента галузі. Тобто, система, яка і до цих подій була у стані турбулентності, на сьогодні існує в ситуації повної невизначеності умов.

Відтак, професійний обов'язок кіноспільноти та фахових науковців — осмислити наявні процеси та сформувати певні стратегічні сценарії існування системи та галузі взагалі в ситуації цієї невизначеності. Серед них: 1) стратегія виживання системи; 2) стратегія адаптації; 3) стратегія розвитку продюсерської системи в Україні.

Стратегія виживання — це набір дій і рішень, розроблених для існування системи в екстремальних умовах. Стратегія виживання зазвичай включає наступні основні компоненти: тактичні плани та навички, необхідні для реагування на надзвичайні ситуації; збереження мінімальної ресурсної основи функціонування системи; налагодження ситуативних зв'язків закордонної ресурсної підтримки; здатність до гнучкого реагування на зміну умов існування, мінімальна ресурсна підтримка професійно-освітнього сегменту системи, тощо. Так, ті продакшени, які до зазначених подій вже були залучені до фінансування іноземними фондами (фондами від країн ЄС) через спів-продюсерів з інших країн, змогли завершити виробництво своїх фільмів. Як відомо, таких продакшенів в Україні небагато. Фактично, на сьогодні продюсерська система в Україні існує в межах зазначеної стратегії. Подієвий «лаг» такої стратегії, як правило, нетривалий. Зазначена стратегія може реалізуватись лише у ситуації «швидкої» війни, яка, на жаль, нашій країні не гарантована.

Стратегія адаптації — це набір дій і рішень, розроблених для адаптації до умов або середовища, що змінюються. Основні компоненти стратегії адаптації включають: тверезу оцінку поточного стану системи та ситуації, в якій вона існує (зовнішньої та внутрішньої); розробку середньочасного адаптивного плану цих умов; систематичну роботу над реалізацією цього плану, спираючись на певні «keystones» або визначення факторів, які можуть сприяти стабілізації системи, адже «ступінь невизначеності яка проявилася в ці роки настільки висока що будь-яке стратегування має супроводжуватись постійним переосмисленням та коригуванням на короткострокових горизонтах» [1]. Осмислення стану системи потребує «польової інформації», створення аналітичної бази ресурсної системи та робочих груп, для розробки діючого плану з визначеними актуальними пріоритетами. Зрозуміло, що це титанічна робота, яка вимагає фінансування, людського ресурсу, координації тощо. Можлива централізована організація такої роботи, а можлива — мережева. І така робота поступово налагоджується через певні державні інституції. Зазначена стратегія може реалізуватись ситуації війни «на виснаження» або довготривалої війни. До якої ми, треба визнати, психологічно не готові.

Стратегія розвитку являє собою довгострокові плани дій, спрямовані на досягнення цілей та забезпечення зростання, стійкості та успіху в системі.

Компоненти стратегії розвитку можуть розглядатися в залежності від конкретного контексту, але зазвичай вони включають такі елементи: довгострокової місії системи та бачення її довгострокового розвитку;

бачення механізмів її масштабування з національної в транснаціональну; виявлення додаткових ресурсних потенціалів при транснаціональній капіталізації системи, тощо. Зрозуміло, що така стратегія вимагає «проривних» зусиль як з боку держави, так і з боку міжнародної партнерської спільноти.

Отже, три основних стратегії трансформації продюсерської системи в Україні в умовах повномасштабної війни мають різні проміжні та прикінцеві цілі; різні механізми реалізації та різні терміни реалізації. Важливо це розуміти і почати осмислювати ті процеси та виклики, на які повинні усі ми відповідати.

ДЖЕРЕЛА

Стратегія Українського культурного фонду. URL:
<https://ucf.in.ua/storage/docs/83.pdf>

ОБЛІКОВО-ІНФОРМАЦІЙНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОЦЕСУ УПРАВЛІННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНИМ ВИРОБНИЦТВОМ

АФАНАС'ЄВА Інна

кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва

Київський національний університет театру, кіно і ТБ імені І. К. Карпенка-Карого

Актуальність проблеми удосконалення обліково-інформаційного забезпечення процесу прийняття управлінських рішень щодо аудіовізуального виробництва зумовлена сучасним станом національної економіки, зростанням ролі національного мистецтва, потребою у залученні цільового фінансування та зростанням вимог щодо ефективності процесу управління. Якісне інформаційне обслуговування системи управління та прийняття управлінських рішень оперативного, тактичного та стратегічного характеру забезпечує створення динамічної системи збору та обробки достовірної інформації. Варто зазначити, що нові виклики політичної та економічної ситуації, які посилюють ступінь невизначеності та відповідно зростання ризиків, потребують використання оперативної достовірної інформації для прийняття управлінських рішень.

Дослідженню інформаційного забезпечення виробничої діяльності суб'єктів господарювання присвячено значну кількість наукових праць, де визначено ключові проблемні питання щодо достовірності даних, що надходять до системи прийняття управлінських рішень, на -мікро та -макро рівнях. Так, Л.А. Пунчак та О.М. Барзилович проаналізовано стан інформаційного забезпечення управління національною медіа галуззю та медіапідприємствами статистичними даними [1]. Науковці зазначили, що аудіовізуальне виробництво характеризується складністю збору статистичних даних, що формуються в обліковій системі. Автори виділили коло суб'єктів такого виробництва: юридичні особи, фізичні особи – підприємці та творчі групи – неформальні об'єднання професіоналів, які не достатньо ідентифіковані та незавжди здійснюють діяльність за наявності цивільно-правового характеру. Тому інформація про господарські операції та процеси потребує підтвердження її достовірності з урахуванням зростання ролі інформаційного забезпечення як джерела зниження ризиків при прийнятті управлінських рішень. Діяльності підприємств аудіовізуального виробництва та мистецтва притаманний розгалужений перелік видів економічної діяльності, наявність стихійного та неформалізованого сегменту галузі, що впливає на процес збору облікової інформації та ускладнює управління підприємствами медіагалузі в умовах невизначеності та зростання ризиків[1].

Інформаційні потреби управлінської системи формуються в залежності від стратегії, мети, економічної ситуації, ступеня невизначеності економічних процесів та інших факторів. Основними критеріями використання інформації є її якісні та кількісні характеристик, підтверджена повнота та достовірність. Поняття «інформація» врегульовано законодавчо-нормативними документами та стало об'єктом досліджень вітчизняних та зарубіжних вчених. Представниками різних наукових шкіл визначено основні підходи щодо визначення поняття «інформація»: філософський, кібернетичний, правовий, що обумовлено еволюційним розвитком науки [2]. На методологічному рівні визначення даної дефініції за економіко-правовим підходом з метою інформаційного забезпечення процесу управління не мають суттєвої різниці (табл.1).

Науковцями визнано, що системою інформаційного забезпечення процесу прийняття управлінських рішень є система бухгалтерського обліку, в якій накопичується формується достовірна інформація про господарську діяльність. Загальний рівень ефективності системи управління забезпечують наступні складові облікової інформації, що формується на усіх етапах облікового процесу:

- спрямованість облікової інформації на контроль проміжних та загальних результатів діяльності суб'єктів господарювання з необхідною деталізацією даних для реалізації конкретних функцій управління;
- надання інформації, необхідної для оцінки діяльності кожного структурного підрозділу, внеску окремих центрів відповідальності у загальний результат;
- оптимізація інформаційних потоків з урахуванням потреб управлінських ланок усіх рівнів;
- зіставність облікової інформації, що міститься у різних формах внутрішньої управлінської звітності.

Таблиця 1

Визначення поняття «інформація»: економіко-правовий підхід

| Джерело | Визначення |
|---------------------------------------|--|
| Цивільний кодекс України [3] | документовані або публічно оголошені відомості про події та явища, що мали або мають місце у суспільстві, державі та навколишньому середовищі |
| Закон «Про інформацію» [4] | будь-які відомості та/або дані, які можуть бути збережені на матеріальних носіях або відображені в електронному вигляді |
| Закон України «Про захист економічної | відомості у будь-якій формі й вигляді та збережені на будь-яких носіях (у тому числі листування, книги, помітки, ілюстрації (карти, діаграми, органіграми, |

| | |
|---|---|
| конкуренції» [5] | малюнки, схеми тощо), фотографії, голограми, кіно-, відео-, мікрофільми, звукові записи, бази даних комп'ютерних систем або повне чи часткове відтворення їх елементів), пояснення осіб та будь-які інші публічно оголошені чи документовані відомості |
| Бондар М. [6] | це відображення реального світу, що можна подати у вигляді сукупності об'єктів і процесів, а знання показують усвідомлену інформацію |
| Будько О.В. [7] | відомості, які відображають події, факти та явища, що відбулися, відбуваються або можуть відбутися, знижуючи при цьому ступінь невизначеності у веденні діяльності |
| Завадський Й.С., Осовська Т.В., Юшкевич О.О. [8] | сукупність відомостей, даних, знань про об'єкт або явище, що вивчаються. У теорії управління – сукупність відомостей про зміни, що відбуваються в системі та навколишньому середовищі цієї системи, яка знижує рівень невизначеності знань про перебіг процесу управління; предмет, засіб і продукт управлінської праці |

Таким чином, особливу цінність становить інформація, яка забезпечує усі етапи процесу управління, зокрема планування, формування та реалізацію рішень, регулювання, контроль, аналіз. Зважаючи на функціональні особливості бухгалтерського обліку його можна характеризувати не тільки як окрему складову системи управління та постачальника достовірної інформації для прийняття зважених управлінських рішень, але й як важливу систему інформаційного забезпечення кожного окремого елемента системи управління.

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Пунчак Л.А., Барзилович О.М. Проблеми інформаційного забезпечення в управлінні медіагалузі. Технологія та техніка друкарства. 2016. № 4 (54). С. 75-80. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Titd_2016_4_12.pdfhttp://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-
2. Демченко С. Підходи до змісту поняття «інформація»: кібернетичний, філософський, правовий. URL: http://jurnaluljuridic.in.ua/archive/2016/1/part_2/7.pdf
3. Цивільний кодекс України від 16.01.2003 р. № 435-IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text>

4. Про інформацію: Закон України від 02.10.1992 р. № 2657-ХІІ. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text>
5. Про захист економічної конкуренції: Закон України від 11.01.2001 р. № 2210-ІІІ. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2210-14#Text>
6. Бондар М. Обліково-аналітична інформація в управлінні підприємницькою діяльністю. *Економічний аналіз*. 2010. Вип. 6. С. 13-16. URL: https://econa.at.ua/Vypusk_6/bodnar.pdf
7. Будько О.В. Інформаційне забезпечення в системі управління сталим розвитком підприємства. *Вчені записки таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Економіка і управління*. Том 30 (69). №3, 2019. С. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis
8. Завадський Й.С., Осовська Т.В., Юшкевич О.О. Економічний словник. URL: https://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KNIGI/KONDOR/EKONOMIC_SL_2006.pdf

КІНО ЯК ОБ'ЄДНАННЯ СПІЛЬНИХ ЗУСИЛЬ ТА СУМІЖНИХ МИСТЕЦТВ

БЕЗСОКИРНА Надія, продюсер
РАХМАНІН Сергій, режисер

Наш фільм «Білопілля кома Нью-Йорк» не планувався бути фільмом, тим більше, таким масштабним, тим більше, що об'єднує такі різні міста і таких людей. Він зробив себе сам.

А почалося все з дружніх контактів зі скайпу двох давніх колег та приятелів режисера Сергія Рахманіна та художника Юрія Дікова. Юрій Діков проживає в Нью-Йорку і любить це місто за великі художні можливості, які відкриває перед художником архітектура та люди, які живуть у ньому. Він захопив і заразив своїм коханням Сергія Рахманіна, і вони зробили невеликий фільм під умовною назвою «Нью-Йорк Юрія Дікова». Так розпочалася робота переконаного шанувальника художнього кіно Сергія Рахманіна у жанрі документалістики.

Матеріал, знятий у Нью-Йорку, виявився таким барвистим і переконливим, що залишити ідею зробити фільм було б неправильно. І ми почали шукати помічників в Україні для підтримки нашого задуму. І ми знайшли не просто помічників, а однодумців.

Продюсер Андрій Азархін запропонував свою участь і приніс із собою, крім грошей, ідею поєднати розповідь про життя за океаном із нашою країною. Ця думка привела мене до мого рідного міста Білопілля, де живе дивовижний для України мер Юрій Зарко.

Він розповів мені історію про те, що знаменитий художник Казимир Малевич задумав бути художником саме у Білопіллі. Таких збігів просто так не буває. Історія продовжилася в Білопіллі, потім був знову Нью Йорк...

«Було нескладно. Справжнє життя навіть цікавіше, ніж фантастика. Я чув таку думку: «У художніх фільмах режисер – Бог. А в документальних Бог - режисер». Я подумав, що так, це так. По-перше, досить ризиковано робити документальний фільм. Можливо, у вас ніколи не буде кінця фільму» (Білл Ніколс).

Згідно Біллу Ніколсу, до «документалістики участі» можна віднести фільм, в якому «знято взаємодію між документалістом і об'єктом дослідження, при якому сам документаліст не стежить за подіями, а активно бере участь в них». В такому фільмі творець присутній в кадрі: він відвідує місце, про яке розповідає, бере інтерв'ю у учасників описуваних подій, висловлює свою точку зору. Так, цей піджанр схожий на «докудраму» (docufiction). Проте докудрама намагається вибудувати об'єктивну картину – документаліст ніби доводить правдивість того, що він показує. Перформативний документальний фільм не прагне до об'єктивного

висвітлення теми: режисер показує те, що важливо саме йому. Такий формат оповіді зручний тим, що з його допомогою можна донести посил «відчуйте, як бути цим». Цікаво, що з поширенням цифрових камер, що дозволяють з легкістю знімати фільми від першої особи, цей жанр став в документалістиці одним з найактуальніших. «Докудрама» – так позначають гібридний жанр, в якому беруть участь реальні люди в реальних обставинах, але сама дія – постановка.

Тому в майбутньому фільмі немає документальних кадрів як таких, за рідкісним винятком – хроніка, інтерв'ю. Режисера найбільше цікавить його власний погляд на своїх героїв, героїв з таких різних культурних сфер: маленьке провінційне містечко Білопілья і мегаполіс Нью-Йорк.

В його погляді на їх життя немає прагнення показати історичні, біографічні факти, його цікавить життя як таке, яким воно постає перед ним. Його прикладом художнього підходу до дійсності є принцип художника Казимира Малевича. Ви не побачите на полотнах Малевича ні селян «в чистому» вигляді, ні жнива, ні молотьбу. Але, разом з тим, ви побачите погляд Малевича і на те, і на інше, і на третє. Малевич саме в Білопільлі вперше побачив живих художників. «Зустріч Малевича з дивовижними людьми, які тільки тим і займалися, що малювали і писали фарбами на «ганчірочках», сталася в невеликому містечку Білопільлі Харківської губернії».

Малевич в останній період свого життя хотів зробити фільм – його кінорозробки зберігаються в музеї в Лос-Анджелесі. Це доводить незадоволеність Малевича обмежитися одним видом перетворення життя, тим більше його знайомство з Дзигією Вертовим показало йому, що є і в інших сферах мистецтва художники, які шукають в тому ж напрямку. Не сухо відображати життя, а заломлювати в своєму сприйнятті. В кінематографі не було спроб мужньо створити образ життя, що живе за своїми законами, без театральних і радіоподпорок. Дзига Вертов зробив таку спробу. Життя та її відбиття в формі кіно – ось наш девіз.

Згадайте – «А в документальних Бог – режисер». Ми вибрали для такої мети два таких несхожих середовища і таких, здавалося б, несхожих героїв. Мер міста Білопілья Юрій Зарко і художник Юрій Діков (народився в Україні, Одесі, живе в Нью-Йорку, США) Але один і другий зайняті виключно творчістю: Юрій Зарко перетворює реальне життя в образ міста української провінції, а Юрій Діков перетворює місто Нью-Йорк в свої образи, образи міста, який сниться ночами. Перетворення в мистецтві життя перетворювачів. Перетворення перетворювачів – виходить непогано, щоб висловити ідею фільму, який мимоволі, народившись як «докуфікшен», несе в собі відеоарт, тому що режисера цікавить винятково його погляд на світ і перетворення світу в формах кіно. Третій герой – сам режисер, Сергій Рахманін, який є не лише об'єктивним фіксатором, але й також учасником і співрозмовником.

Але, як я вже писала, наш фільм робить себе сам, і у нього з'являються його «діти». Під час війни ми потрапили до Франції, у Марсель. Тут ми знайшли притулок і можливість працювати в будинку марсельського адвоката Henri Labi та його дружини Elsie Labi. У Марселі живе багато українців, в більшості жінки і діти, яким цікаве кіно, і Сергій як режисер. А тепер повернемося до твердження Білла Ніколса про нескінченність творення фільму. Майже пророчі слова, у всякому разі, у нас сталося те, що заважає нам закінчити фільм – це несподівана і жорстока війна, яка не може не бути учасником подій, тим більше, що ці події об'єднують такі країни як США з Україною. З відзнятого матеріалу Рахманін змонтував короткометражний фільм, який отримав назву «Пролог» (Bilopillya comma New York prologue). Як зв'язався Малевич із фільмом про сучасне мистецтво «Квадрат», і як увійшло туди все, аж до розбитої російської техніки. Мистецтво змінилося повністю. Вийшло з музеїв та вирушило у вільне плавання.

Відзнятого матеріалу у нас багато, а ось музику ми ще не встигли записати. Тоді Сергій звернувся до композитора Антона Байбакова з проханням дати (безкоштовно) музику. Антон подивився матеріал і з найдобрішими почуттями дозволив Сергію вибрати музику з його опери «Dragon Premix». Новий відео-арт триває 11 хвилин, і називається «Чому квадрат».

Ми сподіваємось і віримо у перемогу сил добра, мріємо закінчити фільм прем'єрним показом після перемоги.

На просторах фейсбуку нам зустрівся директор кінофестивалю короткого кіно з Тбілісі Koba Tskhakaia, який запропонував взяти участь у кінофестивалі короткого метру. Він влаштовує його на підтримку України.

Робота над фільмом триває і буде закінчена з перемогою України.

А поки... Хто його знає, як поведеться фільм, який робить себе сам.

НЕОБХІДНІ ПОЯСНЕННЯ, НАВЗДОГІН НАШІЙ ЗУМ-КОНФЕРЕНЦІЇ...

РАХМАНІН Сергій, режисер

Під час обговорення мене спитали, які фільми від України могли б зацікавити широку французьку публіку. Моя відповідь була – «етнографічні» etc... Це не цілком вірно, хоча, особисто я вважаю, що непогано б західній публіці розпізнавати етнічну культуру колишніх радянських республік, зокрема України та Росії: вона, як знаємо ми, категорично різна! Тобто мене турбує проблема сприйняття: це «російська» – це «українець», але, тільки не в контексті «хуторяської самотності», прости Господи! Даною відмінністю

у Франції цікавляться лише наші знайомі, вузькі фахівці в галузі дослідження малих соціальних етнічних груп по всьому світу.

А щодо «кіно взагалі», то публіку на Заході можна захопити лише добре зробленим, професійним кінематографом. Фільмами, в яких присутня виразна солідна КІНЕМАТОГРАФІЧНА ШКОЛА. Авторами, які мають якісний інструментарій всього кінематографічного процесу. Ідеї та задуми, що цікавлять будь-яку цивілізовану людину, будь-яку цивілізовану країну!

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ САУНДПРОДЮСУВАННЯ В УКРАЇНІ

БОНДАРЕЦЬ Надія Леонідівна
аспірантка

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Зі стрімким розвитком технологій в ХХІ столітті: персональних комп'ютерів, компактного та доступного звукового обладнання, спеціалізованого звукового програмного забезпечення, інтернету та швидкого поширення інформації в мережі інтернет, стало доступним впровадження персональних студій звукозапису і домашніх студій звукозапису зокрема. Тобто, для створення звукового рішення (музичного чи немусичного) майже втратило актуальність звернення до великих студій звукозапису, адже реалізувався феномен комплексного створення звукового продукту поза межами студій, навіть, вдома. Це дозволило багатьом артистам, режисерам і продюсерам придбавши базове звукове студійне обладнання, працювати над записом і продюсуванням звукового проекту чи окремої звукової складової самостійно.

З появою інтернету та цифрових медіа для українських музикантів і саундмейкерів з'явилася можливість створювати, реалізовувати, продавати та розповсюджувати звуковий продукт на стрімінгових платформах, таких як YouTube, Spotify та SoundCloud, що надало можливість широкому загалу відкрити для себе нових виконавців, а майданчики, на кшталт, Audiojungle та Depositphotos дозволили продавати по всьому світу свій музичний чи немусичний звуковий продукт, не виходячи з дому. Це дало українським саундмейкерам залучити широку аудиторію та отримати міжнародне визнання.

Україна на початку ХХІ століття стала країною зі значним зростанням кількості музичних фестивалів, концертних майданчиків та музичних премій. Як наслідок до участі в фестивалях, концертах та виступах на різноманітних преміях залучалися і закордонні фахівці галузі. Це стимулювало українських музикантів та продюсерів до більшого професіоналізму у своїй роботі, що сприяло покращенню якості та урізноманітненню музичної та звукової продукції.

Українські музиканти, саундмейкери та продюсери почали активно співпрацювати з фахівцями з-за кордону. Це дозволило отримувати нові знання, досвід та впроваджувати сучасні звукові технології в своїй професійній діяльності. Доступне онлайн-навчання звукорежисурі на закордонних онлайн-платформах і в вищих навчальних закладах США, Польщі, Великобританії тощо зумовило прогрес знань, здобуття актуальних

навичок і вдосконалення компетенцій українських саундфахівців, що безумовно вплинуло і на звуковий результат в Україні.

Під час роботи над звуковим проектом в Україні в 2000-х роках стало важливим залучення фахівців, які орієнтуються в перспективних сучасних стилях, молодіжних трендах, взаємодії з медіа-майданчиками: цифровими аудіоплатформами, радіо, телебаченням тощо, врахування особливостей споживання аудіоконтенту цільовою аудиторією, розуміння на засобах популяризації звукового продукту.

З моменту появи звукозапису питання роботи над звуковим образом стояло перед саундфахівцями як одне із головних, але завдання формулювалося режисерами, продюсерами, композиторами, авторами чи виконавцями. В сучасному ж світі з'явився попит на фахівців, які зможуть професійно сформувати та описати для конкретного артиста, акторської ролі, ведучого, політика чи медіапродукту звуковий образ.

В результаті вищеперерахованих передумов в галузі виокремилася нова професія саундпродюсер.

Саундпродюсером (від англ. producer: лат. *produco* — виробляю; від англ. *sound* – звук) є фахівець, який відповідає за концепцію, організацію та координацію звукової складової всіх етапів створення звукового проекту чи аудіопродукту.

Частіше всього саундпродюсер може бути задіяний в галузях медіа, кіно, телебачення, музики. Його роль може бути різною залежно від контексту.

Основні завдання саундпродюсера можуть включати:

- Пошук ідей: саундпродюсер може здійснювати пошук нових, цікавих та інноваційних ідей для звукових проектів.

- Розробка звукового проекту: після знаходження ідеї саундпродюсер розробляє концепцію, добирає звукові складові (музичні інструменти чи немусичні звуки), допомагає продюсеру створити звуковий образ виконавця, бере участь в розробці звукової складової шоу, театральної постановки, телепередачі, медіапродукту чи кінофільму.

- Вибір та координація звукової команди: саундпродюсер відповідає за набір та організацію команди професіоналів, які здійснюватимуть звукозапис, міксинг, гру на музичних інструментах, аранжування музики, саунд-дизайн тощо.

- Маркетинг та популяризація: саундпродюсер в процесі створення аудіопродукту орієнтується в актуальних трендах звучання, популярних стилях, особливостях звучання певного стилю, вимогах щодо технічних особливостей аудіо та розміщення їх на різних цифрових майданчиках, розуміється на залученості цільової аудиторії створюваного аудіопродукту до прослуховування чи перегляду.

Погляди української професійної звукової спільноти розділилися, частина з яких підтримує існування саундпродюсування, а інша частина напротивагу категорично це заперечує. Проте зауважу, що автори публікацій

в ХХІ столітті в Україні вказують на існування українських саундпродюсерів. Професія саундпродюсера згадується в наступних публікаціях:

- Українське радіо: «Саундпродюсер – це не зірка, а сірий кардинал».
- The Village: «Саундпродюсер з України допоміг написати два треки до альбому Motomami, який виграв «Греммі».
- KitteNews: «Співачка Тоня Матвієнко та саундпродюсер Олександр Шульга створили музичний проект "ANTONINA project"».
- 24 канал: «У команді Тіни Кароль пояснили, чому вона працює з саундпродюсером Білана, Сєдокової та Zivert».

В 2023 році Київський національний університет культури і мистецтв вперше здійснив набір на спеціальність «Звукорежисер, саундпродюсер».

Варто зауважити що на майданчиках з розміщення вакансій дедалі частіше з'являється попит на фахівців напрямку саундпродюсування. Серед приватних начальних студій все більше формується пропозиція навчання саме саундпродюсуванню.

Саундпродюсерами себе позиціонують наступні діячі: Артур Даніелян, Євген Філатов, Артем Пивоваров, Роман Черенов, Вадим Лисиця, Філ Коляденко, Іван Клименко, Сергій «Кноб» Любінський, Влад Лагода та інші.

Чинне законодавство України визначає, що продюсером аудіовізуального твору є особа, яка організує або організує й фінансує створення аудіовізуального твору (ст. 1 Закону України «Про авторське право й суміжні права»). [1] Закон України «Про кінематографію» встановлює таке визначення продюсера: продюсер фільму – це фізична або юридична особа, що організує або організує й фінансує виробництво та поширення фільму. [2]

У праці Смирнов А.І. зазначає «У спеціальній літературі продюсер розглядається як ініціатор, фінансист, виробник екранної продукції. Він здійснює художній та організаційний контроль, відповідає за дотримання договірних зобов'язань. Також як продюсер виступає фахівець, котрий бере безпосередню участь у виробництві проекту, регулює фінансові, адміністративні, технологічні, творчі аспекти діяльності щодо створення й використання аудіовізуального твору. Л. Бентлі, Б. Шерман указують, що «поняття «виготовлювач» (producer) має на увазі наявність особи ..., яка керує процесом створення твору, контролює, організує його ...». [3, с. 73]

Висновки: попри недостатню кількість досліджень появи саундпродюсування в Україні, відсутність визначення в державних документах, нова професія в саундіндустрії – саундпродюсер – сформувалася та існує. Становлення саундпродюсування як окремого напрямку діяльності в звукорежисурі було зумовлене технічними, комунікативними та маркетинговими особливостями ХХІ століття.

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Про авторське право і суміжні права: Закон України від 23 грудня 1993 р. № 3792-ХІІ. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12>
2. Про кінематографію: Закон України від 13 січня 1998 р. № 9/98-ВР. URL: zakon.rada.gov.ua/go/9/98-вр.
3. Смирнов А.І. Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: юридичні науки*. 2019. Том 30 (69) № 4. С. 72-76. DOI 10.32838/1606-3716/2019.4/13

ПРОДЮСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО В УМОВАХ ВІЙНИ: ПРОБЛЕМИ ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ

ГОРОБЕЦЬ Кирило Юрійович

аспірант, викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенко-Карого

Початок повномасштабного вторгнення росії в Україну в 2022 році істотно змінив умови ведення вітчизняного кінобізнесу, поставивши перед продюсерами нові проблеми.

По-перше, вимушене закриття проектів. Продюсери зупинили виробництво фільмів, що перебували на підготовчих або знімальних етапах. Це фактично змусило кіновиробників втратити вкладені гроші. Виключенням стали проекти, що перебували у монтажі або вже були на фінальній стадії та вже очікували на прем'єру.

По-друге, фінансові проблеми. В результаті перегляду державного бюджету, після введення військового стану, видатки на кіно були істотно зменшені на користь оборонних витрат. Окрім зупинки підтримки виробництва фільмів, готові проекти не змогли розраховувати на фінансову підтримку від Держкіно для маркетингових кампаній або фестивального просування. На телевізійному ринку через стрімке падіння рекламних прибутків, українські телегрупи знизили закупівельні ціни на вітчизняний контент на 40-50%.

По-третє, нові виробничі умови: перебої в електропостачанні, повітряні тривоги та ракетні обстріли, комендантська година. Ці фактори призводять до зупинок виробництва, що в свою чергу викликає додаткове фінансове навантаження через вимушене збільшення строків виробництва.

По-четверте, кадрові проблеми. Частина кінематографістів стала до лав Збройних сил України або територіальної оборони. Ще частина кінопрофесіоналів в перші тижні війни виїхала за кордон. Деякі з них вже почали працювати в кіноіндустріях інших країн. Їх повернення до України невизначене. Також, результатом зменшення обсягів виробництва фільмів стало часткове перепрофілювання кіноспеціалістів, що вимушено розпочали кар'єру в інших галузях.

Вищезазначені та інші проблеми поставили перед кінопродюсерами завдання знаходити шляхи їх вирішення та шукати нові можливості для українського кіно на світовій арені.

Фільми, що були зняті або майже готові до повномасштабного вторгнення росії, допомогли відновлювати український кінопрокат починаючи від літа 2022 року. Так продюсери вирішили ризикувати та виходити в національний прокат, незважаючи на скорочення екранів майже на 25% до приблизно 450 штук. Першими в прокат вийшли фільми «Скажені

сусіди. Нові історії» та «Снайпер. Білий ворон», що зібрали у кінотеатрах 2 млн грн та 5,2 млн грн відповідно. Саме цей результат допоміг дистриб'юторам та виробникам впевнитись, що глядачі готові відвідувати кіносеанси та підтримувати вітчизняне кіно. Так, за перші дев'ять місяців 2023 року (станом на 26.09.2023) картини українського виробництва зібрали понад 250 млн грн, що на понад 100 млн грн більше, ніж за весь найуспішніший з точки зору касових зборів вітчизняного кіно 2019 рік. Результат неповного 2023 року сформований передусім вдалим прокатом анімаційної стрічки «Мавка: лісова пісня» (понад 152 млн грн), історичним бойовиком «Довбуш» (понад 50 млн грн), а також фільмом українського режисера Антоніо Лукіча «Люксембург. Люксембург» (34 млн грн). Це вкотре підтверджує наявний попит серед українців та українок до вітчизняного кіно.

«Мавка: лісова пісня» також має успіхи і в міжнародному кінопрокаті із результатом у майже \$17 млн, серед яких \$4,14 млн зібрано у Франції, \$2,15 млн - у Польщі, \$1,32 млн - у Італії. Такий успіх передусім пов'язаний із великою кількістю українських біженців в цих країнах. Але ці результати змусили європейських дистриб'ютерів побачити потенціал українського кіно. Наразі вони активно придивляються до українських фільмів.

Проте такі позитивні тенденції бокс-офісу частково вирішують фінансові проблеми прокатних фільмів. Питання браку коштів для телевізійних серіалів залишається відкритим. Старі моделі фінансування проектів перестали працювати через стрімке падіння рекламного ринку для телеканалів. Одним із виходів для продюсерів та інших представників кіногалузі є об'єднання зусиль. Така внутрішня копродукція потребує максимальне залучення власних ресурсів гравців ринку задля зменшення прямих виробничих витрат. Це надає необхідне зниження собівартості телепродукту.

Іншим виходом є залучення іноземних партнерів. Проте величезна кількість із них не погоджується із ризиками інвестування грошей у проекти, що мають зніматися на території країни, що перебуває у стані війни. Але українські студії та продюсери продовжують активний пошук партнерів та ко-продюсерів у країнах Європи. Відчутного успіху в цьому питанні досягли серіали «Перші дні» (6 серій) та «Перевізниця» (10 серій).

Перший створюється FILM.UA Group у партнерстві з німецькою студією і дистриб'ютором Red Arrow Studios International. На етапі написання сценаріїв до проекту приєдналися ко-продюсери — національні мовники Швеції (SVT), Норвегії (NRK), Фінляндії (YLE). В Україні серіал планується до показу на телеканалі «1+1». Світова прем'єра відбудеться восени 2023 року.

«Перевізниця» — український серіал у жанрі драма, створений за концепцією українського шоуранера Євгена Туніка. Спродюсований українською медіагрупою Starlight Media за підтримки кіностудії Gaumont

(Франція) та європейських мовників: France Télévisions (Франція), SVT (Швеція), DR TV (Данія), YLE (Фінляндія), RÚV (Ісландія), NRK (Норвегія). Світова прем'єра запланована на 2024 рік.

Війна відкрила для українських кінематографістів більше шляхів до Європи та світу. Сьогодні українські фільми та серіали поступово потрапляють до світового стрімінгового сервісу Нетфлікс. Так, у другій половині 2022 року відбулося укладання низки угод. В межах яких, українські дистриб'ютори продали більше 20 фільмів до каталогу світового гіганту, серед яких «Додому», «Мої думки тихі», «Віддана», «Захар Беркут» та інші. Важливо зазначити, що права на їх демонстрацію розповсюджуються виключно на територію України.

Проте частина українських продюсерів вирішили не зупинятися на цьому і відкривати нові можливості для отримання прибутків новими для України шляхами. Компанія Nerd Agency уклала низку контрактів, в рамках яких компанії та бренди отримали ліцензії на використання образів та елементів фільмів «Мавка: лісова пісня» та «Довбуш» для виготовлення власних товарів та послуг. Це відкриває нові джерела прибутків для продюсерів та надає можливість бізнесу підтримувати українське кіно.

Нові умови роботи на знімальному майданчику створюють нові виробничі проблеми. Комендантська година змушує ретельніше аналізувати співвідношення денних та нічних сцен в залежності від пори року та за необхідності проводити виробничу оптимізацію. Повітряні тривоги та ракетні обстріли змушують зупиняти виробництво. Продюсери закладають ці ризики до бюджетів проектів, що ускладнює роботу в умовах необхідності зменшення собівартості продукту.

Найбільшою проблемою залишається кадрове питання. Яке поки не отримує явного вираження через загальне зменшення обсягів кіновиробництва. Проте у разі його активізації може наступити висока кадрова нестача.

ДОСВІД КІНО ТА ТЕЛЕ-ЕКРАНІЗАЦІЙ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

СЛЬЧИК Оксана

Актуальність теми полягає в тому, що процес екранізації має значення в сучасній медіа-індустрії та культурному житті загалом. В епоху інтернету та стрімінгових платформ кіно-та телеекранізація надає доступ до театральних вистав для аудиторії всього світу, сприяючи культурному обміну та розширенню глядацької бази.

Багато театральних вистав мають велике історичне і культурне значення. Екранізація дозволяє зберегти ці виставки для наступних поколінь та розкрити їх широкому глядацькому загалу. Кіно-та телеекранізація вистави дає режисерам і митцям можливість експериментувати з новими формами мистецтва, використовуючи кінематографічні та технічні засоби, що дозволяє створювати унікальні історії та переживання. Усе більше театрів і студій розглядають можливість екранізації своїх вистав для того, щоб залучити нову аудиторію та розширити свій вплив на сучасну культуру.

Мета дослідження даної теми відбувається в розумінні та вивченні впливу кіно-та телеекранізації на театральну індустрію та культурну спадщину, а також у розгляді технологічних та творчих аспектів цього процесу. Дослідження в цій галузі розкривають можливості та виклики, які відображаються в сучасному медійному середовищі, а також сприяють подальшому розвитку індустрії кіно-та телеекранізації театральних вистав.

Виклад основного матеріалу. Кіно-та телеекранізація театральних вистав являє собою єдиною з тенденцій у сучасній медіа-індустрії, яка постійно розвивається і змінюється. Даний процес має свої власні особливості та виклики, які пов'язані з технологічними, креативними та мистецькими аспектами та новаторськими ідеями. Ключовими аспектами сучасної кіно-та телеекранізації театральних вистав в наш період стають:

- Технологічний прорив, адже завдяки сучасним технологіям, таким як високоякісна камера, обробка відео та аудіо, можливості спеціальних ефектів і комп'ютерної графіки, тепер кіно-та телеекранізація театральних вистав може наблизитися до кінематографічного досвіду.

- Доступність та глобалізація. Кіно-та телеекранізація дозволяє виставам проводити глобальну дистрибуцію через кінотеатри, телевізійні мережі та стрімінгові платформи. Це дозволяє більшій кількості глядачів насолоджуватися театральними постановками незалежно від їх місця.

- Архівування та зберігання. За допомогою екранізації театральних вистав їх можна зафіксувати та зберегти для майбутніх поколінь або для післявиставкових переглядів. Це особливо корисно для вистави, яке має історичне або культурне значення.

- Адаптація для нової аудиторії. Екранізація дозволяє театральним виставам залучити нових глядачів, зокрема молодшого покоління, які можуть бути більш цікавими у перегляді вистави через Інтернет або на екранах смартфонів та планшетів.

- Творчі можливості. Кіно-та телеекранізація вистави дозволяє режисерам та художникам розширити можливості для творчості, використовуючи кінематографічні та технічні прийоми, які недоступні на театральній сцені.

Однак варто відзначити, що кіно-та телеекранізація театральних вистав також стикається з викликами, такими як відтворення атмосфери живого виступу, збереження енергії та динаміки дійства, а також ідентичність вистави при переході на великий екран.

Можемо відлити найяскравіші прикладами екранізації знаменитих театральних постановок:

Оригінальна «Вестсайдська історія» (2021 р.) колись стала справжнім відкриттям у світових кіномюзиклів, і це відбулося в той час, коли жанр почав повертатися на вершину популярності з фільмами, які вражали глядачів, таких як «Ла-Ла Ленд» і «Найвидатніший шоумен». До роботи долучився Стівен Спілберг, усвідомлюючи, що поставлена мета є дуже складною через класичний оригінал. Режисер все ж наважився, з огляду на те, що він ніколи не працював з мюзиклами [2].

Відомий режисер відзначив свою здатність до творчого відчуження, і його повідомлення у світі мюзиклів додала атмосферу очікування щодо його інтерпретації цієї класичної історії. Спільно зі знаменитим композитором Леонардом Бернстайном та заслуженим режисером Тоні Кушнером Спілберг планує створити новий вимір в історії «Вестсайдської історії», де класик зустрінеться зі свіжим поглядом та сучасним мистецтвом.

У цьому проекті він поставив перед собою завдання не тільки вірно передати дух оригіналу, але й принести своє власне бачення та відчуття до цієї історії. Таким чином, Стівен Спілберг має шанс не тільки створити сучасний шедевр у світовому кіномистецтві, але й розширити свій власний художній горизонт, відзначившись у жанрі, який досі залишався для нього відкритим і невідомим.

«Кицьки» – фільм-мюзикл, який був випущений у 2019 році. Кіноадаптація є екранізацією популярного мюзиклу «Кішки», який вперше був поставлений на Вест-Енді в Лондоні в 1981 році, а потім здобув велику популярність на Бродвеї. Сюжет мюзиклу базується на книзі Т.С. Еліота під назвою «Популярна наука про кішок, написана Старим Опосумом».

Оригінальний мюзикл «Кицьки» створений композитором Ендрю Ллойд Веббером і режисером Тревором Нанном. Він вражає глядачів своєю унікальною концепцією, де головні герої- кішки, кожна зі своїм характером. Вони змагаються одна з одною, щоб отримати можливість переродитися та отримати «другий шанс». Кожна пісня в мюзиклі присвячена окремому

персонажу-коту, і вони розповідають свою історію та характери через музику та танець.

Режисер мюзиклу «Кицьки» Том Хупер намагався відтворити атмосферу та естетику фільму оригінального мюзиклу на великому екрані. Однак, фільм отримав неоднозначні відгуки від критиків та глядачів через свої візуальні ефекти та анімацію. «Кицьки» мають право на місце в історії мюзиклів та їх кіноадаптації, які викликають інтерес до роботи Т.С. Еліота і музичної творчості Ендрю Ллойд Веббера [3].

«Кит» (2022) – це цікавий приклад взаємодії театральної постановки та кіноекранізації, де кіно стало продовженням та розширенням театрального досвіду. Вистава, в якій головний герой майже весь час лежить на дивані, захопила режисера Даррена Аронофського і надихнула його на створення фільму.

Цей проект може бути цікавим прикладом того, як театр і кіно можуть взаємодіяти та взаємодоповнювати один одного. Він підкреслює те, що режисери можуть отримати натхнення з різних джерел мистецтва та здійснювати трансформацію театральних вистав у кіношедеври.

Для глядача «Кит» може відкрити новий погляд на те, як творчий процес може перетворювати ідеї з одного мистецького жанру в інші, створюючи нові способи виразу та сприяючи розвитку обох мистецтв [4].

«Король лев» (2019) – ремейк популярного анімаційного фільму Disney 1994 року, який базується на сюжеті знаменитої п'єси Вільяма Шекспіра «Гамлет». Фільм показує численні паралелі та відтінки між двома історіями, і це робить його цікавим як для дітей, так і для дорослих глядачів [1].

Сюжет «Короля лева» дійсно має схожість з «Гамлетом». Вбивство короля Муфаси та його спадкоємця Сімби намагається відтворити відносини Гамлета та його дядька Клавдія, які стали важливою частиною шекспірівської драми. Шрам, головний антагоніст «Короля лева», вдало відтінює зловісність та спрагу влади персонажа Клавдія.

Також, персонажі Тімона та Пумбі можуть нагадувати Гамлетових друзів Розенкранца і Гілденстерна, після чого вони є комічними вставками у фільмі та допомагають розрядити сюжет.

Дана адаптація дозволила переосмислити шекспірівську драму в контексті анімаційної історії для всієї класичної родини, додаючи свіжості та відчуття пригоди до відомої історії «Гамлета».

Висновок. Екранізація театральних творів для кіно та телебачення є поширеним та промисловим явищем у сучасній медіа-індустрії. Вона дозволяє розширити аудиторію, зберегти історичну та культурну спадщину, а також дає можливість творчим режисерам і митцям використовувати нові та унікальні інтерпретації класичних театральних творів. Технологічні досягнення в галузі кіно та спеціальні ефекти можуть створити вражаючі та неповторні вистави для глядачів у всьому світі. Режисери, такі як Стівен Спілберг та Даррен Аронофський, знаходять натхнення в театрі для

створення фільмів, які розширюють горизонти мистецтва і дають нове життя класичним історіям. Екранізації дозволяють глядачам поглибити своє розуміння та відчуття культурних скарбів.

ДЖЕРЕЛА

1. ТОП найкращих екранізацій знаменитих театральних постановок у Міжнародний день театру [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://afisha.bigmir.net/ua/kino/7201295-top-luchshikh-ekranizatsij-znamenitykh-teatralnykh-postanovok-v-mezhdunarodnyj-den-teatra>
2. Вестсайдська історія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://afisha.bigmir.net/ua/kino/7201295-top-luchshikh-ekranizatsij-znamenitykh-teatralnykh-postanovok-v-mezhdunarodnyj-den-teatra>
3. ТОП найкращих екранізацій знаменитих театральних постановок у Міжнародний день театру [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://afisha.bigmir.net/ua/kino/7201295-top-luchshikh-ekranizatsij-znamenitykh-teatralnykh-postanovok-v-mezhdunarodnyj-den-teatra>
4. Чому варто подивитися новий фільм Даррена Аронофскі "Кит" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vogue.ua/article/culture/kino/chomu-varto-podivitisya-noviy-film-darrena-aronofski-kit-51307.html>

РОЗДУМИ СТОРОННЬОГО

ЖОВНА Олександр
письменник, кінодраматург, режисер і продюсер

Два роки тому, крім того, що я виступив сценаристом та постановником свого нового повнометражного фільму «Сашенька», мені довелося його продюсувати.

Чому б ні, подумав я на якомусь етапі творчого життя. Адже у мене немає режисерської освіти, і це не заважає мені знімати кіно, тож за відсутності відповідного фаху, мені не завадить його й продюсувати. Саме так подумав я тоді. І ці думки не для вас. Будь яка освіта, якщо вона на відповідному рівні та бажана для здобуття, ніколи нікому не завадить. Чи допоможе? Це вже інше питання, і цього разу воно стосується безпосередньо кожного. Я часто повторюю, що навчити знімати кіно, писати, малювати, мріяти чи любити неможливо. Або в тебе це є, або ні. У великого літератора й драматурга Антона Чехова в його заповідях молодим митцям, наскільки я пам'ятаю, на першому місці стояла порада: можеш не писати — не пиши. Така невтішна моя передмова, на яку можна не зважати, а натомість дослухатись, можливо, до більш оптимістичних перспектив фахового продюсування мистецького продукту та необхідності здобутих для цього теоретичних знань.

Гадаю, перш за все, варто закохатися. Бо ж стан закоханості вказує людині, якою вона має бути. І цього разу закохатися в творчий процес, який має привести, в тому числі, й до економічного результату. Я був закоханий в свій проект, не сподіваючись на економічні наслідки. Тому виступав в номінації авторське кіно. Естетичний здобуток теж здобуток, інколи вагоміший і цінніший за матеріальний. Проте, часто вдале авторське кіно не минає безслідно для цілком повноцінного бокс-офісу. Скажімо, мою попередню картину «Історія Лізи», яку більшість відносили до арт-хаузного кіно, придбала відома американська компанія НВО та транслювала на своїх телевізійних платформах в чотирнадцяти країнах Європи. Достатньо масова аудиторія для арт-хаусу, чи не так? Що стосується наступного фільму «Сашенька», то знімався він до повномасштабного вторгнення росії в Україну. Тому тематика не зовсім актуальна сьогодні, проте жодним чином не викликає підозр щодо її кон'юнктурності.

До речі, серед питань на пітчінгу до мене як до продюсера, було й таке: «Чому такий малий бюджет? Як збираєтесь в нього вкластися?» Напевно, не тому, що за справу взявся я — непрофесійний продюсер. А можливо той, хто закоханий в кіно. Тому я й відповів чесно: «Тому, що збираюся використати всі гроші, до останньої копійки, лише на кіно».

«Чому ЧБ?», - запитали мене. Певно, маючи сумніви щодо візуального сприйняття сучасного глядача. Я так само чесно, втім, не переоцінюючи сучасного глядача, відповів, що не знаю жодного кольорового фільму, який би був кольоровішим за чорно-біле кіно. Колір стримує і обмежує уяву, чорно-біле зображення, дає повну свободу індивідуальній фантазії кожного. Адже сенсорна палітра людини значно різнобарвніша, ніж зорова. Тобто, я жодним чином не ущемлявав глядача.

Слід завжди бути чесним, принаймні намагатися це робити. Тоді має бути успіх.

Світова прем'єра «Сашеньки» відбулася на міжнародному фестивалі «Темні ночі» в Таллінні. Далі картина побувала на кінофестивалях в Мілані, Порто, велика азійська прем'єра відбулася в Південній Кореї. Крім того, фільм запрошений на фестивалі до Бразилії, Сан-Франциско, Німеччини та Ірану. Зрештою, в Україні «Сашенька» був представлений на Одеському міжнародному кінофестивалі.

Все це не може не радувати автора, який, як я вже зазначав, закоханий в творчий процес та прагне певного результату. Чим цінні особисто для мене поїздки до фестивалів на фестивалі? Спілкування з такими ж закоханими в творчий процес, в тому числі — й творчими продюсерами. А ще поповнення арсеналу побаченого високого світового кіномистецтва. Крім того, мені як письменникові корисні подорожі, особливо тривалі, не літаками, якими я без друзів та алкоголю літати уникаю. Тому мене особливо порадувала дорога до Таллінна. Автобусом. Польща – Латвія – Литва – Естонія. Головне – ти не за кермом, тому не ризикуєш заснути. За вікном неймовірні пейзажі, які надихають. Більше двох діб в дорозі. Результат – кілька оповідань та розробка нового сценарію, і все це завдяки тривалому шляху без друзів і алкоголю та осінньому пейзажу за вікном. Отож, дорога — це не лише працюючий двигун авто, а й твій власний, внутрішній, активний та продуктивний, що акумулює та видає потужну кінетичну енергію творити. Переконаливо раджу спробувати.

В Таллінні до мене приставили перекладача – молоду ерудовану дівчину, яка згодом просто приголомшила мене. Крім англійської, естонської та української, вона досконало користувалась корейською, а тому першим її підопічним на фестивалі в Таллінні став свого часу ніхто інший як Кім Чин Ін. Жартую. Насправді особистість куди цікавіша та вагоміша. А саме опальний в своїй країні вигнанець, проте шанований в кіносвіті, сам Кім Кі Дук. Вона так і сказала мені: «У мене не так багато практики спілкування з режисерами, по суті Кім Кі-дук і ви. Я довго сміявся з цієї фрази, замість того щоб забратися на якесь підвищення і забронзовіти там назавжди. Але тема останніх днів великого режисера в повному забутті не полишає мене. Неймовірна, дивна історія його смерті, всіма забутого в лікарні, по суті, на руках у цієї дівчини, яка, крім його перекладачки, стала його останнім другом. Чому я про це згадую і розповідаю?»

Чим далі я зараз це все пишу, тим менше залишається тематичних міркувань та виникає більше сумнівів щодо потрібності моїх тез на даному форумі.

Не знаю, наскільки вони відповідають покликанню продюсера. Не знаю, що повідомити, щоб це було цікаво, як мені, так і аудиторії.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЕКРАННИЙ ПРОДУКТ: ПРОБЛЕМИ ЕКРАННОГО ВТІЛЕННЯ

ЖУРАВЛЬОВА Тетяна

Питання репрезентації на екрані сучасних національних культурних трендів на сьогоднішній день є наріжним в українському аудіовізуальному просторі. Перспективи зближення українського кіно- та телевиробництва з європейським передбачає підлаштування екранного продукту як під методи створення такого, так і певні вимоги до його контенту. Проте варто зважати на той факт, що саме оригінальність екранного продукту, обумовлена зокрема його національною своєрідністю є запорукою успішного просування такого продукту на закордонному ринку.

Щодо кінематографічних творів український кінознавець І. Зубавіна зазначає що на початку ХХІ ст. українське кіно ступило в фазу «свідомого націєбудівництва»: «актуалізація патріотичних мотивів та національної іконографії свідчили про орієнтацію проєктів, створених за фінансової підтримки держави, на формування продуктивної національної ідеї» (Зубавіна, 2007, с. 113, 114).

Проте, кількість українських стрічок для великого екрану в нульові була украй низькою. Кінематографісти ще з 1990-х намагались визначитись з поняттям національний екранний продукт на рівні виробництва. Постала низка питань щодо ідентифікації фільму як українського. Практика довела, що лише за місцем локації визначати продукт як український не є правильним. Приміром, у 2005 році Україна висунула стрічку «Водій для Віри» (реж. П. Чухрай) на премію «Оскар» (у номінації за найкращий фільм іноземною мовою). Американська Академія відхилила заявку фільму бути представленою як український фільм, з українського у фільмі були лише зйомки на території України (здебільшого в Криму), а все решта було російським – російський режисер, російські актори та російська мова фільму, тощо.

Мова створення картини могла би, звісно, активніше за місце зйомок презентувати національну ідентичність, проте, саме мовне питання стало каменем спотикання в українському екранному виробництві. Українські режисери та продюсери й досі не знайшли компромісу між українською мовою на екрані та видовищем, яке було б цікавим для більшості глядачів. Часто українській мові на екрані дорікають тим, що вона звужує географію ймовірних локацій для кіно. Зокрема Антоніо Лукіч, який українською зняв фільм «Мої думки тихі», у 2021 році зауважив, що кіно про Донбас чи Одесу неможливо зняти українською мовою. На думку, режисера, українська мова можлива лише у стрічках про західні регіони України. Ретро-стрічку про радянське минуле чи біографічну, про спортсменку Оксану Баюл, яку він хотів зафільмувати, проблемну драму про Донбас, на думку режисера, українською зняти неможливо. У 2022 на екрани вийшла стрічка режисера

А. Лукіча «Люксембург, Люксембург». Колоритне звучання центральноукраїнського діалекту додало оповіді національного забарвлення, якого позбавлена значна кількість стрічок, знятих добірною літературною українською мовою. Персонажі фільму – упізнавані, їхні проблеми – соціальні, побутові, ментальні – відносять універсальну екзистенційну проблематику фільму до питомо української її інтерпретації.

Стрічок з українським колоритом, українським нарративом (narrative of Nation – доволі популярна тема в західній науковій думці) після 2014 року значно побільшало. І російське воєнне вторгнення, на жаль, стало цьому основною причиною. Як приклад нагадаємо фільми «Кіборги. Герої не вмирають» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2017), «Черкаси» (реж. Т. Яценко, 2019), «Позивний "Бандерас"» (2018, реж. З. Буадзе), «Снайпер. Білий ворон» (реж. М. Бушан, 2022) тощо. Історичне кіно також великою мірою доклалося до відтворення національних трендів, до спроби артикуляції в мистецтві української національної ідеї. Варто зазначити такі фільми як «Червоний» (реж. З. Буадзе, 2017), «Чорний ворон» (реж. Т. Ткаченко, 2019), «Захар Беркут» (реж. А. Сеїтаблаєв, Дж. Вінн, 2019), «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023) тощо.

У стрічках, представлених новою генерацією кіномитців ми занурюємося в обшир, який презентує саме українські реалії. Любовні переживання молодих людей зокрема у стрічках «Стрімголов» (реж. М. Степанська, 2017), «Коли падають дерева» (реж. М. Нікінюк, 2018), «Стоп Земля» (реж. К. Горностай, 2021) є матеріалом, на якому розкриваються проблеми персонажів-українців, які живуть у конкретній країні. Доволі цікавою в сенсі моделювання *українського світу*, в якому існують молоді люди, стала стрічка «Сквот 32» О. Лідаговського (2019): «На відміну від колег по цеху, які прагнуть відтворити «правду» українського *постсоветського* життя, творці цього фільму створюють власний світ, власну дійсність і власну художню правду. Це уявний світ українського міста кінця 2010-х років, що деколонізується. Його населяють симпатичні молоді люди: дівчата і хлопці, яких об'єднує бажання жити, любити, творити. Що важливо, їх теж об'єднує українська мова, пісня і відчуття повної самодостатності» (Шевчук, 2021).

А телевізійний ринок України протягом перших десятиліть ХХІ ст. виявив доволі суперечливу тенденцію: власне індустрія без маркування екранної ідентичності доволі інтенсивно розвивалася. Завдяки копродукційним проектам (більшою мірою з РФ) відбувався обмін екранною продукцією, творчими кадрами тощо. У стані кризи екранного виробництва такі кроки були економічно обґрунтованими й навряд продюсери чи режисери замислювалися про наслідки такого зближення з кіно- та телеіндустрією сусідньої держави. Тому, попри мовний закон, через значну частку іноземного (переважно російського) капіталу фільми не створювалися українською.

На телебаченні тривалий час замість відтворення власних культурних наративів продовжувалась тенденція демонстрації українському глядачеві уніфікованого російськомовного середовища. Ще донедавна справедливою була думка, що «українські серіали – це ті ж самі російські серіали, в яких просто познімали портрети путіна і двоголових орлів, герої там поводяться так, немов ми й досі якась російська провінція, уже потрібні фільми про нинішніх героїв та членів їхніх родин (є не одна історія кохання та війни, яка дасть фору творам Ремарка» (Гопко, Соболев, Данченко, 2016, с. 2).

Варто наголосити, що український телеекран поступово починає відтворювати українську екранну ідентичність не лише в новинних репортажах. Реалії часу диктують виробникам екранного продукту чіткі вимоги до кіно- чи телеконтенту. Соціум нині дуже чутливий до будь-яких, навіть індиферентних проявів нетолерантності до всього українського. Екранна неправда (в її нинішньому розумінні) може спричинити гострі суспільні суперечки. Як склалось, приміром, з фільмом 2023 року «Юрик» (реж. О. Тіменко) – вже тизер цієї історії обурих глядачів фальшуванням реальності: «Художня стрічка має включати в себе документальний постскрипtum, що відобразить реальні факти про масштаб російських злочинів та жертв серед мирного населення і не містити проявів інших організацій в частині висвітлення евакуаційного процесу» (EP, Укрінформ).

Сьогодні в Україні, як і у всьому світі, не лише телеіндустрія, але й кінематограф переходять на продюсерське бачення процесу екранної творчості. Прагматичний підхід до виробництва українських кіно- та телефільмів має свої перспективи: Україна наразі в топі новин, Terra Incognita, якій допомагає цивілізований світ, має винятковий шанс закарбувати в медійному просторі свої культурні тренди, власноруч створити позитивний імідж українців та дати поштовх для вербалізації поняття «український національний екранний продукт».

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Гопко Г., Соболев Є., Данченко О. (2016). «Яким має бути українське масове кіно?» *«Кіно-Театр»*. № 6 (128). С. 2.
2. Зубавіна І. (2007). Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ, Фенікс, 292 с.
3. Через обурення глядачів фільм «Юрик» перезнімуть без згадок про Маріуполь. Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3757944-cerez-oburennja-gladaciv-film-urik-pereznimut-bez-zgadok-pro-mariupol.html> (дата звернення 12.09.2023).
4. Шевчук Ю. (2021). Мова в сучасному кінематографі України. *Збруч*. 26. 01.2021. URL: <https://zbruc.eu/node/102930>. (дата звернення 12.09.2023).

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОХОРОНИ ПРАЦІ КІНОПРОДЮСЕРОМ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

КОВАЛЬЧУК Анастасія

студентка 2 магістерського курсу продюсування аудіовізуального мистецтва та виробництва

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого

Ранок 24 лютого 2022 року був в центрі уваги усієї світової спільноти, адже російська федерація почала здійснювати неприховані дії знищення української державності та геноцид українського народу. Російське вторгнення в Україну має руйнівні наслідки, які продовжуються й досі. З новими реаліями прийшли нові форми фіксацій дійсності в якій живуть українці під час воєнного стану, що був ратифікований Указом Президента України № 64 В.Зеленським.

Окрім того, важливо розглядати питання творення культури попри атаки ворога, адже зречення, або відкладання на потім мистецьких процесів може зіграти нищівну роль для нашої нації. Оскільки всі сили наразі мають бути направлені на перемогу України. Навіть творча галузь не має зупинятись, а залишатись стабільним економічним та культурним партнером Збройних Сил України.

Тому, якщо ми таки наважуємось на активну мистецьку діяльність у такий складний час, бо розуміємо, важливість власної діяльності. Адже мистецтво в умовах війни потрібне. Перш за все тому, що в кризових ситуаціях дуже легко втратити культурні напрацювання нації, які були здійснені протягом тривалої історії людства. Втративши культури, ми ризикуємо втратити націю, народність та самобутність. Тому будь-які подальші перемоги на єдиному військовому фронті можуть зневілюватись, у зв'язку з втратою першопричини за що й бореться український єдиний неподільний самобутній унікальний та хоробрий народ. Тому долучаючись до пришвидшення перемоги, хто фізично вступаючи до лав ЗСУ, хто донатячи, хто направляючи усю свою діяльність на допомогу фронтові, продюсери, які лишаються цивільними та приймають рішення організувати творчий процес попри все, мають дотримуватись у своїй діяльності надмети - це зберегти набутки попередніх поколінь, дослідити їх та здійснити спробу привнесення чогось нового. Звісно, не всі митці здатні виконати всі три пункти. Але принаймні розпочати цей тернистий шлях, як ніколи, важливо. Наголошуючи на виробничій специфіці професії кінопродюсера та займаючи його позицію, ми маємо зробити максимально безпечним творчий процес, наскільки нам це доступно. Адже ми не можемо, як наш ворог, ігнорувати той факт, що ми працюємо з людьми. Для досягнення нашої мети нам в пригоді як ніколи стає

охорона праці як система заходів та засобів, що спрямовані на збереження життя та здоров'я працівників під час виконання ними професійних зобов'язань, що регламентовані їх посадовими інструкціями. Варто зазначити, що уся система охорони праці впливає на життя людей, їх здоров'я та фінансові втрати. Наочним прикладом може слугувати служба авіаційної безпеки. Адже якщо розглянути, яким чином побудована їх система забезпечення безпеки польотів, можна прослідкувати, що потреба в певних стандартах та рекомендаціях, у їх розробці та затвердженні виникає через скоєні акти незаконного втручання. Звідси виникає необхідність дослідження кейсів, що були зафіксовані в українському кіновиробництві, які станом на сьогодні відносять до нової галузевої історії України, та як вони вплинули на розвиток продюсерської системи. Адже кінопродюсерська система в Україні є досить молодою організаційною одиницею, яка зі становленням незалежності нашої держави стала відроджуватися. Але фундаментальне становлення та розвиток продюсерського кінематографа на нашій території лише починає свою історію та досі формується станом на сьогодні, замінивши посаду директора фільму, яку у свій час започаткували у радянському союзі з метою контролю над виробництвом мистецьких творів, на які що виділялись державні кошти та які мали чітко виконувати партійні задачі.

Розглядаючи питання, як коректно побудувати роботу продюсера у кінематографічному ігровому проекті станом на зараз в Україні на відносно безпечних територіях. Перш за все варто розглянути ризики, які можуть виникнути на знімальному майданчику. Адже саме вони провокуватимуть зміст та форму майбутньої інструкції з охорони праці. Також варто зазначити, що поза даними тезами також було б доцільно розглянути всю систему охорони праці, яка нам залишилась у спадок, оскільки всі напрацювання, які затверджені на державному рівні в Україні – це запозичення із радянської України, яка отримувала всі інструкції з москви. Їх варто розглянути з точки зору адаптивності до українських реалій та ефективності в сучасному світі, який відрізняється від радянського часу стрімким розвитком аудіовізуальних технологій, що наразі використовуються на кіновиробництві, а також зміною державної влади з тоталітарної до демократичної та іншими характеристиками. Окрім того, є великі сумніви щодо того, чи розглядалось у комуністичному режимі забезпечення охорони праці в умовах повномасштабної війни, коли головне зло – москва, з якої до нас надходили усі інструкції.

Ризик для українців і, навіть, трохи для поляків номер один, який впливає на громадян майже щодня, – це повітряна тривога. Феномен досить неприємний, по-перше, з точки зору емоційного сприйняття, адже це відразу сигнал для нервової системи про можливу небезпеку життю. По-друге, з точки зору охорони праці, в умовах воєнного стану, ми маємо усвідомлювати, що повітряна тривога – це не лише неприємний звуковий сигнал, а реальна загроза життю. Тому перед початком знімального періоду доцільним є

розробка інструкції з охорони праці про дії під час оголошення повітряної тривоги. Бо на знімальному майданчику ми не матимемо часу для прийняття рішення. Нашу підготовку ми маємо вибудувати таким чином, аби всі дії після оголошення небезпеки були здійснені командою майже на автоматичному рівні. Необхідно не лише скласти список всіх знімальних локацій, а також, дослідивши карту укриттів, закріпити за кожною локацією укриття. Окрім того, не просто декларативно написати даний список, а разом з локейшнскаутингом здійснити ревізію укриттів, які будуть залучені для збереження життя та здоров'я працівників під час повітряної загрози з боку ворога. Важливими аспектами є доступність укриття, безпечність, наявність умов для перебування протягом середньої тривалості повітряної тривоги на території, де плануються зйомки з урахуванням поточного стану лінії фронту та територіальної близькості до безпосередніх бойових конфліктів, з урахуванням можливих перспектив розвитку подальшої ситуації на час знімального періоду. Розробити інструкції з охорони праці під час зйомок з підвищеним рівнем небезпеки (порядок дій під час оголошення повітряної тривоги), з якими мають бути ознайомлені усі члени знімальної команди, бути підписаними генеральним продюсером, працівниками та особою, яка виконує в порядку сумісництва функції служби охорони праці та має відповідну підготовку. Також має проводитись безпосередній інструктаж з можливістю дискусії з метою встановлення єдиного прийняттого для усіх департаментів алгоритму дій під час повітряної тривоги. Однозначно виробничий процес має гальмуватись. Адже, якщо тривога розпочнеться під час дублю, це буде, як мінімум, брак по звуку. По-друге, як пише Суспільне Новини, якщо ми здійснюємо подібну діяльність у місті Києві, у нас є лише 10 хвилин для того, аби зреагувати на повідомлення про повітряну небезпеку та дістатись до найближчого укриття. Для цього ми можемо скористатись гугл-картою, яка містить фільтр із адресами всіх офіційних укриттів. Окрім того, ми можемо орієнтуватись на вказівники, які мають вказувати напрямок руху до найближчого укриття. Відповідно, якщо йдеться про території, які ближче до лінії фронту, то там у нас значно менше часу для реагування. За неперевіреною інформацією, в деяких регіонах навіть не встигає спрацювати система сповіщення, у зв'язку з чим невпинно продовжується геноцид українського народу.

Відповідно необхідно в розробленій інструкції пропрацювати такі аспекти, як, наприклад, а що робити з технікою на період повітряної тривоги. Адже умови, в яких створюється аудіовізуальний продукт, можуть бути варіативними залежно від специфіки кожного проекту. Якщо ми знімаємо на контрольованій території, яка знаходиться під охороною, то, звісно, ми можемо спробувати домовитись із компанією, яка надає в оренду знімальний павільйон про те, що на них ми покладатимемо збереження техніки на період небезпеки, якщо це складне в транспортуванні оснащення та затратне по часу в монтуванні. Під час препродакшну ми маємо впевнитись, що дана локація

обладнана системою відеоспостереження та/або має більш примітивний рівень захисту, як закриття на ключ приміщення на період повітряної тривоги.

У зв'язку з таймінгами виникає наступна складність у виробництві екранних творів, яка пов'язана із затримками та перепрацюваннями у зв'язку з перериванням виробничого процесу через смертельну небезпеку. В такому випадку варто прописувати додаткові зміни ще на етапі препродакшну. Адже ліпше зміни, які будуть відведені на повітряну тривогу не знадобляться під час знімального періоду, ніж вони будуть відсутніми та найнезначніший зліт мігу призведе до значних фінансових втрат. І якщо цю часову статтю вдасться закріпити як обов'язкову, надалі у продюсерській, а саме адміністративній системі це буде додатковим рятувальним колом у виробництві. Адже на нього мають бути виділені, як час, так і кошти. Даний пункт кошторису має також бути актуальний для міжнародних інвесторів, адже наголошуючи на ньому в безпосередній комунікації, ми зайвий раз виносимо на порядок денний питання військової агресії з боку росії на територію України. Що актуалізує українське питання закордоном. А, отже, підтримує наші шанси на отримання міжнародної допомоги у нашій боротьбі з ворогом, що вкотре підкреслює важливість воєнної творчості, її необхідність та важливість, що наразі не обмежена виключно мистецькими категоріями.

Продюсер як працедавець не може впливати на співробітників в позаробочий час. Тому повітряні тривоги, на жаль, можуть вплинути на виробництво також і в неробочі години. Зокрема, через нехтування загрози членами знімальної команди та злочинні дії ворога проти цивільного населення, які наразі відбуваються 24/7. Тому доцільно мати дубль знімальної команди, тобто членів знімальної команди, які будуть готові в будь-який момент підмінити працівника та стати замість нього до роботи. Це питання, звісно, важче врегулювати, коли мова йде про акторів. Тому тут має підключатись до роботи, як режисер-постановник, який зможе вибудувати мізанкадри таким чином, аби у випадку непередбачуваної ситуації з актором, який вже був у кадрі, мати змогу без нього продовжити знімальний період. Так і з адміністративної точки зору прагнути, аби акторів знімати в мірі важливості їх присутності в кадрі. Окрім того, дубль акторського складу також буде доречним. Адже нещасний випадок або непередбачувана ситуація може відбутися ще до того, як актора почнуть знімати у даній кіноісторії. Окрім того, не будемо забувати, що у виробництві також присутній людський фактор. Мова йде про випадки свідомого нехтування інструкціями з охорони праці під час виконання певного обсягу робіт згідно посадової інструкції або в позаробочий час. У випадку застосування на практиці наявності дублю співробітників ми можемо прогнозувати позасвідомий вплив на підлеглих, подібний до здорової конкуренції. Коли представник команди усвідомлює, що незамінних людей не має, він сам починає більше цінувати своє життя та здоров'я, адже егоїстичні вектори характеру не дозволять вийти з проекту «дурним» шляхом. Що може підвищити не лише ефективність праці, а й

дисциплінованість. Адже, на суб'єктивний погляд, будь-які маніпуляції, направлені на зацікавленість до виробництва персоналу, є малоефективними, коли цього не хоче насамперед працівник. Тому, застосовуючи дані технології з метою забезпечення ефективної охорони праці під час повномасштабної війни, ми можемо приємним бонусом отримати стимули, які йтимуть не від нас, як продюсерів, а від нервової системи кожного члена знімальної команди.

На жаль, ми не застраховані від низки непередбачуваних ситуацій, які можуть виникнути у зв'язку із запропонованими обставинами, у яких ми вимушені працювати. Тому страхування як ніколи може стати у нагоді українській кіноіндустрії. Так, це додаткові витрати, але ці кошти - запорука спокійного сну для українських кінопродюсерів. Або принаймні таблетка снодійного.

Отже, основним інструментом для забезпечення охорони праці на знімальному майданчику з підвищеним рівнем небезпеки, коли мова йде про повномасштабне вторгнення на території України, для продюсера може стати комплексна інструкція для знімальної команди. Звісно, вона не убезпечить знімальну команду від неадекватного геополітичного сусіда, проте зробить більш адекватною фінансову та кримінальну відповідальність кінопродюсера як організатора кіновиробничого процесу. Що цікаво, зйомки з підвищеним рівнем загрози потребують не лише документальної (бюрократичної) підготовки з боку продюсера, але й потребують кваліфікації з менеджменту кризових ситуацій за системою рішення кризових ситуацій по факту.

ФЕНОМЕН ПРОДЮСЕРСТВА: ДОСВІД ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (на прикладі телевізійного проекту «Пропозиція». США, 2022)

КОЧАРЯН Інна
доктор економічних наук, доцент

Дослідження феномена продюсерства ґрунтується на міждисциплінарному підході і передбачає вихід в економічний та гуманітарний виміри, проте його цілісне осмислення передбачає урахування досвіду мистецьких практик, що дозволяють досягнути це явище у площині теоретико-практичного паритету.

Наразі показовим є телепроект «Пропозиція» (2022) (сценарист М. Толкін, режисер Д. Флетчер), поява якого зумовлена п'ятидесятиріччям виходу першої частини «Хрещеного батька» (1972); століттю студії «Paramount», де створювалися «Хрещений батько» та серіал «Пропозиція», і культуротворчим контекстом цього телепроекту – метамодерністським рухом.

Особливості метамодернізму зумовлюють необхідність виокремлення п'яти ключових положень.

1. Поняття «історіопластичність» (Дж. Тот) – специфічне тлумачення чинника «часу», що визначається умовною схемою: «історія + пластичність + індивідуалізована інтерпретація = історіопластичність», яка уможливорює художнє осмислення історії створення фільму «Хрещений батько» в серіалі «Пропозиція».

2. Ідея «ремісничого поворота» (С. ван Туїнен), реанімує античне поняття «ремісник», артикулює ремісництво як найвищий рівень професіоналізму та підґрунтя у реалізації творчого процесу, що відбилося на рівні мети телепроекту «Пропозиція» – роль продюсера у створенні «Хрещеного батька».

3. «Супергібридність: неодноразовість, творення міфів і багатополарний конфлікт» (Й. Хейзер). «Творення міфів» у «чистому вигляді» зумовило таке складне естетико-психологічне явище як міфотворчість, і саме ця ознака супергібридності актуалізувалася в процесі реконструкції історії створення «Хрещеного батька» у серіалі «Пропозиція».

4. «Чотири обличчя постіронії» (Лі Константину), що спиралася на мотивований постмодернізм, довірливу метапрозу/метатвір, постіронічний виховний роман (Bildungsroman)/твір та реляційне мистецтво. Останнє є домінуючим у серіалі «Пропозиція», що «адресований» і вже існуючим, і майбутнім шанувальникам «Хрещеного батька».

5. «Метамодерн, «quirky» і кінокритика» (Дж. МакДауелл), де особливої ваги набуває поняття «quirky» – нова естетична чуттєвість, що

відкриває несподівані емоційно-психологічні шари у процесі створення і сприйняття твору мистецтва. Потенціал «quirky» об'єднав у серіалі «Пропозиція» історіопластичність, феномен ремісництва, супергібридність та постіронію, дозволивши глядачам зануритися в атмосферу «Хрещеного батька» – кінолегенди всіх часів та народів.

ДЖЕРЕЛА

1. Heiser, Jorg. 2010a. «State of the Art: What Is «Super-Hybridity»?» *Frieze* 133. Accessed 15 August 2015. <http://www.frieze.com/is-sue/article/pick-mix/>
2. MacDowell, James. 2010. 'Notes on Quirky'. *Movie: A Journal of Film Criticism*1. http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf

ЗВУКОЗАПИС – ПОТУЖНА СКЛАДОВА ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ: КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ, МУЗИКА.

КОЧЕРЖУК Денис Васильович
аспірант I року навчання відділу музикознавства та етнології
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

Звукозапис як вагомий чинник науково-інженерної думки людства є невід'ємною складовою сучасної звукової кінематографічної та музичної індустрії. Це відображено в системах створення телевізійних програм, ведення радіо-ефірів, телекомунікаційного мовлення, випуску фонографічних платівок тощо. Окрім того, активне застосування технічних параметрів звукозаписної апаратури використовується серед творчих проєктів, що фіксуються на магнітних стрічках, оптичних та електронних носіях, цифрових платформах тощо. Як процес інформатизації аудіомистецтво об'єднує в собі не лише виробництво технічних параметрів запису й відтворення звуку (магнітофонні пристрої, цифрові програвачі та інтернет-платформи тощо), але й компонентні складові (правила, інструкції) щодо використання технологічного та програмного забезпечення (мікшерні пульти, підсилювальна апаратура, комп'ютерні редактори тощо).

Історія розвитку звукозапису сягає кінця XIX століття. Загальноприйнято початком виробництва пристроїв аудіотехніки вважати 1888 р., коли було винайдено технічний прилад, що застосовувався для відтворення звуку із платівок (на кшталт роботи рупорного грамофона).

Перші десятиліття XX ст. були багаті на нові винаходи в індустрії музичного та телемистецтва: винахід платівки з двостороннім записом, феномен першого автомобільного радіо, фундаментальні рішення у розробці мікрофонних пристроїв і запису звуку на магнітні стрічки, що тоді становило основу німого кіно тощо. Період 1940–1960-х рр. ознаменувався розробками технічних пристроїв із розпізнанням мови та мовних знаків як джерела першого комерційного радіо й шоу-програм в Америці, а також впровадженням єдиного стандарту стереозапису. Під час 1960–1990-х рр. активно встановлюються стандарти CD та DVD форматів, починається так звана ера цифрової звукотехніки. Наприкінці XX ст. програмування та застосування цифрових технологій впровадилося в усі галузі мовлення і мистецтва, що проникли в кожную ланку культурної діяльності.

Нині неможливо уявити собі кінематограф без музичної драматургії. Музика в кіно посідає вагоме місце, адже за допомогою звуку конкретизується зміст, форма та передача людських почуттів, підкреслюються психологічні та емоційні аспекти, подається узагальнена естетична ідея. Взагалі звукозапис відіграв важливу роль у формуванні кіноіндустрії в якості лексикології, становлення специфіки художнього

кінотворення, визначення перспектив звукового оформлення майбутніх плівок. За часів німого кіно музика підсилювала динамічну дію кінокартини (імпровізації таперів), а також виховувала загальну культуру глядача: адже перед початком сеансу звучали записи популярних класичних музичних творів, що формували художні смаки. В Україні вперше «звукова картина» залучила глядачів до кінотеатрів у 1929 році; саме тоді було поставлено експерименти в системі звукового дизайну, що сприяло народженню нового виду мистецтва – *«звукового кінематографу»*. За допомогою музики та перших прототипів запису звукової палітри митці прагнули розкрити філософсько-психологічний зміст фільму, здійснювали пошук нових ідей в процесі естетизації культури, розкрити теми соціального характеру. 1970-ті роки стали успішними для тодішніх молодих музикантів – композиторів, композиторів-аматорів і виконавців пісенної естради, які залучили до своєї артистичної діяльності новий електромюзичний інструментарій (гітари, клавішні, барабани тощо). А звукорежисери постійно шукали нові темброво-колеристичні забарвлення музики із додавання синтетичної образності, певного космічного звучання. У період 1980–2000-х рр. у середовищі кінематографістів поширюються різноманітні експериментальні рішення: з'являються нові імена артистів, пишуться «саундтреки», використовуються звуки вигаданих уявою міфічних істот, демонструється активність міфологічних сюжетів/нарисів, притаманних окремим територіям та країнам тощо. Нині, мистецьке середовище ХХІ ст. активно пропагує цифрові проєкції звукового дизайну щодо будь-якого прояву кіноіндустрії, звертаючись до традиційної звукозаписної стилізації еклектичних рішень.

Кінематограф став не єдиним джерелом впливу на соціум, адже поява перших телевізійних та музичних проєктів в інформаційному просторі також вплинули на розвиток аудіовізуальної індустрії. Інженери-технологи розпочали активну роботу по доцільності використання звукопідсилювальних пристроїв не лише в процесі студійного звукозапису, але й під час підсилення звуку для медійної (ефірної) галузі. Кожна шоу-програма за участі співаків, хореографів, акторів та ведучих використовує звукове програмне обладнання для обробки фонічної інформації. Технологічні процеси аудіозапису набули широкого поширення та використання у мистецтві телебачення ще за часів 50-х рр. ХХ ст., але недостатньо запрограмована система передачі фоно-інформації не могла використати всі потужності аудіовізуальної продукції, у зв'язку зі спотворенням звуку під час ведення прямого ефіру. Всі ці питання вдалося вирішити вже наприкінці ХХ ст., коли почали масово використовувати телевізійні платформи (фестивалі, конкурси, творчі проєкти), де стали активно розкривати/«розкручувати» нові імена та таланти, популяризувати електронну музику здебільшого синтетичного (штучного) характеру. В Україні обертів такої градації телевізійного матеріалу набирали талант-шоу під назвами «Територія-А», «Хіт-паради популярної пісні на телеканалі М1»,

«Таврійські ігри» тощо. Починаючи з 2006 року, шабель телевізійно-розважальних шоу отримав нове підґрунтя щодо оптимізації аудіовізуальної продукції в мас-медіа просторі. Цифрові пульти мали можливість застосовувати фонографічні ефекти під час живого виконання, паралельно транслюючи прямі ефіри на телевізійних розлогах.

У царині музичного мистецтва вектор звукозапису має достатньо складний і багатоскладовий характер. Це пов'язано з тим, що програмне забезпечення розраховане для будь-якого пересічного користувача, не тільки ерудованого меломана та професійних музик. А на початку 60–70-х рр. ХХ ст. кількість аматорської музики заповнила майже усю медійну систему. Музичні гурти та виконавці шукали спосіб спростити свій час роботи, не переймаючись питанням якісного випуску платівок. Пісні створювалися швидко, проте їх якість потребувала більш ретельної обробки. Зазначу, що шведські музичні корпорації все ж зуміли здійснити бажане для молодих артистів, а комп'ютер став невід'ємним помічником у цій роботі. Зокрема, виконавці насичували аудіовізуальну привабливість композицій – як у майстерності сольного співу, так і в питаннях створення зовнішнього іміджу. Тому такі технології надали змогу слухачам краще побачити зірок та їхню творчість у радіусі цифрових систем. У такому випадку пісня створювалася звукорежисером за допомогою технічних та художніх засобів і стала однією з форм матеріального/фізичного втілення в мистецтві. Тобто, вступаючи в уявний діалог зі слухачем, музична композиція стає іманентним феноменом популярної/масової культури, виконує соціально-пізнавальну функцію і за допомогою передачі образів перетворюється в одну з форм соціальної комунікації. Необхідність у прояві засобів художньої виразності в кінцевому творчому явищі звукорежисера стимулювали аналіз, створення і вдосконалення звукозаписної та звукової техніки. З появою магнітного запису з'явилися такі нові вимоги та параметри якості звучання фонограм, як монтаж і редагування. Створення електронних засобів у використанні багатоканального звуку розширило можливості обробки творів за допомогою компресора та ефекту реверберації.

У підсумку проаналізовані тенденції та перспективи розвитку майбутньої складової звукозапису дають підстави стверджувати, що аудіовізуальна продукція як засіб масової комунікації не втратить своєї актуальності й надалі. Без сумніву, в майбутньому цифрова індустрія звуку зазнає докорінних змін у своїх моделях, інтегрується у новий формат, змінить правила використання та редагування усіх звукозаписних платформ. Це зумовлено не лише еволюцією креативної думки митців, але й поступом науково-технічного прогресу часу.

ПІДПРИЄМНИЦТВО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ

КРАТТ Олег
МЕТАНЧУК Анна

Україна має величезний потенціал у сфері культури та мистецтва. Його реалізація багато у чому залежить від підприємництва, яке є невід'ємною складовою культурно-мистецької діяльності. По суті, підприємницька ініціатива – це рушійна сила усіх видів мистецтва протягом усієї історії розвитку людства. Форми мистецького підприємництва еволюціонували протягом всієї історії матеріальної цивілізації. Варто відзначити, що трансформація форм обумовлена як змінами відносин безпосередньо у сфері мистецтва та культури, так і зміною відносин у суспільстві до мистецтва зокрема та культури загалом. Сучасна економіка знань вимагає творчих професіоналів, які добре розуміються на місті та ролі підприємництва у культурно-мистецькому середовищі (далі – КМС).

Підприємництво в КМС є предметом багатьох досліджень. Так, Ебево П. і Сіраї М. критично осмислили концепцію мистецького менеджменту [1]. Бірнс У.Дж. розглянув бізнес-контекст діяльності мистецьких та культурних організацій [2, с.1-29]. Варбанова Л. аналізувала мистецьке підприємництво як підґрунтя стратегічного менеджменту у мистецтві [3, с.14-19]. Уолтер С. засвідчила підприємницький підхід до менеджменту мистецтва [4]. Ендрюс Р. надав інструменти, техніки та концепції створення, запуску та підтримки бізнесу в творчому секторі [5]. Дьюї П. відбив теоретичну конструкцію концепції та реагування на зміни в культурному секторі [6]. Куйлер А.К., Ходжес А.Р. і Хауптман Б. проілюстрували, яким чином навчання з менеджменту сприяє професійній теорії та практиці мистецтв [7]. Глоу Х. висвітлила вплив креативних індустрій на мистецький сектор [8]. Варто зазначити, що разом з підприємництвом досліджувалась діяльність некомерційних організацій у КМС. Так, Лабаронн Л. цікавили вимірювання та оцінка продуктивності в некомерційному менеджменті мистецтв [9]. Отже, контент-аналіз літературних джерел довів наявність трьох ракурсів розгляду підприємництва в КМС: вочевидь виражений академічний підхід до підприємництва в КМС; дуальність підприємництва в КМС; важливість креативних індустрій для суспільного розвитку.

Перший ракурс – академічний підхід к розгляду підприємництва в КМС. Сутність підходу – з'ясування статусу і термінологічного апарату та висвітлення складових підприємництва в КМС. Причиною підходу є дефіцит інформації щодо підприємництва у КМС. Варбанова Л. зауважувала, що підприємництво в мистецтві та культурі приймали мало до уваги в академічній літературі [3]. Уолтер С. вважала, що до недавнього часу управління фірмами в культурній індустрії залишалося без уваги або

розглядалося у контексті мінімізації його важливість [4, с. 10]. Дьюї П. вказав, що посередництво між митцями та публікою існує понад 2000 років, а розвиток менеджменту мистецтв як спеціальної академічної сфери та професії розпочався у другій половині ХХ століття [6, с. 2]. Куйлер А.К., Ходжес А.Р. і Хауптман Б. підкреслювали, що менеджмент мистецтв – це молода сфера, принаймні гарні імпресаріо діяли протягом століть, а кодифікація правил управління мистецтвом почалася у другій половині ХХ ст. [7, с. 4]. Глоу Х. запевнює, що визначення і закріплення креативних індустрій відбувалось наприкінці ХХ – початку ХХІ століть і стало домінуючою силою у формуванні культурної політики, практик і технологій [8, с.586]. Дьюї П. вважав комерційне мистецтво (Entertainment) сектором мистецтва заради прибутку [6, с. 6].

Варбанова Л. зазначила використання терміну «artpreneurship», який охоплює компетенції, інструменти та практичні поради митцям для продажу творів мистецтва [3, с. 16]. На думку Бірнса У. Дж., термін «культурні індустрії», як правило, означає галузі, які виробляють культурні товари та послуги [2, с. 5].

Мистецький підприємець, на думку Варбанової Л., це підприємець, який охоплює всі типи підприємців у КМС (продюсерів, імпресаріо, арт-дилерів, арт-агентів, агентів художників, незалежних менеджерів проекти та інших) Мистецькі підприємці є фрілансерами, які ризикують, подібно до підприємців в інших секторах економіки. Вони є посередниками між мистецькими продуктами, послугами і аудиторією. Вони починають з ідеї, потім шукають інвестиції, організовують ресурси та процеси та ведуть команду до успішної реалізації ідеї [3, с. 17]. Уолтер С. визначив, що мистецькі підприємці – це митці, які займаються підприємницькою діяльністю в традиційних секторах мистецтва, виявляють і оцінюють можливості та створюють бізнес для їх реалізації [4, с.10].

З точки зору Дьюї П., управління організаціями образотворчого мистецтва традиційно було і продовжує залишатися головним напрямком формальної освіти з управління мистецтвом [6, с. 6].

Академічний підхід проявляється у з'ясуванні складових підприємництва в КМС. Виділяють дві групи складових. Першу групу складають економіко-управлінські. До складових образотворчого культурного мистецтва в підприємницькому процесі Уолтер С. відніс: інвестиції; мотивацію; бізнес-планування; маркетингову стратегію та позиціонування; розмах ринку та стратегії входу, життєвий цикл продукту; частку ринку та відносний приріст мистецьких послуг [4, с.121-148]. Оскільки техноглобалізація підприємництва у СКМ відбувається швидко, тому, на думку Уолтера С., особливо важливими є чотири категорії: структура фірми, економічна теорії, державна політика та теорії поведінки споживачів [4, с. 16].

Практичний посібник Ендрюса Р. є цінним ресурсом з мистецького підприємництва, який містив приклади, вправи та довідкові матеріали для

підприємців-початківців. Автор зосередився на дизайні продукту, організаційному плануванні та оцінці, ідентифікації клієнтів і маркетингу, зборі коштів, правових питаннях, управлінні грошима, культурній політиці, розвитку кар'єри. Другу групу складають культурно-мистецькі складові. Особливу увагу Ендрюс Р. приділяє соціальному впливу культурних підприємств, появі креативного створення місць, можливостям, що надають нові корпоративні форми [5]. Отже, дві ознаки культурно-мистецького підприємництва – комерційна і соціальна.

Другий ракурс – дуальність підприємництва у КМС. Вона полягає як безпосередньо у підприємницькій діяльності, так і у існуванні двох сфер – некомерційної та комерційної. Перш за все дуальність проявляється у державному фінансуванні мистецтва та культури. Для Уолтера С. передумовою культурної індустрії є переконання, що уряд має фінансувати мистецтво у дусі «мистецтво заради мистецтва». Держпідтримка залежить від «державного попиту» на індустрію. На його думку, фінансування урядом КМС об'єктивно, оскільки управління сферою не залежить від того, яка політична та економічна сила його підтримує. З'ясовуючи походження держфінансування Уолтер С. наголошує, що у США модель походить від Англії, зокрема від економічної політики Дж. Кейнса. [4, с.15, 16].

Дуалізм також проявляється у державно-приватному партнерстві. Дьюї П. звертає увагу, що стирання меж між мистецькими дисциплінами призводить до появи нових форм державно-приватного і комерційно-некомерційного партнерства та ініціатив. Тенденція, що відображає цю системну зміну, проявлялась в культурно-творчих індустріях, які у той час з'явилися в Північній Америці та Європі. Завдяки цій зміні галузеву увагу було повернуто до креативності [6, с. 6]. Для автора майбутнє партнерства полягає у просуванні інноваційних методів розвитку аудиторії: культивування підприємницького партнерства між образотворчим мистецтвом і сегментами культурного сектора; ставленні до образотворчого мистецтва як до креативних індустрій; заохоченні інноваційних маркетингових, освітніх та інформаційних програм [6, с. 10].

Дуалізм знаходить прояв взаємопов'язаних систем і підсистем у мистецтві. Бірнс У. Дж. оглянув бізнес-контекст дії культурно-мистецьких організацій. Успішний бізнес створення мистецтва та його підключення до спільноти потребує бачення мети. Автор увів концепцію взаємопов'язаних систем і підсистем у мистецтві разом із загальним розумінням того, як працюють творчі індустрії. Він розглянув декілька систем класифікації креативних індустрій [2, с. 1-29].

Дуалізм іманентний культурно-мистецькому середовищу. Так, Варбанова Л. вважає, що мистецьке підприємництво – економічна, а також соціокультурна діяльність, заснована на інноваціях, використанні можливостей і ризикованій поведінці [3, с.17]. Авторка назвала вісім головних характеристик унікальності підприємців мистецтва: соціальні та

культурні аспекти діяльності; любов до мистецтва та/або позитивне ставлення до мистецтва; уміння балансувати напруги; соціальну відповідальність та публічну прозорість у контексті проектів, що фінансуються за державні кошти; здібності до соціального лідерства; вміння спілкуватись та співпрацювати; розуміння мультикультурного контексту; розуміння та застосування цифрових вимірювань [3, с.17-19].

Третій ракурс – важливість креативних індустрій для суспільного розвитку. Бірнс У. Дж. вважав, що концепція розвитку мистецтва полягає в управлінні мистецькими суб'єктами, які складають підмножину світової множини галузей. Наприкінці ХХ століття, початку ХХІ століття важливість креативних індустрій для життєздатності країни та її економіки сприймалась як факт. Взаємопов'язані системи творчої діяльності були проявом змін у мисленні щодо важливості мистецтва для будь-якого суспільства. [2, с. 12].

Уолтер С. наголошує, що індустрії культури роблять значний внесок в економічний вплив і зростання країн, міст і націй, і цей економічний вплив забезпечується через підприємців культури. Сьогодні культурний підприємець вийшов на нову позицію завдяки змінам у світовій економіці — скороченню державних витрат, споживчій культурі та новим формам некомерційних і приватних підприємств. Такі зміни є результатом різноманітних причин, включаючи, наприклад, крах фінансових ринків у 2007 р. та, водночас, зростання технологій, пов'язаних з потоками капіталу, електронне мистецтво та багато реструктуризацій промисловості. . Проте, якщо ми вивчимо інші моменти часу та інші центри провідного економічного зростання, тобто географічні місця, де відбулися гострі зміни, ми можемо спостерігати подібні потоки. Це майже так, ніби саме на цих розривах мистецьке виробництво та споживання захоплюють і визволяють людство. [4, с.10]

Куйлер А.К., Ходжес А.Р., Хауптман Б. Підкреслюють, що управління мистецтвом є практичною сферою, як і медицина, і її потрібно навчати в режимі реального часу в реальному світі. По суті, без досвіду практики студенти не можуть навчатися [7, с. 4, 5].

Ебево П. і Сіраї М. наголошували, що Уряд Південної Африки визнає індустрію культури ресурсом, який має потенціал для створення значних соціально-економічних переваг. Автори стверджують, що галузь має потенціал конкурентоспроможності на міжнародному рівні, а також створення робочих місць для сільського та міського розвитку. На жаль, немає державної політики, яка належним чином визнавала б креативну індустрію як окремий сектор. Зараз цей сектор не координується (тобто не керується) органічно, і він виживає фрагментарно, коли окремі особи чи організації займаються своїми справами. Уряд Південної Африки знає, що є південноафриканці, які займаються творчістю, але можуть не знати про економічну цінність цього сектора, оскільки в цій галузі немає досліджень, які б підтверджували його важливість. Достовірні дані про креативні

індустрії, як відомо, важко отримати, а мізерна інформація, яка доступна, не відповідає форматам, у яких традиційно вимірюють інновації. Ось де добре управління приходить; для координації цієї діяльності слід залучити добре підготовлених людей [1, с.290].

Вищевикладене дозволяє зробити такі висновки. По-перше, протягом останніх десятиліть культура чи креативні індустрії стали силами, з якими доводиться рахуватися. Доведено, що культура – стратегічний елемент національного та міжнародного розвитку. У свою чергу, творчість плекає та оновлює культурне самовираження та посилює роль тих, хто бере участь у розвитку культури, для прогресу суспільства в цілому.

По-друге, у наш час креативна індустрія є сектором економіки, що швидко розвивається. Багато прихильників мистецтва та деякі відомі економісти вважають мистецтво двигуном економічного зростання та розвитку, розглядаючи творчу індустрію у XXI столітті як нову основу для багатства та домінуючу форму економіки.

По-третє, у багатьох розвинутих країнах світу, зокрема Великобританії, Китаї, Канаді, Нідерландах, Сполучених Штатах і Німеччині, творча чи культурна індустрія ефективно організована, а економічні вигоди від цього сектора досліджуються та науково документуються. В Україні це не так, але політика українського уряду спрямована на сприяння розвитку мистецтва та культури.

По-четверте, визначені ракурси підприємництва в КМС надають можливість підприємцям визначити сенс своїх ролей та перевизначити їх у разі необхідності. Ракурси підкреслюють потребу в знаннях, щоб зрозуміти сили, які керують ринком творчої роботи, і напругу між точками зору споживачів та митців. Ракурси додатково забезпечують основу для позиціонування та збору ресурсів для підтримки виробництва та продажу творчого продукту.

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Ebewo P., Sirayi M. The Concept of Arts/Cultural Management: A Critical Reflection. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2009. Vol. 38. Issue 4. pp. 281-295.
2. Byrnes W.J. Management and the Arts. New York: Routledge. Taylor & Francis, 2014. P. 600.
3. Varbanova L. Strategic management in the arts Strategic Management in the Arts. New York: Routledge. Taylor & Francis, 2012. P. 376.
4. Walter C. Arts Management An entrepreneurial approach. New York: Routledge. Taylor & Francis, 2015. P. 458.
5. Andrews R. Arts Entrepreneurship Creating a New Venture in the Arts. New York: Routledge, 2019. P. 296.

6. Dewey P. From arts management to cultural administration. *International Journal of Arts Management*, 2004. Vol. 6. No. 3 pp. 13-23.

7. Cuyler A.C., Hodges A.R., Hauptman B. From theory to practice in the ivory tower: How degree programs in Arts Management contribute to professional practice. *American Journal of Arts Management*, 2013. Vol. 1. Issue 2. URL: <https://static1.squarespace.com/static/6387e54c514ca62e140c90d7/t/63cc5b073383fb2ce76275d6/1674337031088/From+Theory+to+Practice.pdf>

8. Glow H. Taking a critical approach to arts management. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, 2010, Vol.7. Issue 2. pp. 585-594.

9. Labaronne L. Performance measurement and evaluation in arts management. *Zeitschrift für Kulturmanagement*, 2017, Vol. 3. Issue 1. pp.37-70.

ПЕРСПЕКТИВИ ЕВОЛЮЦІЇ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕХНОЛОГІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

ЛИЧКОВСЬКА Наталія

Сфера аудіовізуального мистецтва за період від виникнення до сьогодення перетерпіла ряд критичних змін та трансформацій, зумовлених розвитком технологій, появою нових й істотною зміною старих форматів під впливом новітніх засобів створення й відтворення аудіовізуального продукту, соціокультурних тенденцій й творчих підходів.

Історичні етапи розвитку акторської діяльності іманентнопов'язані з розвитком технологій. Акторська майстерність в аудіовізуальному мистецтві пройшла наступні етапи: 1) театр, 2) німе кіно, 3) «повноцінний» кінематограф, 4) діджиталізація мистецтва.

Головним викликом для актора на першому історичному етапі становлення аудіовізуального мистецтва (театр) була необхідність відігравати декілька ролей майже одночасно, встигати перевтілюватися іноді й у протилежних за характером персонажів через недостатню кількість акторів для об'ємних театральних постановок. Формат перфомансу передбачав чергування драматичних й комедійних постанов, що змушувало акторів миттєво переключатися між протилежними образами (Dedoussi, 1995). Використання масок з утрируваним зображенням емоцій, необхідним для покращення візуалізації, змушувало акторів більший акцент робити на використанні власного тіла (жести, пози) й оперувати голосом, щоб відтворити певний образ.

Наступною значною віхою у розвитку аудіовізуального мистецтва стало німе кіно. Особливістю акторської майстерності на цьому етапі єще більша обмеженість інструментарію для створення потрібного образу. Актори мали лише своє тіло для того, щоб передати зміст повідомлення (Десятник Г., Лимар Л., 2020). Головними засобами відтворення емоцій персонажів стають жести, посилена міміка, пантоміма. Критеріями успіху є нестандартна та ефектна зовнішність, вміння приймати красиві пози та носити вишукані туалети. До переваг цього етапу слід віднести точне відчуття пластичності образу, філігранну техніку артикуляції, руху, жесту й міміки для лаконічного відтворення душевного стану героя.

З появою звуку у кіно актори отримують нове кардинальне завдання - опанування технік роботи зі звуком й встановлення балансу між грою тіла та голосом. Естетичні норми акторського мистецтва у кінематографі зазнали докорінних еволюцій, взаємозбагачення і взаємопроникнення різних стилів і напрямів акторської гри з розвитком аудіовізуального мистецтва. Від «типажу» в кіно прийшла життєвість, вірогідність, зовнішня виразність,

яскрава характерність. Від «натурника» – точність у передачі емоцій, жестів, бездоганне володіння пластикою, розуміння природи кінематографа. Від театрального актора – точне і правдиве зображення на екрані людської поведінки і переживань, вміння передавати «життя людського духу». Івченко В. говорив: «В кіно я – з театру. Хоч різні ці дві збільшувальні лінзи – кіно і сцена, – проте саме театрові я завдячую за творчий ґрунт» (Мірошниченко О., 1969).

Ключовими аспектами, що характеризують сучасний стан трансформації аудіовізуального мистецтва, є: технологічні прогресивні зміни, що включають новий аудіовізуальний інструментарій (технології віртуальної, альтернативної та доповненої реальності, голографічні пристрої, 3D-7D формати тощо); інтерактивність мистецьких продуктів з активним залученням глядачів (інтерактивні інсталяції, перфоманси, виставки, фільми); розвиток соціальних мереж та медіа платформ (Netflix, YouTube, TikTok); кроспредметний, міждисциплінарний та мультимедійний характер продуктів; експерименти та інноваційні рішення; глобалізація й доступність мистецьких продуктів широкій аудиторії.

Різноманітність та стрімкий розвиток технологій у аудіовізуальному мистецтві значним чином стимулює інтерес наукової спільноти. Однак, відбувається ілюзорне зміщення акцентів дослідження з процесу створення мистецтва на його відтворення. Адже, з моменту, як кінематограф став «повноцінно» аудіовізуальним, сутність акторської діяльності залишається незмінною, як й наявний «внутрішній» інструментарій.

Так, акторам необхідно адаптуватися до нових засобів створення аудіовізуальних продуктів. Як слушно зазначають Ю. Висоцький та О. Москаленко-Висоцька, щодо рівня обізнаності актора у сфері сучасного кінематографу: «...Він має орієнтуватися у різноманітті жанровостилістичного багатства сучасного кіно, бути в курсі найбільш значних робіт, знати про здобутки відомих акторів і режисерів, тонко відчувати природу буття актора в різних естетичних площинах, знати, наприклад, про відмінності манери мовлення у психологічній драмі, фентезі, сай-фай чи анімації тощо» (Висоцький Ю., Москаленко-Висоцька О., 2022). Однак, це питання технічного характеру й не впливає значним чином на процес творчості.

Складність опанування нових технологій перевищена. Технологічний прогрес не є перешкодою. Навпаки, актор сьогодні отримує більше свободи в контексті відтворення образу й може повноцінно зосередитися на акторській діяльності, адже кількість й якість інструментів майже необмежена. Комп'ютерні технології дозволяють реалізувати будь-який задум режисера, створювати неймовірні за складністю й яскравістю світи, проектувати складні трюки без необхідності залучення каскадерів, відтворення фізичних декорацій, або навіть костюмів та гриму, що суттєвим чином спрощує процес

створення аудіовізуального продукту й дозволяє акторові зосередитися на самій сутності.

Як зазначав Івченко В., «Ось чому я повторюватиму своїм учням: – Акторе, вийти на знімальний майданчик – величезна відповідальність перед людьми» (Безручко О., 2013). Люди, споживачі аудіовізуального продукту, – те, без чого акторської діяльності не існує, адже, саме для них й з урахуванням їх особливостей сприйняття формується творчий образ. Біль Р. відокремлює дві здібності: фантазію, що покликана комбінувати дані досвіду й відповідає за професіоналізм, та уяву, під якою вчений має на увазі саме емпатію – мету акторської діяльності, що витікає зі здатності впливати на почуття безпосереднього споживача творчого продукту (Біль Р., 2013). Саме реакція споживачів є мірилом успішності акторської діяльності, індикатором вдалої або невдалої реалізації творчого задуму.

Сьогодні роль людини в аудіовізуальній сфері набуває додаткового значення. Й саме в цьому полягає ще одна характерна риса сучасного аудіовізуального мистецтва - його соціальна спрямованість.

Протягом всього періоду існування аудіовізуального мистецтва безпосереднє віддзеркалення в акторській діяльності знаходило повсякденне життя, історичні події, особливості етапу розвитку людства у вигляді типологічних характерів, що повністю збігаються з глобальними естетичними уявленнями соціуму, з групами стійких стереотипів, що склалися у суспільстві (з урахуванням тоталітарної надбудови українізованих мистецьких тенденцій). Стійкі, «вічні» сюжетні схеми (поетична виконавча майстерність), образи, смислові елементи (фольклористика), які, переходячи з епохи в епоху, з культури в культуру, пов'язують сучасне мистецтво із глибинними верствами фольклорно-міфологічної спадщини.

Сьогодні соціальний аспект аудіовізуального мистецтва значним чином посилюється. Не новим є поняття інклюзивного мистецтва, соціально орієнтованих продуктів, що вже далеко не віддзеркалюють сьогодення, а формують засади, на яких повинно базуватися суспільство. Найпотужнішим поштовхом стала агресія Росії. Актори не просто відіграють певні образи, вони створюють власні, нові, сповнені їх особистого світовідчуття. Вони висловлюють ідеї, емоції й транслиують світові. Українське аудіовізуальне мистецтво стало «м'якою», але потужною силою, що виконує низку важливих функцій: протидія інформаційній пропаганді, захист етнічної приналежності та самоідентифікації українського народу, формування відповідного уявлення про українську націю, іміджу українців та правдиве інформування про реальні події, які відбуваються в Україні (Семенова О., 2021). Аудіовізуальні твори через потужний вплив на користувачів й можливості досягти свідомості людей, що далекі від політичних аспектів, вважаються ефективними інструментами формування іміджу країни й, навіть, залучення інвестицій та допомоги (Ілляшенко С.М., Шипуліна Д.М., 2023).

Твори аудіовізуального мистецтва стають «мовою» народу, «голосом істини», що в умовах розвитку соціальних мереж, не мають обмежень й є дієвим засобом трансляції ідей. Й саме завдяки новим технологіям аудіовізуальні твори будь-якого формату (виставка, перфоманс, інсталяція, кіно тощо) доставляються споживачам у будь-якій точці світу.

Акторська діяльність не тільки впливає на світогляд людини, апелюючи до її емоцій та переживань, а одночасно є породженням ідей, соціальних позицій, віддзеркаленням масштабних процесів формування свідомості людства у всьому світі, а не тільки на певній території. За рахунок глобалізації та інформатизації продукти акторської творчої діяльності стають надбанням міжнародної спільноти, а візуальний формат масштабує споживання творчого продукту, стираючи мовні та культурні кордони.

Отже, еволюція аудіовізуального мистецтва передбачає засвоєння сучасними акторами в рамках розвитку власної акторської майстерності найкращих традицій у роботі актора над роллю, над собою у плані вдосконалення внутрішньої і зовнішньої техніки, удосконалення особистісних якостей актора: волі, сміливості, вміння володіти аутогенною гімнастикою, пошуку значущості творчого продукту, який створюється. Перспективи розвитку творчого продукту полягають у масштабному функціонуванні мистецтва без жодних обмежень та кордонів, виконуючи не тільки естетичну, але й просвітницьку та соціальну функції, формуючи світогляд світової спільноти та засади функціонування суспільства. Акторська діяльність стає рушійною силою будівництва свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безручко, О. (2013) *Фанатик мистецтвакіно: До 90-річчя від дня народж. В. Івченка*. Мист. обрії'2003: Альм. К. (Вип. 4–5).
2. Біль, Р. І. (2013) *Виховання акторської харизми: методичний посібник*. Вінниця: Нова книга.
3. Висоцький Ю., Москаленко-Висоцька О. (2022) *Характерологічні особливості акторської творчості в мистецтві дубляжу ігрових фільмів*. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. (Т. 5, № 2). С. 181-192. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucassa_2022_5_2_12.
4. Десятник Г. О., Лимар Л. Д., Гоян В. В. (Ред.) (2020) *Основи акторської майстерності в екранній творчості: тексти лекцій*. Київ: Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка.
5. Ілляшенко С.М., Шипуліна Д.М., (2023) *Аудіовізуальне мистецтво у формуванні іміджу України в умовах війни і повоєнного відновлення*. Інформаційні технології: наука, техніка, технологія, освіта, здоров'я. Режим

доступу: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/15788353-53aa-4ba8-bbaf-7c6a31944768/content>

6. Мірошниченко О., (1969) *Талант людям* (В. І. Івченко). Режисери і фільми. К. С. 17-29.

7. Москаленко-Висоцька О. М., (2020) *Особливості релевантності української екранізації. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* (№ 1). С. 120-124. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_1_25.

8. Семенова О. (2021) *Вітчизняний кінематограф як протидія інформаційній агресії Російської Федерації (на прикладі історико-патріотичного кіно).* Українознавство, (2, 79). Режим доступу: <http://journal.ndiu.org.ua/article/view/234951>

9. Dedoussi, C. (1995). *Greek drama and its spectators: conventions and relationships.* Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement, 66, 123–132. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43767993>

ЦІННІСНІ ДОМІНАНТИ НОВОЇ УКРАЇНИ В КІНОТЕКСТАХ 21 СТОЛІТТЯ

МЕХ Наталія

доктор філологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, завідувач
відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології
ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України

Осмислюючи ціннісні виклики сьогодення, приходить усвідомлення того, що в історії соціокультурних процесів циклічність є нормою. Так, на початку ХХ століття людство пройшло чергову точку біфуркації. Перша світова війна та більшовицький переворот у царській росії припинили існування цілих імперій та кардинально змінили напрями соціокультурної динаміки всього євразійського континенту.

Через століття історія повторюється. Ми спостерігаємо чергові цивілізаційні трансформації:

– війна, – пандемія, – впливи наступної хвилі науково-технологічної революції (штучний інтелект та ін.).

СВІТУ, ЯКИМ МИ ЙОГО ЗНАЛИ ДОНЕДАВНА, БІЛЬШЕ НЕ ІСНУЄ!

Увесь соціокультурний простір (у всіх його сферах, напрямках та проявах), також проходить свої рубікони та моменти *неповернення*.

В сучасному швидкому та строкатому, надрізноманітному всесвітньому інформаційному потоці наша країна перебуває в епіцентрі. Шкода, звичайно, що частково це пов'язане з жахливими подіями останніх років – повномасштабним вторгненням агресивного сусіда.

Інтерес до всього українського в Європі та, без перебільшення, в усьому світі продовжує бути досить високим. Хоча ми й констатуємо, що після 18 місяців війни, без сумніву ця ситуація може змінитися. Може прийти втома, розчарування... Маємо це враховувати та бути готовими сприяти підтримці інтересу на такому ж рівні та поглибленій, а не поверховій увазі й вивченню феномену України як у культурному, політичному, так і в науковому середовищах.

На сучасному часловому зрізі світ знову відкриває для себе Україну, її історію, традиції та культуру.

А культура, як відомо, є предметним полем формування цінностей. Цінності ж, своєю чергою, становлять фундамент культури. Через систему цінностей та ідеалів і визначається культура.

Цінності є осередком духовного життя суспільства. Вони сприяють єдності, цілісності соціуму, перешкоджаючи руйнівному впливу ззовні. Вплив ззовні – ми розглядаємо як один з викликів сьогодення...

Для глибшого осмислення процесів, які відбуваються у сучасному українському культурному просторі потрібно знати та усвідомлювати ті

ціннісні орієнтири, що побутують у свідомості нашого народу здавна. Адже цінності здатні впливати на формування світоглядних переконань.

Кожен часовий зріз має свої особливості та оприявнює нові смисли в різних періоди розвитку української культури. А формування світоглядних переконань відбувається безпосередньо базуючись на культурних продуктах та знакових постатях відповідної епохи.

Наголосимо, що важко переоцінити роль культурних продуктів минулих століть (до яких ми відносимо як видатні твори відомих українських діячів культури, мистецтва, так і мистецько-філософські дослідження в різних галузях науки та ін.), а також важко переоцінити роль видатних особистостей, знакових історичних, культурних постатей у процесі формування сучасного розгалуженого культурно-інформаційного поля. Саме це поле з одного боку розширює існуючі горизонти нашого пізнання, а з іншого – дає можливість зануритися у глибини нашої історії та культури.

Видатні митці, їх діяльність та життєпис, як ніхто інший, надзвичайно цікавлять фахівців з різних країн. Адже вони є носіями української ідентичності, їхні шедеври є згустками українських культурних традицій, цінностей та світоглядних орієнтирів.

Такими знаковими постатями, носіями української ідентичності, які цікавлять наукову та мистецьку спільноту не лише українську, а й світову, та про яких з'явилися документальні кінотексти у 21 столітті є, зокрема, Олександр Довженко, Олесь Гончар, Мирослав Скорик та інші.

Сьогодні існує актуальна наукова проблема – створення культурного продукту високої якості на міждисциплінарному принципі. Так, важливість синтезу музики та слова при виробництві емоційно піднесеного, якісного культурного продукту демонструє сучасний кінопростір, де видатна особистість, знакова постать майстерно представлена засобами візуального мистецтва.

Проілюструвати цю тезу можемо на прикладі документального кінотексту про Мирослава Скорика, як митця, творчість якого яскраво демонструє етосу українського народу на відповідному часовому зрізі. Йдеться про документальний фільм режисера Олега Карнасюка «Десять нот, що змінили Україну», який вийшов у 2020 році. Авторкою сценарію цієї кінострічки стала музикознавиця та музична критикиня Люба Морозова, а текст читає український режисер, сценарист та радіоведучий Ярослав Лодигін.

Глядач з перших хвилин фільму занурений у продуману та зовні невимушену, природню атмосферу, яку створюють автори. Звучить чудова музика на фоні прекрасних краєвидів, величних архітектурних шедеврів, таких як Львівська опера, та висловлюються глибокі й переконливі думки про видатного майстра... Перша фраза, яку ми чуємо несе неймовірно глибокий посил всім, хто починає перегляд цього документального кінотексту. А звучить вона так:

«ЙОГО МУЗИКА БУДЕ ЖИТИ ДУЖЕ ДОВГО...».

І далі йдеться про відповідальність за її життя, за життя музики Скорика наступних поколінь... Маємо берегти, плекати та пам'ятати...

Знахідкою авторів фільму, на нашу думку, є свідоме звернення до людей, які особисто знали Мирослава Михайловича, були його колегами та друзями. Саме їх роздуми та спомини є надзвичайно цінними та інформативними, іноді дуже теплими, відвертими та, навіть іноді, зовсім неочікуваними. Цими людьми стали відомі в українському культурному просторі особистості, зокрема: керівник музичної редакції UA:Радіо КУЛЬТУРА Олександр Пірієв, колекціонер та музикант Павло Гудімов, сценарист і художник-аніматор Едуард Кірич, головний режисер Національної опери України Анатолій Солов'яненко, співак і композитор Сергій Фоменко, поет і видавець Іван Малкович, який за першим фахом виявився скрипалем, та відомий кінознавець Сергій Тримбач. Кожна розповідь була унікальною та проливала світло на новий ракурс, з якого глядач міг побачити Скорика таким, яким його ще не знали.

Імпонує невимушеність тональності, навіть подекуди іронічність, при викладі біографічних даних про митця у стрічці. Цей біографічний опис красномовно свідчить не лише про шляхетність, а й про волелюбність маестро, який з дитинства міг дозволити собі розкіш говорити те, що вважав за потрібне. Ця здатність на різних етапах проявлялася у спілкуванні з педагогами, колегами та друзями, навіть видатними митцями, такими, як режисер С. Параджанов. Не завжди це сприймалося оточуючими, проте Скорик не був би собою, якби не мав внутрішнього відчуття власної гідності та свободи.

Особливий акцент на відносинах та співпраці над культовим фільмом «Тіні забутих предків» двох геніїв є родзинкою документальної кінооповіді «Десять нот, що змінили Україну». За кадром звучить текст: *«Скорик не одразу погодився на співпрацю. «Параджанов справив на мене негативне враження, – згадує композитор, – не сподобалося, що одразу почав мені тикати. – Я делаю гениальный фильм, а ты должен написать гениальную музыку».* Кінорежисеру прийшлося ще раз приїхати до Львова, знайти підхід та переконати композитора змінити свою думку на співпрацю. Параджанов інтуїтивно відчував, що саме музика Скорика зробить неперевершеним його майбутній кіношедевр.

Дивує, наскільки геніальні митці можуть йти за своєю інтуїцією, яку іноді називають *Голосом Бога* в людині. Саме відповідне відчуття дало підказку Сергію Параджанову зупинити свій вибір на молодому композиторові, якому було лише 25 років. Як режисер міг передчувати, що Мирослав Скорик втілить його задум так неперевершено? Адже музика до кінофільмів – це окремий світ...

І дійсно, кіномузика, як відзначає український кінокритик Сергій Васильович Тримбач *«робить цей простір фільму набагато виразнішим*

передусім емоційно, тобто вона керує... композитор у фільмі значною мірою керує емоціями залу, емоціями глядача».

Мирослав Скорик вмів *тримати зал*. Ця здатність проявлялася в усіх сферах, де реалізовував свої таланти митець-універсал. І це завжди приваблювало не лише вдячну глядацьку аудиторію, а й колег, які могли на професійному рівні, дати високу експертну оцінку культурному продукту, який творив маестро Скорик.

Імпонує у кінотексті можливість вільного вибору, який автори проєкту дають глядачеві. Вони, фактично запрошують до дискусії, спонукають до формування власного образу маестро. Щирі та неупереджені думки представників мистецької спільноти, які особисто знали майстра, висвітлюють різні грані його особистості. Так Павло Гудімов розмірковує про те, що *«коли людина проходить стільки етапів, він іноді може згадувати ті періоди, як .. минуле минуле. І є композитори, які можуть мати лише один зліт. Скорик – завжди звучав».*

Вдалим вкрапленням у документальне кінополотно, певною кульмінацією, на нашу думку, є слова нашого ювіляра, які можна сприймати як заповіт видатного майстра нащадкам. Вони мають бути на озброєнні в кожній професійній творчій особистості. Ці слова звучать так: *«Якщо композитор професіонал, то він повинен все писати: і легку музику, і серйозну, і авангардну .. і, найважливіше, це виробити свій стиль.. триматися його, розвивати.. і не звертати увагу на такі зовнішні впливи.. Щоби ніхто інший не диктував тобі то, що ти хочеш зробити».*

Ці слова варті особливої уваги, бо вони – це заповіт вільної людини, творця, здатного не звернути, не піддатися різним спокусам, а реалізувати закладене Богом призначення, примножити дані таланти, як у відомій всім біблійській притчі.

Неочікуваним та приємним у фільми був і епізод, пов'язаний з вітчизняним видавцем Іваном Малковичем. Ми дізнаємося з кінострічки, що *«Скорик створив унікальний тип партитури, в якій тривожна окличність карпатських тримбіт поєднувалась із чудирнацькими гуцульськими ритмами. Саме у Карпатах відбулася прем'єра першої редакції «Симфонії колядок», написаної на замовлення Івана Малковича».* Продюсер проєкту «Різдвяні Симфонії» Іван Малкович згадує: *«Ми сиділи десь, на одному концерті поруч, і я наважився таки запитати.. створити Різдвяну симфонію на основі колядок, щедрівок. Він погодився.*

Я наніс купу нот (бо я сам колись в минулому за першою освітою музикант-скрипаль; я закінчив музичне училище) своїх улюблених колядок, якісь свої версії. І ми зустрічалися кілька разів. І почалася робота. І перше, що мені показав з цієї Симфонії,.. це була колядка – «Бог Предвічний».

Це був останній тріумф Маестро.. була переповнена зала. Не можна було дістати квитки.. купа людей лишилися.. під театром.. Але, які це були овації, і якій настрій...».

У фіналі стрічки згадується про легендарну Мелодію й інші музичні знахідки композитора, про всенародну любов і визнання. Голос за кадром супроводжує відеоряд з концертів та виступів композитора в Національній опері України та інших визначних мистецьких майданчиках. Ми чуємо глибоко проникливі слова про знакову постать нашої культури та цілковито сприймаємо ці погляди авторів фільму, як щирі констатації існуючих реалій, пор.: *«Мирослав Скорик написав стос інтелектуальної музики, але всенародна любов його наздогнала за мелодію Ля-мінор. Її грають вуличні музики та визнані майстри в найкращих концертних залах світу. Утім і решта його партитур справді майстерні. Частина з яких вже стали симфонічними та естрадними хітами: «Гуцульський триптих», «Карпатський концерт», «Не топчуть конвалій», «Намалюй мені ніч». Можливо із часом вони також зазвучать на центральних вулицях і площах. І нічого страшного, якщо трішечки фальшиво...».*

Переконані, що авторам кінотексту засобами візуального мистецтва вдалося майстерно представити видатну особистість, яка у соціокультурному просторі має авторитет та посідає особливе місце.

Вважаємо, що значна частина творчої спадщини Мирослава Скорика – це мистецькі продукти високої якості, які можуть конкурувати, та й вже, з успіхом, конкурують з іншими відомими світовими музичними шедеврами сучасного часового зрізу. Його творчість, без сумніву, має бути віднесена до Золотого фонду української культури.

Констатуємо, що сучасний часовий зріз демонструє суспільний запит на фільми-байопіки про життя та творчість видатних особистостей, таких як композитор Скорик. Його постать надихає, викликає інтерес різних вікових груп, приваблює своєю не трафаретністю та молодістю душі. Тому, документальна стрічка про життєпис видатного українського митця «Десять нот, що змінили Україну» є дуже своєчасною, потрібною та має просвітницьку й виховну мету.

Осмилюючи процеси та тенденції, які з'явилися в сучасному українському культурному просторі сьогодні, в самий розпал війни, нашу увагу привернув ще один документальний кінотекст про видатну постать – фільм-байопік про Олесь Гончара, як митця, творчість якого яскраво демонструє етос українського народу на відповідному часовому зрізі та дає можливість провести певні паралелі, зробити важливі спостереження, помітити особливості, які раніше так виразно не артикулювалися у соціумі.

У переліку документальних стрічок, які вийшли у 2022 році нас зацікавив фільм (режисер К. Стрельченко) «Олесь Гончар. Слово як зброя». Він знімався у Києві, Дніпрі та на Полтавщині. Прикметним було те, що 24 лютого мала відбутися прем'єра цього фільму... Проте, на превеликий жаль, не так сталося, як гадалося... Розуміємо, що після трагічних подій, повномасштабного вторгнення агресора на нашу землю, саме 24 лютого 2022

року, всі плани щодо показу фільму різко змінилися. Отже, він був показаний значно пізніше і спочатку не в Україні, а у 15 країнах Європи.

Згодом, у жовтні, стрічку побачили й на батьківщині письменника – у Дніпрі. Довгоочікувана прем'єра нарешті відбулася й в Україні.

В одному з інтерв'ю Катерина Стрельченко на питання «З чого все починалося? Чому саме ця постать?» відзначила, що «передусім тому, що він (Гончар) народився в нашому місті, ... побачила в ньому такого борця за незалежність, який трохи нагадав мені мого дідуся, який був репресований в 1937 році. Теж такий інтелігентний, стриманий, вихований, і ... щось знайоме для мене промайнуло в цьому образі... Мене Олесь Гончар надихнув, і не тільки мене... дуже сильно надихнув...».

І дійсно, постать Олесь Гончара та його творчість, як письменника, варта уваги не лише фахівців філологів та культурологів, а й широкого загалу сьогодні. Адже митець транслює ціннісні доміанти, характерні для українського культурного простору. Він є яскравим представником, який у своїй мовотворчості демонструє етичні та світоглядні устремління українського народу, його моральність.

Основою фільму були щоденники, які все життя вів Олесь Гончар. Це дало можливість представити глядачу кінооповідь про митця, його творчість, світовідчуття, погляди та переконання у вигляді моновистави одного актора, якій зіграв душу письменника. Олег Олексин – та людина, якій випала честь говорити до глядача від імені Олесь Терентійовича.

Гончар особливо наполягав на важливості збереження історичної пам'яті та проблемі відчуженні українців від свого коріння, а України, українського суспільства від власної етнокультурної основи та прагнув своєю творчістю запобігти цьому, прагнув пробудити Собори людських душ... І це йому вдалося...

Про те, що Олесь Гончара почули не лише його сучасники, а й нащадки, свідчать нам сучасні українські документальні оповіді про митця, зокрема й стрічка «Олесь Гончар. Слово як зброя». Цей кінотекст мав глядацький успіх і щире зацікавлення європейців з різних держав постаттю Олесь Гончара. Проте, з'ясувалося, що сьогодні у 20-х роках ХХІ століття, вони дуже мало чули про нього, як, зрештою, і дуже мало знали про Україну.

Переглядаючи фільм та обговорюючи його після показу в Парижі один француз підійшов до авторів байопіку з подякою та сказав, що тепер він розуміє, чому українці так відчайдушно борються за свою свободу. Це тішить і надихає одночасно, адже всім нам варто думати й дбати про те, щоб про Україну, її знакові постаті та культурні скарби дізнавалося все більше та більше людей у всіх куточках світу.

Розуміємо, що саме для нашого народу, його етосу доміантними є такі цінності як *СВОБОДА*, *ВОЛЯ* та збереження й плекання своїх традицій і мови. Духовні пріоритети, представлені в українському культурному просторі на різних часових зрізах, свідчать про силу, мудрість, обдарованість

і глибоке усвідомлення себе нащадками славетних пращурів, господарями на власній землі.

І тут ще раз варто наголосити на актуальності й виключній своєчасності таких культурних продуктів, як фільм Катерини Стрельченко «Олесь Гончар. Слово як зброя» та інших документальних кінотекстів, байопіків про видатних Українців, що є та ще мають з'явитися в нашому та світовому культурному просторі.

Особливо важливим це стає в час, коли йде інформаційна війна, війна сенсів, війна цінностей, війна протилежних картин минулого та майбутнього двох давніх екзистенційних антагоністів.

МАЄ ВІДБУТИСЯ ОСМИСЛЕННЯ ТА АДЕКВАТНЕ ПЕРЕДСТАВЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ СВІТОВОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ПРОСТОРИ, КІНОПРОСТОРИ БОРОТЬБИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ЗА ПРАВО БУТИ ТА ПРАВО ЖИТИ У ВІЛЬНІЙ КРАЇНІ ДЕ ЦІННІСТЮ ДЛЯ ВСІХ УКРАЇНЦІВ Є УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА – ДУХОВНИЙ АРЕАЛ НАШОГО НАРОДУ.

ЯК ВІЙНИ ФОРМУЮТЬ КІНОІНДУСТРІЮ: ПРИКЛАД ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

МУСІЄНКО Оксана

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва ІЕМ КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого

Офіційним днем народження кінематографу вважається 28 грудня 1895 року: день, коли брати Люм'єр провели свій перший публічний сеанс. Звідтоді, тільки на території Європи, кінематограф пережив дві світових війни. У всьому світі їх, за цих останніх сто двадцять років, відбулося набагато більше. Повномасштабну війну переживають зараз Україна і її кіноіндустрія. Утім, саме Перша світова мала безпрецедентний вплив на перебіг подій у кіноіндустрії. Вона повністю змінила світ кіно і центри його впливу.

Брати Люм'єр побачили зацікавленість публіки у новому атракціоні і дуже швидко розіслали своїх операторів по всьому світу, тим самим, вивівши кінематограф у найкоротші строки на міжнародний рівень. Разом із тим, вони не бачили великого комерційного потенціалу у цій новій, як їм здавалося, забавці і досить швидко залишили кіноіндустрію.

Їх місце не залишилося порожнім. Коли брати остаточно вийшли з кінобізнесу, воно вже було зайнято іншим підприємцем, який, на відміну від Огюста і Луї, побачив у ньому величезну можливість для розвитку. Це був Шарль Пате.

Пате, як і багато підприємців свого часу, прийшов у кіно, побачивши в ньому гарну можливість заробити на кінообладнанні та кіноплівці. Ще у 1894 році, він почав торгувати на ярмарках едісонівським фонографом, а потім і кінетоскопом. Купує й копіює низку фільмів Едісона, розробляє власні камеру і проєктор. Бізнес процвітає аж до 1897 року, але потім початковий інтерес до рухомих картинок, а разом з ним, і прибутки молодого підприємства, падають.

І коли Пате вже майже вирішує закрити кінематографічну справу, він отримав пропозицію від Клода Гриволя, виробника електричного обладнання з Ліона. Гриволя надає Шарлю з Емілем Пате позику, що дозволила перетворити невелику сімейну фірму «Брати Пате» на акціонерну компанію з капіталом у мільйон франків. Народжується новий тип кінокомпаній.

Але насправді революційним було рішення Пате податися у кіновиробництво. На відміну від багатьох своїх конкурентів по обидва боки Атлантичного океану, Пате зрозумів, що основний дохід принесе саме кіновиробництво, а не продаж кінообладнання, на яке робив основні ставки Едісон.

Пате вдається до агресивної цінової політики (продаючи фільми дешевше за картини Едісона та інших) і починає надсилати фільми до США сотнями, застосовуючи до кінобізнесу техніку масового виробництва, саме таку, як Форд використовуватиме трохи пізніше в автомобільній індустрії. Індустріальний підхід Пате дозволив компанії мати повний контроль над всім циклом виробництва. Ця структура згодом стане відомою, як вертикальна інтеграція, що збиратиме виробництво, дистриб'юцію та демонстрацію під контроль єдиної компанії. Вертикально інтегрована система дозволяла мінімізувати ризики і використовувати дохід, отриманий з дистриб'юції на виробництво нових картин. Його основний конкурент, Гомон, працює схожим чином.

Так, у 1900-х роках європейська, насамперед французька, кіноіндустрія домінувала в світі. Європейські кінокомпанії були піонерами як у технологіях (експерименти з кольором та звуком), так і у контенті (щотижнева кінохроніка, мультфільми, серіали та повнометражні художні фільми). Вони мали найбільшу частку на європейських ринках, а також значну частку ринку США, яка інколи досягала шістдесяти відсотків.

До початку війни, американські компанії не дуже сильно цікавились іноземними ринками, насамперед Британією та Францією. Навіть внутрішні журналісти і критики дорікали їм за те, що вони повністю віддали всі ринки, особливо такі важливі як Росія або Уругвай європейцям.

Але, з початком війни, американці отримали можливість все змінити. Війна мала моментальний і драматичний вплив на всіх американських конкурентів, а особливо – на Францію. Компанії з виробництва плівки було переадресовано на воєнні потреби. Тисячі людей з кінобізнесу було відкликано на фронт. А Шарль Пате припинив знімати кіно в США, переорієнтувавшись повністю на дистриб'юцію. Дуже швидко, європейська кіноіндустрія не тільки втратить свої домінуючі позиції, але й почне дуже сильно залежати від допомоги своїх урядів. А найіронічнішим буде напевне те, що Пате зруйнує вертикально інтегровану систему своєї компанії у той самий час, як саме ця система почне ставати основою могутності голлівудських студій, дозволить їм створити олігополію і, есентуально, домінувати світом.

Ще до постріла у Сараєво, на початку 1910-х років почали змінюватися смаки американців і їх ставлення до іноземних фільмів, через що європейські компанії втратили істотні доходи від ринку США. Так, дослідник Річард Абель, вивчаючи ставлення американського кінобізнесу до фільмів виробництва Пате, побачив наявність певних настроїв проти іноземного кіно. Гомон зіткнувся зі схожими проблемами. У січні 1914 року його менеджер у США попросив Гомона докласти зусиль, щоб надіслати йому дуже хороші фільми, написавши: «Як ви знаєте, є певні налаштування проти іноземних фільмів, і я дуже хочу дати їм усе найкраще» (Беккер).

З 1914 по 1917 роки, американська кіноіндустрія отримувала переваги від статусу Америки як країни, що залишалась поза конфліктом. У той самий час, формувалася студійна система. До 1917 року такі студії як Парамаунт, Фокс, Юніверсал, Уорнер Браз та МГМ вже сформували собою ядро майбутнього Голлівуду і заклали основи його олігополістичної бізнес-структури. Більшість американських фільмів відповідали умовам оповіді та стилю, які пізніше назвуть класичним голлівудським кіно. Було сформовано систему зірок і запущено потужні рекламні механізми.

Епіцентр американського виробництва також змінює свою дислокацію із східного на західне узбережжя. До речі, не в останню чергу, це сталося й через Першу світову: нормування вугілля призвело до дефіциту електроенергії, тому виробники втекли з холодного східного узбережжя до Каліфорнії, чий клімат був набагато більш сприятливим для зйомок впродовж усього року. Починають будуватися студії. Гігантські кінофабрики Пате в Парижі враз здалися крихітними в порівнянні зі студіями Парамаунта та інших «мейджорів». Завдяки Томасу Інсу, який остаточно розмежує функції продюсера і режисера, зміняться і методи кіновиробництва. Махіна, яка стане відомою світові під назвою «Голлівуду» сформувалась саме під час Першої світової війни.

З того моменту кіно стає однією з основних індустрій Америки. Створення голлівудських студій знаменувало початок нової ери у виробничих технологіях. Голлівудські кінематографісти відтепер почнуть витратити ще більше часу на костюми й декорації, дороге освітлення і операторські зйомки. Завдяки тому, що фільми окупались на внутрішньому ринку, їх можна було продавати до Європи дещо дешевше і використовувати ці надприбутки у виробництво наступних картин.

У 1916 році Нью-Йорк, вперше, переганяє Лондон і стає світовим фінансовим центром. Американські фільми потрапляють до Франції, Італії і Великої Британії – вони заповнюють нішу, яку раніше займало домашнє виробництво. А вже з середини 1916 року, американські фірми починають відкривати свої філії в Європі та по світу. Голлівудські компанії встановлюють фактичний контроль над тим ринком у 1916 році і з тих часів ситуація залишатиметься фактично незмінною.

Коли Америка приєднується у 1917 році до війни, яка вже повним ходом йде в Європі, тодішній президент США Вудро Вілсон серйозно задумується про політичні властивості кінематографу. І вирішує запропонувати йому співпрацю. Фільми стають інструментом військової пропаганди. Утім, проект Вілсона базувався не тільки на політичному ідеалізмі. Він вважав, що розповсюдження ліберальних цінностей буде чудово доповнюватись експортом американських товарів. Для Вілсона, економіка з ідеологією йшла рука в руку. А фільм, що був як економічним продуктом, так і ідеологічним важелем, був просто ідеальним способом передачі американських меседжів.

ДЖЕРЕЛА

1. Alvarez M. Cinema as an imperialist weapon: Hollywood and World War I/ Max Alvarez// URL: <https://www.wsws.org/en/articles/2010/08/holl-a05.html>
2. Bekker G. The Decline and Fall of the European Film Industry: Sunk Costs, Market Size and Market Structure, 1890-1927/ Gebbert Bakker// Working paper No 70/03. – URL: <http://eprints.lse.ac.uk/22366/1/wp70.pdf>
3. Kizirian Sh. 1917: The Year That Changed the Movies/ Shari Kizirian// URL: <https://silentfilm.org/1917-the-year-that-changed-the-movies/>
4. Smith A. The Great War and the Moving Image/ Adrian Smith & Michael Hammond// Historical Journal of Film, Radio and Television. - Volume 35, 2015 - Issue 4. Pages 553-558. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01439685.2015.1096660>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ТВОРЧИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ ШКОЛАХ УКРАЇНИ ТА США

НЕТРЕБЕНКО Катерина
студентка 2 магістерського курсу
продюсування аудіовізуального мистецтва та виробництва
Київський Національний Університет театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

У сучасному світі неможливо уявити наше життя без медіа, кіно, театру, мистецтва, в цілому. За свою тривалу історію воно стало невід'ємною частиною дозвілля людини. На сьогоднішній день ми досягли такого розвитку мистецької індустрії, що можемо обирати продукт з тисячі запропонованих на будь-який смак, коли ще не так давно люди могли тільки фантазувати про таке розмаїття мистецького контенту. Але, якщо замислитись, виникає питання – завдяки чому мистецтво, та кіноіндустрія зокрема, змогли досягти такої успішності та популярності? Якщо дивитися в корінь питання, відповідь проста та очевидна – завдяки освіті.

Будь-яка освіта поєднує в собі дві складові – теорію та практику. Вони невід'ємні та гармонійно доповнюють одна одну. Згадаємо слова найвідомішого персидського поета Сааді: «Двоє людей безплідно працювали і без користі старалися: той, хто збирав багатство і не користувався ним, і той, хто навчався наук, але не застосовував їх». Ця цитата дуже чітко описує значимість наявності як теоретичної, так і практичної освіти. Та найпростіший та найефективніший спосіб отримати ці знання – звернутися до людей, які можуть поділитися власним досвідом, які вміють донести до аудиторії свою думку та зможуть вчасно скорегувати дії учня в правильному напрямку. Саме таких людей можна зустріти на майстер класах, мистецьких курсах, або ж у вищих навчальних закладах.

У цій статті основна увага приділена такому мистецькому напрямку як аудіовізуальне мистецтво та виробництво, бо зараз медіа індустрія знаходиться на вершині популярності. І, як не прикро це казати, але кінотеатри зараз зазвичай заповнені іноземним контентом, зокрема, і його більшість – американським. Дивлячись на це, виникає питання – чому так? Чому американська аудіовізуальна індустрія має світовий успіх, та її продукт транслюється бодай не в кожній країні світу? Під час пошуку відповіді на це питання було проведено дослідження особливостей викладання фахових творчих дисциплін у вищих школах Сполучених штатів Америки, а також порівняння методів викладання мистецьких дисциплін США з Україною.

Насамперед, були досліджені загальні відмінні та спільні риси в системі управління вищою освітою в Україні та США. В Україні її відрізняє високий рівень централізації. Всі вищі навчальні заклади керуються єдиними

принципами, нормами, стандартами і програмами. У Сполучених Штатах Америки система вищої освіти відрізняється великою децентралізацією. Кожен штат має свою власну систему вищої освіти, і управління нею здійснюється через виконавчі структури на рівні штату, такі як Рада управління або Рада координації. Функції цих структур можуть відрізнятися в різних штатах, але загальною є підтримка стандартів вищої освіти через систему акредитації та фінансування державних вищих навчальних закладів.

Під час дослідження була виявлена ще одна відмінна риса – різноманітність типів вищих навчальних закладів. Україна має такі форми, як університет, академія, інститут, консерваторія, коледж, технікум і училище. США, натомість, мають університети, коледжі та спеціалізовані інститути, зокрема. Щодо форм навчання, в Україні популярні денна, вечірня і заочна форми, але дистанційне навчання менш поширене. Хоча за періоду пандемії COVID19 та від початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну система дистанційної освіти й зазнала значних змін у прогресивну сторону, але й досі залишається не зовсім досконалою та не такою розвинутою, як у США. В Америці дистанційна форма навчання є дуже важливою, розвинутою і характеризується доступністю та комфортністю освітнього середовища.

Підводячи підсумок, обидві системи мають свої унікальні особливості в управлінні, типах навчальних закладів та формах навчання.

Після досліджень загальних питань навчання у вищих школах України та США, доречно перейти до порівняння особливостей саме викладання та процесу навчання у мистецьких вищих школах. Дослідивши ці аспекти можна чітко виділити спільні та відмінні риси в обох системах (дослідження проводилися на базі Каліфорнійського інституту мистецтв (California Institute of the Arts) з боку США та Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого з боку України).

Серед них спільні:

- і в Україні, і в США тривалість навчання мистецьким дисциплінам сягає чотири навчальні роки на освітньому рівні бакалавр;
- і в Україні, і в США студенти, окрім прямих фахових дисциплін, вивчають загальні, такі як: історія кіно, культурологія, психологія, філософія, мистецтво фотографії, естетика та ін. Також вивчаються профільні дисципліни інших спеціальностей (для режисерів це драматургія, звукорежисура, продюсерство, операторська майстерність, акторська та дикторська майстерність та ін.), щоби студент особисто знав і спробував всі етапи кіновиробництва;
- і в Україні, і в США однакова система оцінювання знань – сесія, до якої студент допускається лише у тому випадку, якщо він успішно виконав певні завдання, які ставив викладач протягом семестру;

- і в Україні, і в США студент вивчає як обов'язкові дисципліни, так і вибіркові. Студент має право обрати певні з наданих дисциплін, зважаючи на свої особисті вподобання та бачення.

Але також маємо і відмінні риси:

- в Україні навчання за освітнім рівнем магістра триває півтора навчального року, а в США – три навчальні роки;

- в Україні освітній рівень бакалавра можна отримати одразу за вузькою спеціальністю, наприклад «Режисура ігрового кіно». В Каліфорнійському інституті мистецтв освітній рівень бакалавра отримується із загальної програми «Бакалавр витончених мистецтв в школі кіно» («The Bachelor of Fine Arts in the School of Film/Video»), а вже освітній рівень магістра можна отримати з вузької програми «Кінорежисури» (The Film Directing Program);

- в США розвинена система сучасних кампусів (гуртожитків), це студмістечко із власною бібліотекою, спортивною інфраструктурою, кафе, лаундж зонами, вільним доступом до інтернету та іншим на території, чого бракує в українських ВНЗ;

- в США вся практична частина навчання (на режисурі – повне виробництво фільму) спонсується державою. Студентам надається знімальна техніка, освітлення, павільйони тощо. В Україні практична частина навчання спонсується власне студентами. Ну, і звісно, облаштування та технічна частина корпусів університету США та України дуже різна;

- більшу частину професійної підготовки з фахового предмету студенти проводять на практиці, під керівництвом викладача (відвідують майстер класи, виробництво, є залученими до комерційних проєктів тощо), коли в Україні здебільшого така практична діяльність ініціюється студентами особисто у вільний від занять час.

Таким чином, вищевикладене дозволяє зробити такі висновки. В системі викладання фахових творчих дисциплін України та США є як багато відмінних, так і багато спільних рис, які роблять обидві системи особливими та дієвими. Основна та найбільш значуща відмінність американської системи від української це наявність великої кількості практики, зініційованої саме ВНЗ та ґрунтовне фінансування державою всіх аспектів навчання (в тому числі і матеріально-технічної бази). Але безперечно позитивним аспектом проведеного дослідження є те, що при порівняльному аналізі виявлено співпадіння окремих особливостей функціонування внутрішньої системи вищої освіти в Україні та в США. Це свідчить про швидкі темпи інтеграції національної освітньої системи у глобальному контексті.

ЄВРІМАЖ: РЕЖИМИ ВЗАЄМОДІЇ З ПРОДЮСЕРСЬКОЮ СИСТЕМОЮ УКРАЇНИ

НОВІКОВА Людмила

кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва ІЕМ КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого

Фонд підтримки спільного виробництва і прокату аудіовізуальних творів «Євримаж» (Eurimages) було засновано в 1989р. у добу інтенсивного розширення Європейського Союзу. Основною його метою було формування аудіовізуальних передумов для створення єдиного культурного поля ЄС. У 1990-х роках більшість країн Центральної і Східної Європи налагодили співпрацю з фондом, передусім – Польща (1991), Угорщина (1990), Болгарія (1993), Чехія (1994), Словаччина (1996), Румунія (1998), – хоча до ЄС вони вступили десятиліттям пізніше. Нині членами «Євримажу» є 39 країн, що на 12 країн більше, ніж у складі Європейського Союзу. Це свідчить про виразні тенденції розгортання мережі копродукції на різних континентах.

В Україні з середини 1990-х кіновиробництво перебувало в занепаді, скоротилось до випуску 1-2 повнометражних фільмів на рік, жодної роботи з налагодження взаємодії з «Євримажем» не велось. Навіть коли українська кіноіндустрія почала відроджуватись напочатку 2010-х знадобилось ще кілька років, щоб на державному рівні визначитись із необхідністю взаємодії із фондом. У травні 2016 року міністр культури України Євген Нищук заявив про наміри ініціювати вступ України до «Євримаж». Повноправним членом фонду Україна стала у січні 2020р.

Спочатку було підтримано чотири проекти: «Бачення метелика» Максима Наконечного (150 тис. євро), «Носоріг» Олега Сенцова (270 тис. євро), «Тривала втеча» Андреа Маньяні (180 тис. євро) та «Редакція» Романа Бондарчука (140 тис. євро). «Євримаж» розглядає проекти, які вже мають визначене коло копродюсерів і підтвержене фінансування, що фактично гарантує високу якість проектів. Підтримка фонду має не лише фінансовий, але й репутаційний характер. Тож цілком закономірно, що профінансовані фондом автори отримали можливість представити свої фільми в програмах міжнародних кінофестивалів класу «А»: «Бачення метелика» (2022) – у програмі «Особливий погляд» Каннського МКФ, «Носоріг» – у «Горизонтах» Венеційського МКФ (2021), світова прем'єра «Редакції» відбудеться на Берлінському міжнародному кінофестивалі в лютому 2024 у секції «Форум». Очільниця секції Барбара Вурм у своїй оцінці фільму Бондарчука підкреслила, що вражена «його дотепністю, глибиною, його гумором та трагедією».

Продюсер фільмів «Додому» Нарімана Алієва, «Дике поле» Ярослава Лодигіна і «Атлантида» Валентина Васяновича Володимир Яценко, який

очолював українське представництво в «Євримажі» у 2020-2022, а з початком повномасштабної війни перебуває у лавах ЗСУ, переконаний, що фонд у своїх пріоритетах балансує на тонкій межі, яка пролягає між комерційним і авторським кіно, віддає перевагу задумам, реалізація яких можлива тільки за підтримки «Євримажу».

Продюсерка двох з названих проєктів – «Бачення метелика» і «Редакції» – Дарія Бассель наголошує, що особливу увагу слід приділяти фінансовому планові, бо його у фонді вивчають дуже ретельно. У процесі реалізації проєкту відхилення від затвердженого бюджету можливі лише в межах 10%. «Євримаж» також обережно ставиться до наявності у бюджеті коштів від приватних інвесторів, і були випадки, коли українські проєкти з елементами приватного фінансування отримували відмову в підтримці фонду.

Через широкомасштабне російське вторгнення у 2022р. Правління «Євримажу» запровадило ряд спеціальних заходів для підтримки української кіноіндустрії. Було змінено умови фінансування для українських кінематографістів і дозволено подання проєктів навіть за відсутності державних коштів від України – завдяки використанню статусу «ненаціонального копродюсера». З метою підтримки кіноіндустрії України було надано дві спеціальні нагороди за розвиток копродукції проєктам: «Цвіт вишні» режисера Марисі Нікітюк і продюсера Ігоря Савиченка; «Воїн» режисера Марії Кондакової і продюсера Валерії Сочивець. Профінансовано витрати на просування двох повнометражних документальних проєктів: «Залізна сотня» режисера Юлії Гонтарук та виробництва кінооб'єднання Вавилон 13 і «Між горами і небом» режисера Дмитра Грешка та виробництва студії Ап Юей Студіо та застосовано низку інших форматів фінансової підтримки кінематографістів України. Нарешті призом «Євримажу» за копродукцію на церемонії вручення премій Європейської кіноакадемії 2022 року було нагороджено українську продюсерську спільноту.

Напрацьований «Євримажем» у 2022р. досвід взаємодії з Українським інститутом було покладено в основу їхньої спільної програми системної підтримки міжнародної промоції українського кіно proMOTION, покликаної збільшити присутність українського кіно на міжнародному ринку та його впізнаваність у закордонному інформаційному просторі. У 2023р. було відібрано 7 кінопроєктів, що отримали до 8000 євро для просування фільму за кордоном: «Ми не згаснемо» (реж. Аліса Коваленко, прод. Валерій Калмиков, Яна Калмикова, Олексій Кобелєв), «Ля Палісіада» (реж. Філіп Сотниченко, прод. Валерія Сочивець, Олександр Чубко, Галина Криворчук), «Назавжди-назавжди» (реж. Анна Бурячкова, прод. Наталія Лібет, Віталій Шереметьєв, Олексій Згоник, Люба Кнорозок, копрод. Рінск'є Раап, Райнер Селен), «Деміург» (реж. і прод. Ольга Семак), «Редакція» (реж. Роман Бондарчук, прод. Дарія Бассель, Дар'я Аверченко, Таня Георгієва-

Вальдхауер), «Фрагменти льоду» (реж. марія Стоянова, прод. Аліна Горлова, Максим Наконечний), «Фото на пам'ять» (реж. Ольга Черних, прод. Регіна Мар'яновська-Давідзон, Олексій Гладушевський, Лоранс Уберсфельд, Флавія Ортвіг). Співпраця «Євроімажу» з Українським інститутом продовжиться у 2024р.

ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ІМЕРСИВНОГО АУДІО В КІНОМИСТЕЦТВІ

НОСЕНКО Олексій

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Стрімкий розвиток звукових технологій від появи звукозапису до сьогодення пройшов етапи від моно, стерео до оточуючого звуку (англ. SurroundSound). Слуховий досвід споживачів аудіо вдосконалюється і прагне до ще більшої натуральності, природності та отримання ще яскравіших вражень. Технічне покращення звукових технологій історично завжди йшло поряд із мистецтвом: кінематографією, театром, пісенною творчістю, виставками і т.д.

Наступним етапом розвитку звукових технологій, як наслідок особливостей звукового сприйняття, стала імерсивність та імерсивне аудіо зокрема, яке останні роки впевнено реалізується в різних видах мистецтв у світі.

Імерсивне аудіо є новим багатовимірним підходом до реалізації аудіо з метою занурення слухачів у розширений звуковий простір, що виходить за рамки традиційного об'ємного звуку.

Як зазначають О. Бенюк, К. Кириленко, О. Кундеревич, слово «immersive» в англomовній літературі вживається переважно як частина словосполучень, в яких виступає прикметником та розкриває семантичні значення: 1) «toimmerseyourselfinsomething» — занурюватися у щось; 2) «toimmerseoneself» чи «tobeimmersed» — втягувати себе в якусь дію, бути втягнутим у дію; 3) «immersiveexperience» — імерсивний досвід, тобто досвід, який людина отримує залученням в якусь дію (CambridgeUniversityPress, n.d.). Якщо під «імерсією» розуміють власне стан занурення, то термін «імерсивний» розкриває процес залучення всіх почуттів і формування особливих вражень від сприйняття. [2, с. 176]

Імерсивне аудіо є технологією для генерації вражень і занурення слухачів у звуковий простір з усіх боків. Це може породжувати ефекти присутності в іншому місці або уявного оточення звуковими об'єктами.

Експериментиз продукування імерсивного аудіо почалися в середині ХХ століття, коли з'явилися перші стереофонічні технології та звукове обладнання для відтворення цих технологій. На початку 1930-х років Алан Блумлайн вперше представив систему з двома каналами звуку, що дозволяла демонструвати слухачам просторові ефекти. У 1960-х роках були зроблені значні кроки вперед у бінауральному звукозаписі, коли фахівці звукозапису почали використовувати спеціальні мікрофони для тривимірної фіксації звуку для подальшого просторового відтворення.

У 1970-х роках технологія імерсивного аудіо почала застосовуватися в кінематографі. DolbyStereo та DolbySurround стали популярними системами звукового забезпечення в кінотеатрах, що дозволяли посилювати просторовий звуковий ефект навколо глядачів. З розвитком цифрових технологій імерсивне аудіо стало ще більш доступним і поширеним. Dolby впровадив технологію DolbyDigital та DolbyAtmos, а DTS представила систему DTS:X. Ці технології дозволяють формувати тривимірний звук, який може репродукувати звучання із заданою траєкторією в просторі навколо слухача.

З розвитком віртуальної реальності імерсивне аудіо стало ще більш розвиненим. Тепер звук може адаптуватися до рухів та дій користувача, що додає реалістичності до враження присутності у віртуальному світі. Технології 360° Audio, аналізуючи рухи слухача, дозволяють звуковим об'єктам рухатися в звуковому просторі навколо відповідно до рухів.

Імерсивне аудіо використовується в різних галузях, таких як кіноіндустрія, театри, музика, відеоігри, віртуальна реальність, архітектурний дизайн, мистецькі інсталяції, мистецька освіта, імерсивні тематичні парки та інші сфери, де важливо посилити ефект присутності та занурення в певне середовище.

Імерсивне аудіо активно досліджується у звукових технологіях і кіномистецтві. Численні науковці та компанії займаються аналізом, розвитком і вдосконаленням цієї технології в кіномистецтві в тому числі:

- **Dolby Laboratories:** Dolby була однією з перших компаній, яка почала досліджувати і розвивати технології імерсивного аудіо. Вони впровадили такі стандарти, як Dolby Surround, Dolby Digital та Dolby Atmos, які стали основою для створення тривимірного звуку в кінотеатрах, відеоіграх та домашніх системах звуку.

- **DTS (Digital Theater Systems):** DTS також внесла значний внесок у розвиток імерсивного аудіо. Компанія представила систему DTS:X, яка дозволяє створювати тривимірний звук із здатністю рухатися в просторі навколо слухача.

- **Akamai Technologies:** Компанія Akamai досліджує і впроваджує інтерактивні аудіо технології, зокрема для стрімінгових послуг і віртуальної реальності.

- **Google Research і Facebook Reality Labs:** Ці дослідницькі групи фокусуються на розвитку звукових технологій для віртуальної та розширеної реальності, що дозволяють створювати імерсивний звук для віртуальних світів та доповненої реальності.

- **Університети та дослідницькі лабораторії:** Багато університетів і дослідницьких лабораторій також присвячують час і зусилля вивченню інноваційних звукових технологій, включаючи імерсивне аудіо. Вони проводять дослідження у галузі психоакустики, алгоритмів обробки сигналів та віртуальних звукових інтерфейсів.

– У 2019 році Академія звукозапису змінила категорію «Об'ємне аудіо» в щорічній премії «Греммі» на категорію «імерсивне аудіо».

Технології імерсивного аудіо в кіномистецтві України також рухаються паралельно зі світовими трендами. Наприклад, у Києві функціонує студія CinemaSoundproduction, яка здатна міксувати в DolbyAtmos. Український мультфільм «Мавка. Лісова пісня» вийшов у широкий кінотеатральний прокат у Німеччині, Швейцарії, Австрії та інших країнах у форматі DolbyAtmos.

В Україні доступне звукове обладнання брендів Sennheiser і Klang для побутового та професійного застосування. Акустичні системи, виготовлені в Білій Церкві, стають частиною технічного оснащення кінотеатрів із імерсивним аудіо у світі.

Висновки. Імерсивне аудіо впевнено застосовується в світовому кіномистецтві на етапах ідей та концепцій, звукозапису та відтворення. Тобто імерсивне аудіо у світовому кінематографі має широкий попит та застосування, а українські аудіовиробники також залучають засоби імерсивного аудіо на всіх етапах кіновиробництва. Нова технологія, імерсивне аудіо, є наступним етапом розвитку аудіо в кінематографі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинець В. О. Віртуальна реальність в соціокультурному просторі сучасності. *Культура України*. 2016. Вип. 52. С. 120–128.

2. Кундеревич О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». 2021. Вип. 45. С. 174–182.

3. Романюк М. І. Технічне забезпечення кінотеатрів та інформаційно-розважальних заходів: конспект лекцій. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2018. 155 с.

4. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*. 2021. С. 23–40.

ЩО ПОТРІБНО, АБИ РОБИТИ РЕЗОНАНСНІ УКРАЇНСЬКІ ФІЛЬМИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

ПАЛЕНЧУК Анна
кінопродюсерка, сценаристка,
засновниця української кінокомпанії 435 ФІЛМС та канадської кінокомпанії
Be Brave FILMS

Українська кіноіндустрія, на жаль, все ще перебуває на етапі свого становлення. І якщо до повномасштабного вторгнення, успіхи українських фільмів закордоном викликали бажання сказати: це – «нова українська хвиля», то після лютого 2022 року можна констатувати, що ця хвиля трималась лише на постійній підтримці іноземних кінофестивалів та гравців світової індустрії. Але фокус престижних кіномайданчиків поступово змінюється з України на інші країни, що зазнали військової агресії з боку сусідів, і резонансні українські фільми випускати все доволі важче. Тому наведені нижче поради мають допомогти українським кіновиробникам випускати якісний контент, який має бути успішним серед різних аудиторій у різних країнах.

Але спершу пропоную визначити, що саме може означати термін «резонансний фільм».

Резонансний фільм - це фільм, який викликав інтерес в аудиторії, який вимірюється значними касовими зборами, якщо мова йде про кінотеатральні релізи. Чи фільм був представлений на низці престижних, відомих та важливих кінофестивалів (зазвичай це кінофестивалі класу А). Чи досяг успіху у міжнародній дистрибуції і є в бібліотеках стрімінг платформ та його придбали різні закордонні мовники. Важливим для резонансного, тобто успішного, фільму є номінації та перемоги на міжнародних преміях. Резонансний фільм, однозначно, має обговорюватись широким колом глядачів.

Знати свою аудиторію.

Обов'язково треба знати і вивчати свою аудиторію. Бажано це робити ще на етапі розробки проєкту, зрозуміти і дослідити, для кого саме ви робите ваш фільм, яким людям чи якій групі людей він може бути цікавим. Обізнаність у вашій аудиторії дасть змогу зрозуміти, де саме ваша аудиторія може дивитись ваш контент: на кінофестивалі, в кінотеатрі чи на телебаченні. На жаль, в українських реаліях знімальні групи працюють для умовних Канн, при цьому виробляють телевізійний контент.

Займатись просування свого фільму на етапі девелопменту.

Тут саме термін просування. Не «промоція», не «ПР», а просування, яке виражається у комплексі заходів, які покликані на те, щоб основні гравці

кіно спільноти чи навіть потенційна аудиторія дізнались про проєкт. Для цього дуже добре підходить участь проєкту фільму у пітчінгах, коли режисер та продюсер на міжнародних індустріальних заходах представляють його потенційним партнерам. Часто лише написано перший варіант сценарію і залучено перше фінансування. Аудиторія подібних заходів – це важливі гравці кіноіндустрії, які можуть визначити долю майбутнього проєкту. Наприклад це можуть бути представники фондів, телевізійних каналів, стрімінг платформ, сейлс агенти, чи відбірники кінофестивалів, які за проєктом починають слідкувати з самого початку і раді відкрити нові таланти. Згодом, якщо правильно підтримувати контакт, наприклад, з тим самим фестивалним відбірником, можна потрапити в програму бажаної події.

Знайти досвідченого сейл агента.

Досвідчений сейлс агент - це надійний партнер, який зацікавлений у просуванні і продажу фільму не менше, ніж кіновиробник. Сейлс агент, якщо він ще й займається фестивальною дистрибуцією, може сприяти світовій прем'єрі фільму на омріяному фестивалі. Сейлс агент може подавати фільм на численні премії і привернути увагу важливих колег до продукта.

Генерувати імпакт кампанію.

Вже давно фільми – це більше ніж аудіовізуальні продукти. Часто за кожним успішним фільмом є велика ідея, яка впливає на суспільство, трансформує його, робить кращим. Мета імпакт кампанії – змінити думку суспільства. Саме тому існують окремі імпакт фонди, в яких можна отримувати бюджет на фінансування імпакт кампаній, існує окрема спеціальність імпакт продюсер, що відповідає за впровадження і реалізацію імпакт кампанії. Часто фільми стають гучними, помітними, бо за кадром є велика ідея чи велика історія, яка вражає глядачів.

Вміти працювати із міжнародною пресою.

Міжнародна преса і публікації в авторитетних виданнях – це неодмінна складова резонансного фільму. За цей напрям зазвичай відповідають піар агенції, які співпрацюють із фільмейкерами. Супровід подібної агенції на фестивалі, організація публікацій, інтерв'ю та коментарів творчої групи можуть потребувати від 5000\$. Іноді за розміщення окремих публікацій треба проплачувати окремі тисячі доларів, особливо, коли фільм претендує на престижну кіно премію, таку як Оскар чи Золотий Глобус.

Вимагати підтримку держави.

На жаль, дістатись до кіноолімпі, тобто до дійсно престижних кінонагород, без підтримки держави просто неможливо. Так, для того, щоб гідно конкурувати з іншими фільмами на шляху до омріяного шорт - листа, треба витратити від 100000 для документального фільму, і значно більшу суму, якщо мова йде про ігровий фільм. Тому українська держава в особі Держкіно має створити всі необхідні механізми, щоби підтримка надавалась оперативно, адже участь фільма у таких преміях є складовою культурної

дипломатії нашої країни і просування важливих для нашого суспільства меседжів глобальній аудиторії.

Українські фільми про війну чи ті, які виготовлені під час війни, дуже часто є не лише фільмами. Це внесок українських фільмейкерів у війну у культурному секторі, оскільки подібні фільми слугують інформуванню міжнародної аудиторії про події в Україні і можуть змінити її думку на користь систематичної підтримки нашої держави. Саме тому, завдання кожного українського кінематографіста, наразі, намагатись випускати лише резонансні фільми, які емоційно зачіпають глядачів.

ЦИРК ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ ПОШУКІВ ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ

ПОГРЕБНЯК Галина

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені Народної артистки України Лариси Хоролець, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Як відомо, на розвиток циркового й екранного мистецтва потужно вплинули соціокультурні та політичні процеси, котрі змінили циркові традиції й сформуvalи образну специфіку кінематографа. У сучасних умовах цирк не полишає унікальної можливості використовувати засоби екранних мистецтв як в інформаційному плані, так і в художньо-естетичному. Нині правилом гарного тону є, приміром, екранне титроване інформування глядачів щодо режисера циркової постановки, назв тих чи тих номерів, учасників; анонсування нових шоу у вигляді тізерів; показу (зосібна допрем'єрного), фільмів, а ще одночасна демонстрація вистави на арені та екранах за допомогою веб-камер. Так, наприклад, у виставі Київського національного цирку «Цирк у стилі джаз», в якій оригінально інтерпретовано найвідоміші кінематографічні саундтреки (передовсім завдяки диригенту й аранжувальнику М. Резницькому, котрому за багато років вдалось вивести цирковий оркестр з рівня акомпануючої музики номера на щабель яскравого дійства) й сповненій численних алузій на кращі світові кіномюзикли й гангстерські стрічки, у фінальних титрах поштиво презентовано усіх фахівців, дотичних до блискучої постановки, – від автора сценарію, головного режисера до інспекторів манежу, асистентів номерів, почасти невидимих публіці представників різних задіяних служб.

Сьогодні циркове мистецтво все частіш постає на екрані, зокрема, у фільмах «Води слонам» та «Шоу Містико», збираючи своїх поціновувачів. У стрічці Ф. Лоуренса «Води слонам» кіноавтором оповідається історія молодого лікаря, котрий в силу трагічних обставин назавжди пов'язує з цирковим мистецтвом свою долю. Саме наявність циркової атрибутики до певної міри рятує таку собі нехитру оповідь, роблячи її займавою і романтично обставленою. Адаптуючи у названій мелодрамі циркову естетику до екранних умов, Ф. Лоуренс переслідує й успішно реалізує авторську мету знаходження синтезу у взаємодії кіно- і циркового мистецтв в єдиному гармонійному аудіовізуальному обшарі, що розширює аудиторію шанувальників цирку.

Розглядаючи циркову режисуру як синтетичний вид художньої діяльності, що включає багатоступеневу творчу систему, слухним уявляється проектування різних мистецьких складових і на екранну режисуру фільму «Води слонам», що відзначається, зокрема, певною

вправністю Ф.Лоуренса в творенні акторського ансамблю, який склали, зокрема, Р.Паттінсон, Р. Уізерспун, К.Вальц, П.Шнайдер, С. Андерсон.

Чи не найяскравішим у фільмі «Води слонам» виявився образ Августа Розенблютома у виконанні К. Вальца, володаря численних престижних нагород, котрому вдалось вибороти право вкотре майстерно підтверджувати свою екранну репутацію «чарівного лиходія». Показово, що попри захоплення щедрим талантом актора кіноспільнота невтомно лає його за повтори та експлуатацію одного образу, однак фіксують парадоксальну здатність блискучого майстра бути різноманітним навіть у своїх повтореннях. Ймовірно, саме чарівність, багатогранність та неоднозначність, ба, навіть божевілля, тирана Августа-Вальца триматиме до самого фіналу досить хитку конструкцію стрічки, де кіноавторами з певних причин була втрачена можливість розігрування багаточисельних ситуацій у цирку.

У соціальній драмі сценариста і режисера К. Дієгіса «Шоу Містико» цирк також виступає обшаром мистецьких пошуків екранної режисури. Презентуючи оповідь про трагічну долю циркової династії в доволі яскравій «обгортці» екранних засобів виразності, патріарх бразильського кінематографа, здається намагався пірнути у світ не стільки циркових, скільки суто особистих мрій, якщо не сказати б марень, сміливо доповнюючи світову кіноколекцію (в яку значний внесок було здійснено визначними кіноавторами Ф.Фелліні, І.Бергманом ін.) всіх мислимих і немислимих вульгарностей, пов'язаних з цирковим обшаром та його мешканцями. Роблячи передовсім ставку на циркову екранну естетику, К. Дієгіс, пропонує численні непередбачувані сюжетні ходи, насичуючи їх зворушливими оповідями й сценами.

Відчуваючи себе одночасно і учасником циркового дійства, і його фанатично відданим глядачем, К.Дієгіс навмисне пропонує розглядати у «Шоу Містико» фіксований екранними засобами цирк як метафору на суспільну модель, що органічно співіснує з іншими метафорами-моделями – «вар'єте», «театром», «телебаченням», проводячи героїв потаємними стежками (що пов'язують «кіно» – «театр» – «цирк»), синтезуючи їх ознаки і, втягуючи глядача в неповторну атмосферу, магічного й водночас такого, що відштовхує, циркового обшару.

Підсумовуючи наші міркування зазначимо, що аналіз фільмів «Води слонам» Ф.Лоуренса та «Шоу Містико» К.Дієгіса доводить: адаптація та інтерпретація режисерами циркового обшару в екранному просторі неминуче зазнає втрат, адже закони формування циркового обшару й аудіовізуального продукту не надто застосовні один до одного. Першопричину тому слід шукати у порушенні відчуття публікою, що, скажімо, знаходиться в кінотеатрі, винятковості манежного простору у реальній специфіці сприйняття хронотопу; відсутності живої активної комунікації виконавців із глядачами, що, зазвичай, стають свідками й учасниками творення циркового номеру «тут і тепер».

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ВИРОБНИЦТВІ: МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

СУПРУН-ЖИВОДРОВА Анастасія

аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології

Інституту мистецтвознавства, фольклористики

та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Окрім обговорення можливостей використання штучного інтелекту, в кіноіндустрії виникає багато занепокоєнь щодо ролі митців, етичного та правового регулювання використання технологій. У 2023 році на Канському міжнародному кінофестивалі відбувся перший великий захід, організований лондонською компанією CogX Festival, присвячений використанню штучного інтелекту в кіно – Cinema & AI, де обговорювались вже популярні технології у виробництві аудіовізуального продукту - реліпсинг, діпфейк, синтезування голосу, генерація обличчя, зістарення або омолодження тощо [3].

У сучасному українському аудіовізуальному виробництві можна також спостерігати інтерес та технічно вдалі спроби виробників у застосуванні названих технологій. Відділ досліджень та інновацій FILM.UA GROUP та інноваційна студія FILM.UA Design експериментують із застосуванням нейромережі у створенні контенту. Працюючи над тизером до документального фільму «Дивовижні світи Станіслава Лема», українська кінокомпанія застосовувала різні технології ШІ для створення сценарію, генерації зображень, музики та синтезування голосу [1].

На сьогодні застосування ШІ для аналізу біометрики обличчя задля створення діпфейків не є фантастичною вигадкою. Діпфейк (з англ. deepfake від deep learning «глибинне навчання» та fake «підробка») - методика синтезу зображення чи голосу, заснована на штучному інтелекті, яка створює фотореалістичні копії людей [2, с. 850]. Людське обличчя як провідник між особистісним та публічним простором, ідентифікатор людського в людині стає об'єктом досліджень амбівалентності цифрової ери. Тіло людини, особливо обличчя, завжди було фундаментальною основою для портретів в образотворчому мистецтві, фотографії, в кіномистецтві та на телебаченні. Проте відображення людського обличчя у творі мистецтва стає не фактом його існування, а образом, яке видозмінюється в залежності від творчого задуму. Аудіовізуальне мистецтво завжди використовувало трансформаційні можливості гриму: зістарення обличчя, його травматизації, зміни кольору очей; використання декоративних масок, спеціального освітлення та оптичного викривлення. Проте розвиток ШІ відкрив нові можливості для

рухомого зображення і спростило застосування відео ефектів, що дозволило зменшити витрати на пост-продакшн.

Застосування дідфейків може зменшити бюджет фільму; реалізувати історії, які потребують молодого чи старого вигляду персонажів без реальних змін в акторському складі; створювати складні та небезпечні сцени без ризику для фізичного здоров'я акторів. Попри переконливі переваги використання штучного інтелекту виникає багато занепокоєнь та питань з приводу моральної відповідальності. Технологія дозволяє «воскресити» померлого актора або реальну людину. З одного боку природа зафіксованого зображення, увічнила людське зображення ще 27 тисяч років тому у найдавнішому малюнку людського обличчя, знайденого у печері Вільонер у Франції. За допомогою мистецтва людство завжди прагнуло досягти безсмертя, якщо не фізичного тіла, то його відображення. Дідфейк наче й продовжує цю традиційну функцію мистецтва, проте замість фіксації образу починає керувати ним. У випадку використання оцифрованого образу померлого актора, всі дії, які робитиме образ актора у фільмі будуть відбуватися без згоди цієї людини, що порушує морально-етичні принципи гуманістичного суспільства. Використання дідфейків може підірвати довіру глядачів до того, що вони бачать на екрані, адже будь-яка людина може говорити будь-що.

Технологія дідфейку може стосуватися не тільки копіювання акторів та використання їх образів, а й часткової заміни компонентів образу, наприклад обличчя. В українському медіа просторі вже спостерігаються випадки із заміною обличчя та голосу одного з акторів серіалу. 27 березня 2023 року на телеканалі «СТБ» мав відбутися прем'єрний показ українського серіалу «Останній лист коханого», але через негативну реакцію професійної спільноти та громадськості показ скасували. Основна причина, яка спричинила шквал критики на адресу телеканалу, - використання дідфейк технології. Серіал знімали в Україні до початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну із залученням російських акторів. Одним з них був Прохор Дубравін, який наразі підтримує російську агресію. Задля уникнення додаткових витрат на перезнімання серіалу та його пост-продакшн телеканалом було ухвалено рішення замінити в кадрі обличчя російського актора на обличчя українського актора Дмитра Саранскова. Таким чином головну роль у серіалі грала не реальна людина, а нова цифрова особа, зібрана з частин тіла двох різних людей.

Засновники бельгійської компанії «Metaphysic» також активно використовують нейронні мережі для створення копій образів акторів, спортсменів, артистів, використовуючи ефекти омолодження, зістарення або створення дідфейк відео, як сталося з популярним роликом з Томом Крузом. Metaphysic отримала права на використання його образу, генерації голосу, зображень, заміни обличчя, проте, використовуючи цю технологію ШІ,

компанія попереджує про це глядачів, що, на нашу думку, є необхідною умовою.

Технологія «реліпсінгу» (з англ. re – перероблення; lips – губи; synch - синхронізація) дає змогу переговорити акторам фрази, які необхідно виправити, без витрат на перезнімання, залучення акторів та знімальної групи [5 с. 310]. ШІ проаналізує міміку обличчя та замінить або видалить необхідні слова. Сервіс «Flawless» є одним з найефективніших у використанні технології реліпсінгу, що обіцяє забезпечити зменшення бюджету на виробництво аудіовізуального контенту, створення іншомовних версій фільму, де всі актори самі говорять потрібною мовою [4]. Проте з великою вірогідністю технологія реліпсінгу може сприяти зникненню професії актора дубляжу, адже у найближчому майбутньому синтезування справжнього голосу актора та реліпсінг його обличчя зможе змусити акторів говорити всіма мовами світу.

ШІ може використовуватись і для формування рекламних інтеграцій у вигляді продакт-плейсменту, коли рекламований продукт може з'являтися вже після зйомок фільму. Це може бути імплементація об'єктів на тіло акторів (одяг, аксесуари), етикеток на товари, написи на фонові об'єкти тощо. Написання саундтреків, сценаріїв, розробка сторібордів та інших підготовчих документів, створення постерів та інші процеси може виконувати нейромережа. Проте якість виконаної роботи та її релевантність до запиту залишається відкритою для вдосконалень. Потенційний вплив ШІ на зменшення робочих місць у галузі призвів до занепокоєнь та критичних обговорень серед професійної спільноти. Масштабний страйк Гільдії сценаристів в Голівуді підняв важливу проблему контролю за використанням ШІ, а саме – заборони на тренування нейромережі на роботах сценаристів [1].

Морально-етичний аспект використання штучного інтелекту в аудіовізуальному мистецтві спирається на зміну ролі митців та людини загалом у створенні аудіовізуального продукту. Активне впровадження ШІ може призвести до залежності від технології та втрати робочих місць для фахівців сфери аудіовізуального виробництва. ШІ може використовуватись для створення маніпулятивних впливів на аудиторію шляхом зміни змісту у творі мистецтва. Як це впливає на свободу думки та переконань? Хто несе відповідальність за створення та використання ШІ в аудіовізуальних творах? Як забезпечити, щоб ця технологія не використовувалася для негативних або шкідливих цілей? З розвитком технологій ШІ виникає все більше запитань. Стає очевидним, що галузь аудіовізуального мистецтва потребує правового регулювання у використанні штучного інтелекту у відео зображенні, яке повинно спиратись на морально-етичні принципи.

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Малкова О. Діпфейки, синтез голосу та реліпсінг: як Україна впроваджує тренди ШІ у кіноіндустрії, та чого побоюється Голлівуд [Електронний ресурс] / Олена Малкова // Мембрана медіа. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://ua.membrana.media/news/dipfeyki-sintez-golosu-ta-relipsing-yak-ukrayina-vprovadzhuie-trendi-shi-u-kinoindustriyi-ta-chogo-poboyuyutsya-u-gollivudi>.
2. Bode L. The Digital Face and Deepfakes on Screen / L. Bode, D. Lees, D. Golding. // Convergence. – 2021. – №27. – С. 849–854.
3. Cinema & AI [Електронний ресурс] // CogX. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.cogxfestival.com/cannes-2023>.
4. FlawlessAI. AI Power Tools [Електронний ресурс] / FlawlessAI. – 2022. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.flawlessai.com/tools>.
5. Kirchengast T. Deepfakes and image manipulation: criminalisation and control / T. Kirchengast. // Information & Communications Technology Law. – 2020. – №29. – С. 308–323.

ВІЙНА ТА КІНЕМАТОГРАФ: ВПЛИВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ НА ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС

СУШКО Павло

аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Кіно – це не лише вид мистецтва або розважальний продукт, але й засіб фіксації та свідчення історичних подій. У даному контексті фільми про війну є особливим джерелом інформації про минуле, що допомагає сучасникам зрозуміти та оцінити історичні події. Водночас війна має значний вплив на кінематографію, світовий кінематограф та творчу сферу, оскільки вона створює нові реалії та викликає потребу відтворити і осмислити події, які відбуваються на полі бою. Виходячи з цього, російсько-українська війна, яка триває з 2014 року (широкомасштабна фаза – з 24 лютого 2022 року), не могла пройти повз уваги кіномитців.

Для українського кінематографу війна стала однією з головних тем, яка відображається у фільмах через формування образів та символів українського кіно. Фільми про війну створюють нових героїв та антагоністів, які впливають на сприйняття глядачами та формують їхні уявлення про героїзм, жертвовність та патріотизм.

На сьогодні в Україні війна стала своєрідним стимулом (хоча й з негативною конотацією) для створення нових стрічок, що розповідають про героїзм українських військових та цивільних, про важкі випробування, які вони пережили. Це пов'язано з кількома причинами.

По-перше, російсько-українська війна стала джерелом натхнення для багатьох кінематографістів. Фільми, які висвітлюють цю трагедію, надали можливість висловитися безпосереднім учасникам війни та стали платформою для обговорення актуальних соціокультурних питань. Такі твори, як «Кіборги» (2017) та «Мирний-21» (2023) режисера Ахтема Сеїтаблаєва, «Погані дороги» (2020) Наталки Ворожбит, «Снайпер. Білий ворон» (2022) Мар'яни Бушан та інші не лише відображають реальність війни, але й піднімають важливі питання про людську природу, моральність та співчуття.

По-друге, російсько-українська війна спричинила зміни у фінансуванні кіноіндустрії в Україні. Відповідно до статті 5 Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» від 23.03.2017 № 1977-VIII держава надає підтримку кінофільмам, які розкривають внутрішньополітичні та соціальні проблеми пов'язані з війною, в цілому «забезпечує та стимулює виробництво (створення), розповсюдження, популяризацію та демонстрування національних фільмів у кіно-, відеомережах, на телебаченні,

у мережі Інтернет тощо» [1]. Кошти для цього виділяються через пітчінги Держкіно. У 2023 році фінансування Держкіно становило 136 млн гривень, у 2022 – 62 млн гривень, у 2021 році – 638 млн гривень, у 2020 – 468 млн гривень. У проекті державного бюджету на 2024 рік закладена рекордна сума 589 млн грн (за останні п'ять років) – на державну підтримку кінематографії [2]. Втім, врахуємо що до документа ще можуть вносити зміни (зокрема, минулого року частину коштів, які були виділені на кінематограф, спрямували на оборону).

Водночас державне фінансування через повномасштабне військове вторгнення скоротилось і за рік-другий може виникнути брак українських ігрових фільмів. Разом з тим, активно розвивається вітчизняне документальне кіно, яке регулярно перемагає та отримує нагороди на міжнародних кінофестивалях. Крім того, українські кінематографісти активно шукають та залучають підтримку від іноземних колег, фондів та організацій. Що стосується фінансування культурно-мистецьких проєктів від Українського культурного фонду, то у 2023 році на аудіовізуальне мистецтво було виділено 152 мільйони гривень (у тому числі на питання, пов'язані з розвитком продюсування, оскільки останнє в умовах війни безпосередньо впливає на формування національної ідентичності через створення фільмів, які акцентують увагу на особливостях та цінностях української нації).

По-третє, війна призвела до змін у змісті та структурі фільмів. Велика кількість стрічок розповідають про події війни з різних точок зору – від воїнів на передовій до звичайних мешканців, які опинилися у важкій ситуації. Це дозволило створити більш глибокий та об'єктивний погляд на події, які розвиваються на території України (наприклад, фільм Атлантида (2019) Валентина Васяновича). У цій ситуації важливо створювати сценарії, які точно відображатимуть події та емоції, пов'язані з війною. Продюсери повинні працювати зі сценаристами, які мають глибоке розуміння ситуації. Це важливо й для того, аби уникнути надмірної (однак обґрунтованої) критики, як це відбулось із фільмом «Юрик» (2023) Олександра Тіменка [3].

По-четверте, вплив війни на кінематограф також стосується міжнародного співробітництва та фестивалів. Українські митці розповідають правду про війну на різноманітних міжнародних майданчиках. Українські фільми відзначають численними нагородами на міжнародних кінофестивалях, які привертають увагу глядачів у всьому світі. Наприклад, «Степне» (2020) Ірини Цілик виборов першість за найкращу режисуру документального кіно в США на фестивалі Sundance, а «Погані дороги» (2020) Наталки Ворожбит у 2020 році відзначили премією на Венеціанському кінофестивалі. Короткометражний фільм «Це побачення» (2023) Надії Парфан отримав особливу відзнаку Міжнародного Жюрі на Міжнародному кінофестивалі Берліналле [4] тощо. Це свідчить про те, наскільки важливою є роль кіно у піднятті важливих питань, які мають

глобальне значення та дозволяють донести до міжнародної спільноти правду про російсько-українську війну.

Також варто зазначити, що російсько-українська війна відіграла значну роль у формуванні сучасного кінематографу та його відношення до соціальних і, частково, політичних питань.

Отже, творчий процес продюсерів під час повномасштабного військового вторгнення є складним та водночас відповідальним, що вимагає глибокого розуміння теми війни та відчуття своєї місії перед аудиторією. Продюсери повинні бути винахідливими у пошуку нових підходів, створенні аутентичних образів та відтворенні емоцій та настроїв, пов'язаних з війною, оскільки творчий процес впливає на культурну спадщину та сприяє підвищенню рівня громадянської свідомості глядачів.

ДЖЕРЕЛА

1. [Про державну підтримку кінематографії в Україні](#) : Закон України від 23.03.2017 № 1977-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text>
2. Проект Закону про Державний бюджет України на 2024 рік. 10000 від 15.09.2023. URL: <https://itd.rada.gov.ua/billInfo/Bills/Card/42796>
3. Через обурення глядачів фільм «Юрик» перезнімуть без згадок про Маріуполь. Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3757944-cerez-oburennja-gladaciv-film-urik-pereznimut-bez-zgadok-pro-mariupol.html>
4. Український фільм-призер Берлінале «Це побачення» вийшов онлайн. Нове українське кіно. Незалежний проект про сучасне українське кіно. URL: <https://www.cinema.in.ua/film-tse-pobachennia-onlain/>

ДОСВІД ВИРОБНИЦТВА НЕІГРОВОГО І ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КІНО В УМОВАХ ВІЙНИ

Дмитро ТОМАШПОЛЬСЬКИЙ

старший викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва і виробництва ІЕМ
КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого,
заслужений діяч мистецтв України

Колись у підручниках про новітнє українське кіно обов'язково з'явиться розділ про цей найдраматичніший період, про те, як створювалися фільми у цей час, про те, хто їх створював. І насамперед там буде написано про творче об'єднання «Вавилон», яке було створено у 2014 році режисером та продюсером Володимиром Тихим під час Майдану. І коли власне почалася війна путінського режиму з нашою Батьківщиною.

Тоді молоді документалісти фільмували революційні події, ризикуючи власним життям. Було створено кілька десятків короткометражних фільмів. «Вавилон» послідовно створював фільми з 2014 року, створює їх і зараз під час повномасштабного вторгнення агресора у нашу країну. Власне Володимир Тихий став автором повнометражного фільму «День незалежності», який вийшов у прокат 24 серпня цього року, зовсім нещодавно.

Щойно був представлений веб-серіал «Війна-ненажера». У підручнику про новітнє українське кіно саме «Вавилону» мають бути присвячені перші сторінки.

Перший їх фільм називався «Сильніше, ніж зброя». Назва неймовірно точно відповідає темі нашої розмови. Саме так треба ставитися до створення кіно сьогодні. Як до зброї у інформаційній та культурній війні з злочинним російським режимом. яка без сумніву стане складовою частиною нашої перемоги.

Я розповім про власний досвід і про створення двох фільмів у цей період.

Почну з першого.

Вже на другий день після 24 лютого з'явилася потреби зафіксувати Київ у стані облоги, без пафосу розповісти про киян, які «тримали небо над Києвом». У пошуках головної діючої особи фільму, телефонуючи тим, хто залишився у місці, ми дізналися, що легенда українського кіно, Лариса Кадочникова знаходиться у Києві.

З цього дня ми почали знімати фільм, який згодом отримав назву «ЛАРИСА КАДОЧНИКОВА. ВІЙНА».

Без фінансування.

Без знімальної групи.

Я виконував обов'язки режисера, оператора, відповідав за звук та монтаж. Все робив сам. До речі, колись, відомі світові режисери мріяли про час, коли кіно стане тотально авторським. Незалежним від фінансування, інших людей тощо.

Що ж, цей час настав...

А ще цікавий виклик як знімати, коли знімати заборонено?

Навіть існує стаття і покарання у випадку порушення.

Одного разу мене таки затримали, коли я знімав вулиці Києва, десь на п'ятий день облоги міста. Це були не військові. А пильні громадяни. Взагалі це був неймовірний період життя, зовсім інші люди. Майже одна родина. Я ніколи це не забуду.

Власне, фільм розповів, як представники культури, мистецтва, науковці, поводити себе у ті часи. І чому таких людей неможливо перемогти. **НЕМОЖЛИВО.**

Події диктували сюжет фільму. І ми не знали фінал.

Починався фільм у театрі Лесі Українки, у якому нікого нема, зовсім нікого.

Актриса проходила безлюдними коридорами театру, виходила на темну сцену.

Ми чули її внутрішній монолог про те, що вона не може без театру, вистав, глядача.

А завершувався фільм на початку квітня, коли ворог був відкинутий від Києва, і театр Лесі Українки відкрився виставою за участі Лариси Кадочникової. Але відтепер театр більше не називається «театр руської драми».

До речі, вистава не почалася вчасно, тому що пролунала сирена. Глядачі ховалися у метро поряд, та чекали. Ніхто не пішов. Повна зала. Овація.

До речі, за рік Лариса Кадочникова зіграла цю виставу українською. І буде грати далі. Жодної вистави російською мовою у театрі імені Лесі Українки більше нема.

24 лютого, у річницю повномасштабного вторгнення росії в Україну, відбулася прем'єра фільму «Лариса Кадочникова. Війна». Цю подію підхопив своєрідний флешмоб: Краків (Польща) – 24.02. Гастінгс (Велика Британія) – 24.02. Єрусалим (Ізраїль) – 2 – 5.02. Афіни (Греція) – 28.02. Рига (Латвія) – 5.03. Незабаром до прем'єри приєднались міста з Португалії, Франції, Італії, Швейцарії, США, Японії, Канади.

Подорожуючи світом, надихнувся ідеєю зробити ще один фільм під час війни. Цього разу експериментальний.

17 українських акторів здійснили над собою досліди, які базуються на творах філософів – Платона, Геракліта, Епікура, Монтеня, Ламетрі, Макіавеллі, Бекона, Ніцше, Руссо, Дебора.

Спілкування акторів з режисером відбувалося дистанційно, у мережі інтернет. Актори отримали від режисера завдання із запропонованими обставинами чергового досліду за мотивом одного з філософів, та самі знімали його виконання на камери власних телефонів чи фотоапаратів. Потім надсилали матеріал режисеру для подальшого монтажу. Таким чином, актори стали співавторами цього фільму.

Знімальний період тривав у Києві, Львові, Одесі, Запоріжжі, Римі, Відні, Берліні, Варшаві, Кракові, Афінах, Брюсселі. Прем'єра фільму запланована у програмі фестивалю філософського кіно у Скоп'є.

Експериментальний фільм «Досліди» продовжує попередній експеримент – фільм «Простір» (2021), який було створено під час локдауну в умовах самоізоляції у 2020 році під час пандемії COVID-19.

«Простір/Space» відправився у фестивалне турне, демонструвався в Швеції, Австрії, Франції, Італії, Чехії, Норвегії, США, отримав приз за найкращий експериментальний фільм на Європейському кінофестивалі незалежного кіно. І головне – «Простір» придбали для показу такі відомі платформи, як AMAZON та GOOGL PLAY.

В умовах війни, коли в Україні кіно не фінансується, у акторів це єдина можливість. Завдяки технології самозйомки, актори мають можливість зберегти свою творчість та реалізувати власні ідеї, не залежачи від зовнішньої допомоги. Що надає їм змогу творити вільно, без зовнішнього впливу, працювати за фахом, підтримувати професійну форму та розвивати свою майстерність. Сьогодні вже можна сказати про створення хвилі експериментального кіно. Молоді продюсери, режисери, оператори не чекають від держави чи ще від когось фінансування індустрії, самі створюють технології, за якими продукують «безбюджетне кіно».

Наразі виникає потреба в об'єднанні таких діячів та створення Лабораторії експериментального кіно. Можливо, навіть виникає потреба створення такої спеціалізації у нашому Інституті екранних мистецтв, яка об'єднає декілька професій в одній, коли виникне новий формат творця аудіовізуального контенту – продюсера, сценариста, режисера, оператора, звукорежисера, монтажера – у одній особі. З'являться чимало авторських творів у різноманітних форматах, яких ще не було до цього.

До речі, у світі існують десятки міжнародних кінофестивалів, на яких демонструється саме експериментального кіно. Україна має посісти у цих кейсах гідне місце.

Неймовірний розвиток цифрових технологій надає можливість молодим творцям вже сьогодні почати таку роботу. Неминуче реформування галузі кіноіндустрії не повинно застати зненацька покоління, що невдовзі увійде у кіновиробництво. Один із шляхів подолання фінансової кризи у сучасному українському кіновиробництві – створення хвилі експериментального кіно.

До речі, це не тільки створить робочі місця, але й зробить вагомий внесок у розвиток кіномови.

Український фільм «Простір/Space» здобув нагороду на Європейському фестивалі незалежного кіно (Europe Independent Movie Festival). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3358739-ukrainskij-film-pro-kontakt-z-nlo-v-umovah-karantinu2020-nagorodili-v-evropi.html>

Потім - нагороду за найкращу драму на міжнародному кінофестивалі у Відні.

https://www.cinema.in.ua/prostir-space-u-vidni/?fbclid=IwAR36sH-vmx0SGruV-wkqyqzaRY3LkyVtncR_RmH12VBEhitlaWSWH_AtCzs

Про фільм написано декілька рецензій європейськими критиками. Наприклад, рецензія відомого британського кінокритика.

<https://projectedfigures.com/2021/08/17/space-prostir-2021/?fbclid=IwAR10X3o36hpmC-rWQCylzrBAXQtGTZfts6hqgBTwmMfrTiI9RX8kYNEI6zY>

СУЧАСНА ПРАКТИКА ПАРОДІЇ У ВІДЕОВІЗУАЛЬНОМУ МЕДІАТЕКСТІ YOUTUBE

УЛАНОВСЬКИЙ Дмитро

аспірант КНУТКиТ, спеціальність «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Пародія настільки поширена в культурі, що її описують як центральний компонент мови Інтернету. Накопичено цінну інформацію про пародії як артефакти, однак мало відомо про їхніх творців. Спираючись на соціологію культури та філософський аспект комічного можна говорити про дослідження пародії на музичні відео YouTube, що є сучасним полем культурного виробництва. Динаміка та популярність жанру пояснюються гібридними якостями платформи, які заохочують різноманітне використання пародії, а також підвищення соціальної значущості комічного як феномену під час повномасштабного вторгнення росії 2022 року.

Якщо музичне відео панувало на поп-культурній сцені 1980-х і 1990-х років, то пародія на музичне відео з того часу стала формальним способом вираження та маркером успіху музичного відео. Фактично, пародії на музичні відео настільки поширені на YouTube, що, згідно з галузевими звітами, вони приносять у сукупності більше доходу, ніж оригінальний матеріал, який вони відтворюють (за даними IFBI Digital Music report, 2014) [4].

Пародії на музичні відео є одним із визначних жанрів у ширшій примусовості вебкультури висміювати все, що можливо. Незважаючи на накопичення інформації про зміст інтернет-пародій, мотивація, досвід і перспективи виробників пародій відсутні в дебатах про соціальну цінність пародії. Спираючись на загальну природу комічного ми прагнемо концептуалізувати в нашому дослідженні розуміння пародії на музичні відео на YouTube та особливості його медіатексту.

Використання елементів комічного реалізує функцію публіцистичного медіатексту, що впливає, підвищує конкурентоспроможність і життєздатність видання на медіаринку. Елементи комічного активно використовуються в сучасних медіатекстах у таких видах, як сарказм, іронія та гумор, і реалізуються в різноманітних мовних прийомах з використанням всього арсеналу експресивно-виразних засобів. Дослідження феномену комічного та його засобів впливу базується на аналізі відео та аудіоконтенту онлайн-платформ.

Як зазначає інститут масової інформації: «Шість зі ста ютуб-каналів — це гумористичні канали, на які креативні команди або бізнес завантажують свій контент: «Чоткий Паца» (4.59М), ЮМОР ICTV (4.32М), «Студія Квартал 95» (3.99М), «Дизель Студіо» (3.42М), nnotochka (3.42М) та X2DED (2.86М),

останній не оновлюється, однак аудиторія все ще залучена до переглядів, тому монетизація досі працює».

За грецьким словом «пародія» буквально означає додаток (para) та пісня (oide) [3]. Етимологія жанру свідчить про довгу історію пародійної музики і вказує на двозначне ставлення цього жанру як до нового тексту, так і до віддзеркалення оригіналу [6]. Хоча пародія завжди була популярною в мистецтві та медіа, протягом останніх двох десятиліть її присутність вибухнула в Інтернеті. Цифрові платформи переповнені вітаннями, мемами, реміксами та пародіями. Цитування та міжтекстовість стали настільки загальними в цифровому сленгу, що їх часто описують як центральний стовп культурної логіки Інтернету (наприклад, Дженкінс, Форд і Грін, 2013; Мільнер, 2013; Шифман, 2013) [6;7;10].

Поширеність пародій акцентує два різні, але взаємопов'язані дискусії щодо ролі цього жанру в більших соціальних і економічних структурах. Культурні підходи, зацікавлені в можливості внеску користувачем створеного контенту (далі — UGC), висувають питання, чи сучасна пародія виражає критичний коментар або індульгентну гроші. Юридичні підходи ставлять під сумнів те, чи є широке використання захищених авторськими правами матеріалів на комерційно орієнтованих платформах достатньо трансформативним для захисту за доктриною справедливого використання в законодавстві України. Ми прагнемо розглянути, як відеоролики на YouTube, які їхні творці самі позначають як «пародію», змінюють значеннєві структури посилань на оригінальні тексти.

Однак проблема використання системи прийомів та засобів, що застосовуються виключно з метою створення комічного ефекту, залишається відкритою у відеопродукті зокрема.

Марія Томак, у своїй статті «Чи не бракує на українському телебаченні оригінальних форм життя», підкреслює важливість оригінальності та яскравості об'єктів для пародіювання [14]. Пародія передбачає сатиричність, розвінчання, компромат, дискредитацію та комічність. Однак, для успішної пародії, об'єкти повинні бути настільки видимими та оригінальними, щоб глядачі без зусиль розпізнали їх під комічними нашаруваннями. Пародія є важливим інструментом для визначення наявності оригінальних «форм життя» в літературі та на телебаченні. Також, літературні енциклопедії стверджують, що з'явлення пародії може свідчити про виродження літератури. Аналогічно, цей принцип можна застосовувати й до телебачення.

Оглянувши історію та особливості пародії, а також розглянувши роботи, присвячені цьому жанру, можна прийти до висновку, що пародію як жанр активно вивчають і досліджують. Засоби та прийоми пародії застосовуються в різних сферах, включаючи телебачення, але цей аспект ще потребує більше уваги та досліджень. Більшість літературознавців більше цікавляться грою слів та функціями прийомів пародії в літературних творах, ніж у телевізійних текстах. Українські науковці, такі як Наталія Віннікова,

Тетяна Мельнікова та Віктор Кисіль, провели дослідження пародії в мовознавстві, у той час як Тетяна Динниченко, Ольга Сисоєва та Денис Чик зацікавилися цим жанром у літературознавстві.

Загалом, пародія — це мистецтво гри, яке вимагає вміння і таланту. Якщо пародист дослідно вивчить свого об'єкта та вміло втілить його в пародії, то всі функції пародії будуть успішно виконані. Такі шоу та програми стануть прикладом і відображенням пародії у світі телебачення, надихаючи та розважаючи глядачів [13, с.102].

Комічне, що передбачає порушення норми, яке виходить за межі очікуваних її порушень, перестає бути комічним, і наявна за такого порушення норми відсутність комізму не дозволяє говорити про мовну гру.

Поєднання медіа участі з пародійним повідомленням потенційно створює потужну сферу культурного опору. Проте революційність пародії не гарантована. Джеймсон стверджував, що постмодерна пародія була позбавлена своєї критичної сутності та використовується для спонукання до некритичного задоволення, яке походить від простого визнання посилянь, які в ній описуються [5].

Часто YouTube обговорюється через розрізнення між двома логіками культурного виробництва, які сприяють його складній культурній структурі: «професійним» (тобто традиційними ЗМІ) та «аматорським» (тобто незалежними особами). Музичні кліпи нібито ілюструють цю динаміку. Демонструючи професійно-комерційне використання, корпоративні музичні лейбли завантажують музичні відео на YouTube, щоби просувати своїх виконавців. Це закладає основу для народної творчості YouTube: окремі аматори, які створюють власні версії відшліфованого музичного відео. Але також це стало й ґрунтом для розвитку окремих програм пародійної направленості, як наприклад, «Чоткий паца» чи «Сільрада» тощо. Вони еволюціонували від аматорів до брендів YouTube, які мають повноцінні виробничі групи.

В українському просторі все ще залишається поле для дослідження комічного, пародії як музичної, так і гостро-соціальної чи політичної. Так популярний проєкт «Чоткий Паца» став відомим завдяки своїм пародіям на популярні музичні кліпи, які створюються з великою дозою гумору та інтелектуальної гостроти. Основна ідея цих пародій полягає в тому, щоб гумористично відтворити оригінальний кліп, одночасно коментуючи або критикуючи певні аспекти сучасної поп-культури та музичного відео.

Пародії Чоткого Паца на музичні кліпи можуть включати в себе іронічні коментарі та гострі образи, які створюють контекст для гумористичних сюжетів. Через ці пародії, він часто висловлює своє власне ставлення до сучасних музичних трендів, соціокультурних явищ та масової культури загалом.

Ці пародії отримали велику популярність на YouTube і здобули шанувальників серед широкої аудиторії. З початком повномасштабного

вторгнення, наприклад, за останні півроку були випущені кліпи, що накладаються на актуальні інфоприводи: блекаути, пропаганда, постачання зброї тощо [2;11;12]. У відео використовуються наступні засоби висміювання пропаганди противника:

1. Викриття негативних рис: це означає підкреслення та коментування недоліків, недосконалостей або негативних аспектів об'єкта пародії.

2. Гіперболізація: цей прийом використовується для перебільшення як позитивних, так і негативних рис об'єкта, щоб створити комічний ефект та зробити його більш помітним (путін в образі зомбі, наприклад).

3. Ефект впізнаваності: пародія часто базується на об'єктах або явищах, які вже відомі аудиторії та легко впізнавані.

4. Привернення уваги: це основна мета пародії — викликати інтерес та зробити об'єкт смішним чи цікавим для глядачів.

5. Зіставлення протилежних понять: пародія може використовувати цей прийом для створення контрасту та гумору, показуючи суперечливість в об'єкті.

6. Критичне бачення: пародія містить критику або сарказм щодо об'єкта, розглядаючи його з гострою критичністю.

З вибухом інтертекстуальності в Інтернеті напруга між пародією як критикою та пастишем як таким собі «цитуюнням» твору була пов'язана з дебатами про те, до якої міри культура участі та користувачький контент є сферою культурного опору [6].

Незалежно від того, чи виконують творці контенту критичну чи ігрову роль, структура культури участі часто відзначає роль, яку платформи UGC надають виробникам контенту-любителям.

Однак культура участі також привносить більш важкий, залякуючий і потенційно позбавляє сили. Медіапародіювання та інші форми посилення зазвичай включають використання та розповсюдження захищеної авторським правом роботи. Оскільки цифрові платформи роблять таке використання доступним у безпрецедентних обсягах, творцям контенту, які часто не мають юридичної підготовки або мають мінімальну освіту, потрібно орієнтуватися в дуже складній і тонкій системі законодавства про авторське право.

Медіатекст, продакшн ролика пародії включає в себе великий спектр функційних засобів від хореографії, лексичного наповнення, відсилок до патернів поведінки, використовує гротеск та сатиру. Через близькість подій та з використанням популярних в даний момент музичних творів такі пародії стають впізнаваними та охоплюють широку аудиторію. В подальшому дослідженні нам буде необхідно детальніше визначити всі точки впливу на аудиторію засобами пародії, особливості створення відео та його продакшену.

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Boxman-Shabtai L. Reframing the popular: A new approach to parody. *Poetics* 67, 1–12. (2018). URL: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.03.001>
2. FLOWERS (ПАРОДІЯ) Miley Cyrus. HIMARS. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SIBsgByt22A>
3. Hariman R. Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech* 94(3): 247–272. (2008)
4. IFBI Digital Music report, 2014. URL: <https://www.billboard.com/music/music-news/ifbi-music-report-2014-global-recorded-music-revenues-fall-4-5937645/> (дата звернення 01.10.2023)
5. Jameson F. *Postmodernism and Consumer Society // The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* / ed. by H. Foster. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. P. 111–125.
6. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. (2006)
7. Müller E. Where quality matters: discourses on the art of making a YouTube video. In: Snickars P, Vonderau P (eds) *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, pp. 126–139. (2009)
8. Postill J. Introduction: theorising media and practice. In: Brauchler B, Postill J (eds) *Theorising Media and Practice*. Oxford and New York: Berghahn Books, pp. 1–34. (2010)
9. Richardson H. *Parody*. London: H. Milford, Oxford University Press, 1935. 27 p.
10. Shifman L. An anatomy of a YouTube meme. *New Media & Society* 13(8): 1–17. (2011)
11. STEFANIA (ПАРОДІЯ) KALUSH ORCHESTRA. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7e6WFX5vcyI>
12. ДАША КУБІК ТА ЧОТКИЙ ПАЦА (ПАРОДІЯ НА ПОДАРУЙ СВІТЛО СКАЙ). ПАРОДІЯ ПРО ВІДКЛЮЧЕННЯ СВІТЛА УКРАЇНА. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2QHWWkkRcEE>
13. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с.
14. Томак М. Чи не бракує на українському телебаченні оригінальних «форм життя». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/chi-ne-brakuie-na-ukrayinskomutelebachenni-originalnih-form-zhittya>
15. Український ютуб у 2023-му: контент для дітей та підлітків, російська мова та емоції. Український інститут масової інформації // Стаття від 09.02.2023 // URL: <https://imi.org.ua/monitorings/ukrayinskyj-yutub-v-2023-kontent-dlya-ditej-ta-pidlitkiv-rosijska-mova-ta-emotsiyi-i50659> (дата звернення 10.10.2023)

УКРАЇНСЬКЕ ІГРОВЕ КІНО ВОЄННОГО ЧАСУ

ШАПОВАЛІ Олександра

кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник ІМФЕ
ім. М. Т. Рильського НАН України

Вже близько дев'яти років Україна перебуває у війни, починаючи з російського вторгнення на сході України у 2014 році та розгортання повномасштабної війни у 2022 році. Попри війну, протягом цих складних років, українські кінематографісти вистояли та створили значну кількість ігрових та документальних фільмів, присвячених осмисленню теми війни та окупації.

Перед українськими кінематографістами постали неабиякі випробування, проте кінопроцес не перервався – українські картини продовжують фільмуватися, виходити в прокат, здобувати престижні нагороди на кінофестивалях. Зазначу, що окрім обмеження державного фінансування, складнощів на знімальних майданчиках, щоденної небезпеки для кінематографістів, неможливості відновлення кінопроцесу в деяких областях України, проте, після повномасштабного вторгнення, відкриваються й додаткові можливості, які пов'язані з неабиякою зацікавленістю та підтримкою багатьох країн світу, налагодження партнерських взаємовідносин, грантової допомоги, нових майданчиків для демонстрації української продукції. Як саме скористаються цими новими можливостями українські кінематографісти, будемо бачити та аналізувати у наступні роки. Сподіваємося, вдасться репрезентувати українське суспільство якнайкраще і ця зацікавленість нашою країною буде рости, а не зменшуватися у післявоєнний час.

У контексті сучасних реалій України і продовження військової агресії росії, виняткового значення набувають дослідження творів кіномистецтва, присвячених демонстрації та осмислення військових подій, які відбуваються просто зараз, а також мали місце в історичному минулому. Твори мистецтва мають потужний вплив на нас, в певній мірі сприяють визначенню та формуванню національної свідомості та самоідентифікації українців, вчать задавати питання та шукати відповіді, репрезентують сучасну реальність життя українців. У зв'язку з цим, матеріалом та центральною проблемою доповіді обрано українські ігрові картини, присвячені висвітленню теми війни, які вийшли на екран після 2014 року по сьогоднішній день. Аналіз, узагальнення, виокремлення певних тенденцій сучасного українського кінематографу військового спрямування видається надзвичайно важливим та безумовно актуальним в наш час.

Проблематика російсько-української війни, яка розпочалася ще у 2014 році і триває донині, знайшла своє відображення в ряді фільмів, через які автори спробували репрезентувати дійсність, продемонструвати вплив цих подій на життя різних людей, окреслити зміни, які трапилися у суспільстві. Збройне захоплення територій, анексія Криму, війна, окупація, втрати близьких людей, каліцтва, смерть, яка може статися на території України будь-де із будь-ким незалежно від соціального статусу, віку – все це не могло лишитися осторонь і не відобразитися у кінематографічних творах.

У картинах кінематографісти акцентують увагу глядачів на наслідках війни для звичайних громадян, відображення психологічного та емоційного стану українців, які перебувають в умовах війни вже стільки років. Також режисери зображають героїв – військових та цивільних, які опиняються в епіцентрі подій, під час військових дій, в окупації або постраждали від війни. Вони представляють різні соціальні групи населення, що допомагає відтворити багатогранність у відображенні реальності.

Фільми про російсько-українську війну намагаються не лише фіксувати історичні факти та події, але й висвітлювати глибокі соціальні, політичні, етичні та психологічні питання. Це дозволяє глядачам отримати більш повне уявлення про трагедію та наслідки цієї війни. У цьому контексті маємо згадати такі знакові фільми, як: «Кіборги» (2017) А. Сентаблаєва, «Позивний «Бандерас» (2018) Заза Буадзе, «Донбас» (2018) С. Лозниці, «Додому» (2019) Н. Алієва, «Атлантида» В. Васяновича (2019), «Клондайк» (2022) М. Ер Горбач, «Обмін» (2022 р.) Володимира Харченка-Куликовського, «Бачення метелика» (2022) М. Наконечного, «Снайпер. Білий ворон» (2022 р.) М. Бушана та ін.

Російська агресія в Україні дала великий обсяг матеріалу для кінематографістів, які почали знімати воєнну драму, розповідаючи історії тих, хто служить в українській армії чи територіальній обороні, а також тих, хто бере участь у військових діях як волонтери або цивільних, які проживають на окупованих територіях. Особливістю цих фільмів є досвід війни, правдиві історії, реальність, яка вміло відтворюється на екрані. Війна у східних регіонах країни, що триває з 2014 року, стала справжнім пеклом і трагедією для багатьох українців, і у той же час слугує джерелом тем та сюжетів для українських кінематографістів. Переважна більшість фільмів, заснована на реальних подіях, мають прототипи або збірний образ головних героїв, доносять до глядачів правду про жорстокість, звірства, абсурдність війни та, на жаль, неможливості уникнути її, бо на нашу землю прийшов страшний і підступний ворог, який нищить все на своєму шляху.

У цьому контексті варто говорити про воєнну драму українського режисера Мар'яна Бушана «Снайпер. Білий ворон» (2022 р.), засновану на реальній історії Миколи Вороніна – людини, яка все своє життя була

пацифістом, проте війна у 2014 році вривається в його щасливе, мирне життя, вносячи кардинальні зміни. Він йде добровольцем і тепер зі зброєю у руках захищає країну (хоча це зовсім не властиво його натурі, проте видалося єдино можливим у сучасних реаліях). Отже, глядачі спостерігають неймовірну трансформацію головного героя – з мирного, інтелігентного учителя постає воїн, снайпер найвищого рівня, який не лише завдяки натренованості та гарній зброї, а перш за все маючи знання, логічне мислення та неймовірну витримку може протистояти ворогу. У картині зроблено акцент саме на людяність та інтелект головного героя, який змушений відмовитися від своїх поглядів, переступити через себе і замість реалізації своїх талантів – взяти зброю і знищувати окупантську погань, яка прилізла у рідну країну, його дім, забрала найдорожче. Росіяни не приховують своєї ницості – вони прийшли вбити українців як націю, зрівняти з землею усіх непокірних. Проте саме завдяки таким воїнам, як Ворон та його побратимів, найкращих синів і доньок – маємо надію, що Україна вистоїть і переможе!

У фільмі автори уникають героїзованого зображення армії, головний герої, як звичайні люди, іноді проявляють слабкість і роблять помилки. Реалістичність також підкреслюється через вивчення тонкощів роботи снайпера, для зйомок якого режисер пройшов спеціальні курси. Важливою особливістю цього фільму є те, що тут також представлено жіночі персонажі, які служать в Збройних силах України. Не у всіх сучасних українських військових драмах є місце для жіночих образів, а це не відповідає реальності, бо досить багато жінок зараз також служать нарівні з чоловіками.

Символічно, що прем'єра «Снайпер. Білий ворон» відбулася саме 24 серпня 2022 року – у День Незалежності України. Ця картина однозначно одна з найсильніших стрічок про російсько-українську війну. І хотілося б щоб якомога більше глядачів не лише у нашій країні, але й по всьому світу побачили цю стрічку – вона наочно демонструє з чого все почалося і хто такі «зелені чоловічки», які як вірус з'являлися на сході країни, ширилися і несли лише смерть і занепад. Гарно озброєні, підло знявши з себе шеврони, росіяни прийшли на нашу землю наче на свою територію, де можуть робити що завгодно і залишитися безкарними. Проте їх чекало глибоке розчарування – вони не усвідомлювали, що взагалі існують такі воїни, як Ворон, і таких багато... Маємо говорити про війну і в Україні і закордоном, наочно демонструючи засобами кінематографу те, що зараз відбувається. Бо коли стихає український голос, гучніше промовляє до людей російська пропаганда...

ТЯГЛІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В ХХІ СТ. ЯК ПРОБЛЕМА МЕРЕОЛОГІЇ

ЮДКІН-РІПУН Ігор Миколайович
доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України,
провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології
ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України

Проблема історичного континуїтету, тобто тяглості, спадкоємності історичного життя культури від творення до сприйняття здобуває особливої вагомості завдяки актуалізації ідентифікаційного аспекту культури. Саме з питаннями ідентифікації в європейському культурному просторі має справу український кінематограф сьогодення, і до розв'язування цих питань спрямовує давній поклик українських неокласиків *ad fontes* (до джерел), позаяк він закликає не стільки до ретроспекції (ба й більше не до ностальгії) щодо минувшини, скільки до залучення великого спадку в поточні творчі завдання. Осереддя такого життєдайного спадку становить створений Олександром Довженком принципово новий жанр кіноповісті, де суто технічна галузь сценаристики стала тереном пошуків нового осмислення споконвічної, ще античної гораціанської проблеми слова та образу, вербального та ейдетичного мислення (не згадуючи вже про найновіші здобутки неврології, що відкрили відповідну функціональну спеціалізацію півкуль мозку людини).

Можна твердити, що з появою феномену кіноповісті ця давня проблема постала у двобічному вигляді – з одного боку, як засвоєння літературною прозою ейдетичних знадобів (зокрема, в річищі театралізації красного письменства, вже від самих витоків прози присутньо присутньої в культурогенезі), а з іншого, як виявлення ейдетичного потенціалу літератури в інсценізації або екранізації літературного тексту. Під цим оглядом «Зачарована Десна» на початку ХХ ст. стала маніфестом того, що під кінець того ж таки століття здобуло назву магічного реалізму (попри всі асоціації з сучасним цьому шедевр сюрреалістичним рухом на протигагу пізнішому гіперреалізму): світові розчарування як позбавлення зачарованості (те ж таки «відчарування», *Entzauberung* Макса Вебера, що дістало відлуння в рядках «Я – чарівник, я – капітал» Спиридона Черкасенка) протиставляється повернення до чарування як звільнення від нового ярма буденщини, як відновлення питомо людської здатності дивуватися і чаруватися світом. Реальність знову стає зачарованою. «Візуальне мислення» (у термінологічному значенні Р. Арнхейма), звільнене від предикації на протигагу мисленню вербальному, виходить з т.зв. «непредикативних дефініцій» (за терміном А. Пуанкаре), активує натомість механізм відчуження, що тягне за собою усамостійнення, автономізацію поодиноких

деталей, частковостей, подробиць. Ці закономірності візуального мислення виявляються як у реіфікації предметного змісту, його опису через представництво виокремлених речей, так і в персоніфікації феноменів цього світу, поданні їх через міжособистісні взаємини, через емпатію до речей. Такі тенденції на загал відомі вже у натуралізмі з його увагою до подробиць як знаряддя критики світу, зокрема, через створення інфернальної картини світу, міфології повсякдення, відомої вже від Е.Т.А. Гофмана та Миколи Гоголя.

Окрема річ потрапляє тепер до фокусів кінематографічного всевидячого ока, відтак спрямовуючи вчинки спостережників цієї речі. Інакше кажучи, предмети стають фетишами, визначаючи нові умови мотивації тексту, невідомі для вербального мислення з його неодмінною предикацією, що в конденсованому макроскопічному вигляді постає як сюжет (та його абстрагована, потенційна форма, відома як фабула). Зрозуміло, що з позицій вербального мислення така мотивація фетишами деталей сприймається як абсурд, що відсилає до ще однієї української традиції т.зв. химерної прози (з «Конотопською відьмою» як найвідомішим хрестоматійним взірцем). То ж цілком зрозуміла поява мишей – хтонічних міфологічних істот, так само як і відтворення міфологічної повені в «Зачарованій Десні». Тут відокремлені візуальним мисленням частковості стають випадковостями, до того ж фатальними (в дусі фетишизму), так що кінематографічна фантоматика (С. Лем) обертається фаталізмом міфологічної свідомості.

Ейдетика не знає предикації, і в цьому полягає її суголосність ідеям безсюжетної прози, що ширилися синхронно з виникненням кінематографу, а безсюжетна проза обертається міфотворчістю в остаточному рахунку завдяки своїй візіонерській мотивації. Відтак ейдетика збігається з міфом попри його словесні витюки, що робить його незамінним евристичним джерелом, тією ниткою Аріадни, яка уможлиблює дослідження карколомних лабіринтів сьогодення. Зрозуміло також, що за таких умов міфологічного дискурса часопростір (хронотоп) кінострічки та, відповідно, її сценарію та кіноповіді принципово відмінний від театрального хронотопу, зокрема, від класицистської триєдності часу – простору – дії. Кінематограф відкриває невідому театру самодостатність окремих миттєвостей, моментів оповіді (що відзначав ще Я. Мукаржовський), він увічніює окремий момент, що суголосне загальному фетишистському спрямуванню візуального мислення. Слід відзначити, що таке виокремлення миттєвостей було відоме добре відоме і класичній прозі та драмі – досить послатися на ліричні відступи, на монологи з рефлексіями. Однак там такі самодостатні моменти мали покликання ретардації, призупинення дії, а в кіноповіді узалежнення від наскрізної дії неочевидне. Подібна інтенція увічнення теперішнього, окремої миті дає підстави вбачати ліричний модус вислову.

Як приклад можна навести подібні епізоди з «Повісті полум'яних літ» Олександра Довженка, що зовні можуть видатися ретардаціями. Опис хати, до якої завітав сержант Іван Орлюк і «стояв у тяжкому заціпенінні», не має значення призупинення дії, оскільки й інші наступні епізоди, з тіткою Антоніною, з дідом Опанасом, складаються в низку епізодів, мініатюрних новел, безпосередньо не пов'язаних між собою як кроків наскрізної дії, але лише опосередкованим чином, через ряд подій дають можливість реконструювати час історії. Ця опосередкованість, якого вимагає візуальне мислення, принципово відрізняє поетику кіноповісті від «нормативного» роману або драми. Самодостатність моменту приховує ті сили, що об'єднують ці моменти, а тому вимагає спеціальних зусиль тлумачення, інтерпретації оповіді для їх віднайдення.

Зокрема, принципова відмінність виявляється також і в тлумаченні дії: коли для театру інтенціональність, зіставлення та протиставлення цілеспрямованості вчинків прибирає провідного значення, окреслюючи суть драми через конфлікт інтенцій, то для візуального мислення цілеспрямованість дії виглядає не настільки очевидним. Відсутність предикації дається взнаки в тому, що ланцюжок «мета – засоби», черга цільових пріоритетів, першорядна для драми, постає в прихованому вигляді в кіноповісті, що тяжіє до безсюжетної прози. Не вчинки персонажів прибирають визначальної ваги, а вся сукупність обставин, поданих візуально, окреслює ту предметну тотальність, якою зумовлюється перебіг подій, умотивованих не самостійними рішеннями персонажів, а тим, що відсилає до уявлень, що межують з міфологією. Відтак проблема інтенціональності по різному тлумачиться в театрі (та у орієнтованій на театр прозі) і в кінематографі та у похідних від нього кіноповістях.

З точки зору предикації та сюжету, спонтанна мотивація подій лінійної кінострічки виглядає абсурдною і тягне за собою питання про сув'язь подій (когезію оповіді), а відтак про цілісність тієї ж таки стрічки. Тут виявляються ті точки дотику, які уможливають проникнення позбавленого предикації візуального мислення до мислення вербального, де предикація відіграє провідну роль. У словесному тексті домінує польова будова з її ієрархічним поділом «центр – периферія»: у синтаксисі цьому відповідає таксис – як гіпотаксис (приміром, будова складнопідрядного речення, до якого в граничному випадку може бути перетвореним цілий текст, що здійснюється у практиці науково-технічного реферування) та як паратаксис (зіставлення сурядних простих речень, приміром, у паралелізмі у фольклорних текстах). Однак поруч з полем існує також семантична мережа, що забезпечує вже згадану текстову когезію, сув'язь оповіді: вона спирається вже не на предикацію, а на дейксис – референційні взаємини ділянок тексту, їх взаємні відсилання одна до одної на далеких відстанях. Саме ця мережа, породжена дейксисом, уможливорює знаходити вербальні рівнобіжники для візуального мислення кінематографу. Коли ж урахувати, що дейксис та його семантична

мережа спирається саме на подрібнені деталі, то роль деталізації в інтеграції тексту, проблема співвідношення частин з цілим, висувається на чільне місце і стає ключовою для розуміння тієї вербально-візуальної інтеракції, що становить суть кінематографічних перетворень в культурі. Однак це відношення стало предметом дослідження спеціального напрямку теоретичної логіки, що народився синхронно з першими кроками кінематографії і завдячує своєю появою львів'янинові С. Лесьневському: це – так звана мереологія, тобто дослідження відношень між частинами та цілим як альтернатива відношенням виду та роду традиційної логіки.

Варто зазначити, що мереологічні процеси взаємоузгодження частин та цілого поширюються з лінійності кінострічки на масштаби діахронії, на лінійність історичного часу. Відбувається не лише суміщення часових відтинків різних епох, але й виокремлення епізодів, що такі епохи репрезентують. У довженковій «Звенигорі» взято часткові поодинокі епізоди з різних історичних епох, зіставлені впереміш. Такий зсув часів істотний на сам по собі, і не як алегорична притча про одвічність людських вчинків, а саме як синекдоха історії, де за окремими поданими деталями відтворюється ціле (прим., у ч. 4 зіставляються прадавня Роксана та сучасна Оксана, що персоніфікують свої часові відтинки). Відзначена самодостатність моменту як властивість візуального мислення уможлиблює тут побудову своєрідної експериментальної історії, поданої у віртуальному екранному просторі. Кінематограф тут тлумачить часовий вимір як анамнез, як мемуаристику та ретроспекцію (що, зрештою, проходить червоною ниткою через ціле ХХ ст. від М. Пруста до постмодерна), а відтак переносить події до суб'єктного внутрішнього світу уяви до спомину.

Мовчазною передумовою поезики кіноповіді стає частковість всіх тих сил, о вступають до гри в кінострічці, тобто виявлення мереологічних властивостей. Скрізь діють лише приватні особи та часткові обставини, відмінність яких переростає в суперечність, а відтак стає джерелом конфліктності оповіді. Частковість подання матеріалу як іманентна властивість кінематографу прибирає значення, подібного до драматичної перипетії, а водночас виявляє принципову відмінність від того, як це здійснюється в театрі. Для ейдетичного мислення пріоритетним стає не само по собі протистояння цілей, що окреслюється перипетією, а розгалуження виборів кожного наступного кроку («розщеплення», Zwiespalt Г.Гауптмана), своєрідний серпентин, вигини оповіді, за якими перипетії приховані і чекають свого адекватного прочитання.

Взірцевим під цим оглядом може бути діалогія Василя Земляка про історію села на Поділлі під назвою Вавилон та її часткова екранізація (ч.1, «Лебедина згряя») у фільмі «Вавилон ХХ» Івана Миколайчука. Яскраво виразає фетишизм візуального мислення, фокусування окремих деталей той лейтмотив, який наскрізно проводиться в стрічці – це солома, атрибут міфологічного «солом'яного духу». Перипетії подаються тут як точки

розгалуження перебігу подій, які зовні зіставляються як ряд по суті обрядових сцен: натомість мотивацію належить реконструювати за візуальним матеріалом. Літературне першоджерело являє становить зразок безсюжетної прози – це літопис подільського села, що, по-перше, перетворюється в дусі магічного реалізму на уявний центр ойкумени, а по-друге, подається очима своєрідного спостерігача – місцевого філософа грабаря Фабіяна та його постійного супутника мудрого цапа. В ч. 2 («Зелені млини») кінематографічна орієнтація виявляється ще наочніше, зокрема, через частковість епізодів, які ще підлягають осмисленню й інтеграції прихованими мотиваційними чинниками. Таким є, приміром, епізод з докладним описом війни мурашок (ч.1, розділ 5), який можна було б сприйняти як вставну притчу або як засіб ретардації, коли б не самодостатність і відстороненість перебігу подій, так що мурахи потрібні як неодмінні учасники тотальності предметного світу, як синекдоха стану цілого, і через цю участь вони стають мотиваційним чинником цілого. Рефлексії Фабіяна про давнього мебляра і його крісло (ч.2, р.4) теж виглядають як вставна новела, що залишається без наслідків для перебігу подій або характеристики персонажів, але вона виповнює цей світ як невід'ємна його складова, а виготовлене крісло стає предметною синекдохою. Сварка Фабіяна з Явтушком і плани помсти (ч.3, р.2) – зовні комічний абсурд, але через ці взаємини виявляється людська доля, до якого епізод відсилає.

Прозу на схилку ХХ ст. годі уявляти без того впливу, який залишив досвід кіноповісті та візуального мислення в цілому. Свідченням тому можуть бути твори Павла Загребельного, вочевидь зорієнтовані на екранізацію. Той же принцип чергування епізодів різних епох, який бачили в «Звенигорі», покладено в основу в романі «Диво». Часткові епізоди тут постають не як самостійні новели, а саме як синекдохи епохи, що відсилають до тотальності обставин часу. Відтак не сюжетною дією безпосередньо, а через опосередкування синекдохами здійснюється інтеграція тексту. Роман «З погляду вічності» побудовано як реєстрація швидкоплинних вражень оповідачем. Всі 22 епізоди констатують лише те, що відбувається в моментах теперішнього і здаються не пов'язаними єдиним цілеспрямуванням. Приміром, три епізоди взаємин оповідача з приятелями Євгеном та Леонідом, коли допомагає першому потрапити на побачення з Алею (19), відверто висловлюється про Алею (20), зустрічає Леоніда за Алею (21) – всі вони становлять ніби не пов'язані моменти спостережень оповідача, але ж не дарма сама назва твору заперечує миттєвості констатованих подій, відсилає до їх сув'язі. У романі «День для прийдешнього» (з сюжетом з праці архітекторів) епізод «Києве, ти щасливий!» також демонструє момент, відособлений від плину подій, та він містить рефлексії з будівничої справи, які відсилають до сюжетної лінії опосередковано через семантичні переходи синекдох. Епізод «Виноград з Татарки» має ознаки своєрідного ліричного відступу, але

мотиваційна роль його стає очевидною завдяки дріб'язковим деталям, що відсилають до минувшини героя – Володимира Пушкаря. У епізоді «По той бік розпачу» відсилання до реальних подій – розмови героїні з важко хворим – становить лише зовнішнє пов'язання з перебігом подій, основу ж становить те, що відбувається в уяві цієї героїні, і саме її внутрішній світ опосередковує відношення епізоду як частковості до цілого.

Отже, континуїтет українського фільмотворення невід'ємний від міфотворення як знаряддя ейдетичного мислення з його евристичним спрямуванням. Ейдетика та евристика як основа візуального мислення кінематографу позначилися на загальних особливостях текстів, створених під кінець ХХ ст. Візуальне мислення, звільнене від предикації, веде до створення прози, що лежить поза сюжетною організацією, до виокремлення поодиноких епізодів, до усамостійнення окремих моментів подібно до тієї «історії без подій» (Ф. Бродель), яка виявилася йому суголосною інтенціям кінематографа. Найголовніше тут – виокремлення деталей, частковостей як представників невідомого, проблемного цілого, що підлягає відгадуванню і реконструкції, тобто – осмислення частковостей як проблема мереології.

Парадокс кіноповісті полягає, зокрема, в тому, що роман мав на меті відтворення тотальності предметного світу, повноту його картини, натомість тут ейдетика впроваджує частковості, які були властиві новелістиці як альтернативі романістики. Довженкові кіноповісті (поряд зі струменем свідомості, відкритим також В. Винниченком) стають джерелом трансформації прози сьогодення. Коли при вибоках художньої прози зверталися до театру як до антитези риторичним конвенціям, то тепер екранні конвенції відкривають для прози перспективи розбудови семантичних мереж та мотивації оповіді поза сюжетними умовами, зокрема, спонтанної мотивації, коли частковості постають як фатальні випадковості в дусі загаданих міфологічних фетишів. Відкриті кінематографом закономірності візуального, візіонерського мислення, поширені на словесність генієм Олександра Довженка, стають вагомим підмурівком інтуїції, а відтак джерелом творення культури в цілому.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ПРОДЮСУВАННЯ ФІЛЬМІВ У 21 СТОЛІТТІ:
ОСНОВНІ ВИКЛИКИ

Збірник матеріалів I Щорічної міжнародної науково-практичної
конференції 28-29 вересня 2023 року

Матеріали та пристатейна література публікуються в авторській редакції.

За достовірність фактичної інформації у публікаціях відповідальність несуть автори.